

LAS VÍRGENES LOCAS



AMALIA
GUGLIELMINETTI

*Introducción, edición crítica
y traducción de*

Mercedes ARRIAGA FLÓREZ



Ediciones Universidad
Salamanca

LAS VÍRGENES LOCAS

MEMORIA DE MUJER

8

Colección dirigida

por

Josefina CUESTA

(Universidad de Salamanca)

&

María José TURRIÓN

(Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca)

Consejo científico

Virginia ÁVILA (UNAM, México)

Dora BARRANCOS (CONICET, Argentina)

Christina VON BRAUN (Universidad Humboldt de Berlín, Alemania)

Nuria CHINCHILLA (IESE, España)

Jean Louis GUEREÑA (Universidad de Tours, Francia)

Araceli MANGAS (Universidad Complutense, España)

Jane MORRICE (Consejo Económico y Social Europeo, UE)

María Jesús PRIETO-LAFFARGUE (Instituto de la Ingeniería de España,
ex-Presidenta de la WFEO)

AMALIA GUGLIELMINETTI

LAS VÍRGENES LOCAS

Introducción, edición crítica y traducción de
Mercedes ARRIAGA FLÓREZ



Ediciones Universidad
Salamanca

MEMORIA DE MUJER

8

© de esta edición:
Ediciones Universidad de Salamanca
© de la introducción, edición crítica y traducción:
Mercedes Arriaga Flórez

1ª edición: noviembre, 2018

MOTIVO DE CUBIERTA: AMALIA GUGLIELMINETTI

ESTE LIBRO SE ENMARCA EN EL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN FINANCIADO POR LA CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN DE LA JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN Y EL FONDO EUROPEO DE DESARROLLO REGIONAL (SA019P17), CON EL TÍTULO “ESCRITORAS INÉDITAS EN ESPAÑOL EN LOS ALBORES DEL S. XX (1880-1920).

RENOVACIÓN PEDAGÓGICA DEL CANON LITERARIO”

DIRIGIDO POR LA PROFESORA MILAGRO MARTÍN CLAVIJO DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

ISBN: 978-84-1311-188-9 (PDF)

ISBN: 978-84-1311-189-6 (POD)

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eus@usal.es

Impreso en España-Printed in Spain

Maquetación: Sara Velázquez

Realizado:
Cícero, S.L.
Tel. 923 123 226
37007 Salamanca (España)

*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
Puede reproducirse ni transmitirse
Sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca*

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es



ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN

1. Amalia Guglielminetti. Autorretrato de <i>Femme fatal</i>	15
2. <i>Las vírgenes locas</i> . Sugestiones modernistas y de vanguardia	23
3. Las sugestiones simbolistas y las mujeres-flor	42
4. Vírgenes equívocas. <i>Femmes Fatales</i>	52
5. Referencias bibliográficas	55

II. AMALIA GUGLIELMINETTI. *LAS VÍRGENES LOCAS*

ANIME –ALMAS	63
Sorelle	64
Hermanas	65
Le più lodate	66
Las más alabadas	67
Colei che tace	68
La que calla	69
Colei che dispera	70
La que se desespera	71
Il sereno canto	72
El canto sereno	73

Ignare	74
Infelices	75
La rinunzia	76
La renuncia	77
La fedeltà	78
La fidelidad	79
Per amore	80
Por amor	81
Disdegno	82
Desdén	83
Mistiche	84
Místicas	85
Pellegrine	86
Peregrinas	87
L'invocazione	88
La invocación	89
SPIRAGLI –RESQUICIOS	91
Il convento	92
El convento	93
Il risveglio	94
El despertar	95
Il mistero	96
El misterio	97
Notturmo	98
Nocturno	99
Il pianto	100

El llanto	101
L'ombra	102
La sombra	103
Vigilia	104
Vigilia	105
Il silenzio	106
El silencio	107
Sera di vento	108
Tarde de viento	109
Un'amarezza	110
Una amargura	111
La malinconia	112
La melancolía	113
Al sonno	114
Al sueño	115
Creta indocile	116
Barro indócil	117
IL SIGNORE- EL SEÑOR	119
Catene	120
Cadenas	121
Il male	122
El mal	123
Spirito ostile	124
Espíritu hóstil	125
Ebrezza	126
Ebriedad	127

In camino	128
En camino	129
Rammarico	130
Remordimiento	131
Gioco di sguardi	132
Juego de miradas	133
L'immagine	134
La imagen	135
Anima errante	136
Alma errante	137
Lamento vano	138
Vano lamento	139
Un desiderio	140
Un deseo	141
Una preghiera	142
Una oración	143
La meta fallace	144
La falsa meta	145
PROFILI - PERFILES	147
Le oscure	148
Las oscuras	149
Mater inviolata	150
Mater inviolada	151
L'amico	152
El amigo	153
Suora Rosaria	154

Sor Rosario	155
La sfinge	156
La esfinge	157
Virgo fragilis	158
Virgo fragilis	159
Tediata	160
Tediada	161
Frutti maturi	162
Frutos maduros	163
Sposa bianca	164
Esposa blanca	165
Vendicatrice	166
Vengativa	167
Le deluse	168
Las defraudadas	169
La respinta	170
La rechazada	171
Serena	172
Serena	173
VERITÀ - VERDAD	175
Peregrinando	176
Peregrinando	177
Il miraggio	178
El espejismo	179
Gli inganni	180
Los engaños	181

Virtù incauta	182
Incauta virtud	183
L'ora sospesa	184
La hora suspendida	185
Esaltazione	186
Exaltación	187
L'enigma	188
El enigma	189
Ironia	190
Ironía	191
Contrasto intimo	192
Íntimo contraste	193
L'arte	194
El arte	195
Bellezza della vita	196
Belleza de la vida	197
L'attesa	198
La espera	199
Commiato	200
Despedida	201

I

INTRODUCCIÓN

**AMALIA GUGLIELMINETTI:
PERSONALIDAD Y POÉTICA**

1. AMALIA GUGLIELMINETTI, AUTORRETRATO DE *FEMME FATALE*

Mario Reviglione, en 1910, pinta uno de los retratos más famosos de Amalia Guglielminetti, en el que se nos presenta como una figura del *art déco*. Lleva un vestido de gala y está cómodamente recostada en un lujoso sofá, mirando de perfil a su espectador, con una pose intelectual. Algunos calificaron esta imagen como frívola, otros la ridiculizaron como caricatura, pero, indudablemente, expresa una toma de posición por parte de nuestra autora. Leyendo sus textos, podemos afirmar que forma parte de una estrategia de mitificación de sí misma, a través de la cual construye su propio personaje y se idealiza como icono de toda una época. La forma en la que está colocado su cuerpo para este retrato es, además, una declaración cultural (Molloy, 2017), que habla de su protagonismo dentro del movimiento modernista, entendido como “esta doctrina de la elegancia y la originalidad” (Baudelaire, 1995: 115) que, precisamente, elogia lo artificial.

Años más tarde, en 1926, desde las páginas de su revista, *Le Seduzioni*, se remonta idealmente a esta imagen, para ofrecer a los lectores una descripción en prosa de su persona, siguiendo esa línea modernista y decadente:

Yo soy un objeto de lujo. Me ha gustado siempre desde niña, estar tumbada entre cojines de una *dormeuse* soñando inverosímiles paraísos. He compuesto todos mis versos de memoria, pensándolos con ebria alegría, durante noches de insomnio y durante días y semanas, atormentándolos con un oscuro y lento apasionado trabajo de imaginación (Guglielminetti, 1926: 29-32).

La mujer objeto modernista (“soy un artículo de lujo”), se fusiona con la mujer intelectual, marcada por su destino de escritora desde su infancia. La inactividad de la primera contrasta con la laboriosidad imaginativa de la segunda. La contradicción

modernista se cifra en las imágenes de la mujer perezosa e inactiva que se contraponen a la mujer creativa que elabora fantasías. La pereza de su cuerpo se opone a la hiperactividad de su mente, todo ello presidido por la sensibilidad exacerbada de los sentidos, elementos que configuran su imagen como la de una *Femme Fatale*¹. Hay en el texto una exaltación de la imaginación como facultad divina, fuente de inspiración literaria, como indicaba Baudelaire:

No los escribía nunca hasta que no estaban completados para no cansar mi mano perezosa en la agotadora fatiga de la pluma, para no ofender mi olfato ultrasensible con el olor ingrato de la tinta. Amaba rodearme de perfumes de flores, de cigarrillos de libros de otros, para que me fuera fácil alargando una de mis manos indolentes, acercar a mí cosas tiernamente inútiles (Guglielminetti, 1926: 29-32).

Las “cosas tiernamente inútiles” nos sumergen, por otro lado, en la atmósfera de la poesía crepuscular, que revaloriza los objetos de la cotidianidad (perfumes, cigarrillos, libros), junto con los sentimientos de hastío e indolencia (Pérez Andrés, 2013), palabra que recurre en el texto de Amalia a propósito de sus manos, instrumento de la escritura.

De los tres prototipos de mujer característicos de esta época: la pecadora, la madre sacrificada y la mujer objeto precioso modernista (Borsari, 2017), Amalia Guglielminetti escoge la iconografía de esta última para autorrepresentarse, y en este contexto la palabra “seducción” se convierte en una palabra clave, casi en una insignia de su producción literaria y de su vida personal (Zaccaro, 2017: 477-508). Aparece en el título de su libro de 1909, *Las Seducciones*, pero también en la revista que dirige entre 1926 y 1928².

¹ Según Mario Praz: “Fue D’Annunzio el que presentó a los lectores italianos (en el *Mattino* del 18-19 de enero de 1893, y después en el *Poema Paradisiaco*, del mismo año) la mujer fatal que reúne en sí toda la experiencia sexual del mundo” (Praz, 1999: 226).

² Amalia explica el carácter intelectual del título en el primer número de la revista, del 10 de agosto de 1926: “Un título en plural tiene que tener naturalmente dos razones de ser. La primera es de carácter subjetivo y me

Su origen se encuentra en *Las vírgenes locas*, publicado en 1907, en el que la *Femme Fatale* se presenta bajo la contradictoria apariencia de virgen que espera al esposo, novia espiritual, monja frustrada, doncella-flor, mujer desilusionada, manipuladora o perversa. Todas ellas máscaras bajo las cuales se esconde la “seductora maga”, que posee un “alma ambigua”, un “alma compleja”, como la que describe de sí misma en su autorretrato.

Este libro se inserta en esa fascinación que los movimientos de fin de siglo sintieron por la figura de esa *Femme Fatale*, desde el esteticismo, el decadentismo o el simbolismo hasta el futurismo, representada por pintores como Moreau, Rossetti y Burne-Jones. A estas imágenes responden icónica e ideológicamente los retratos (dibujos, pinturas o fotografías) y los autorretratos en prosa y poesía de Amalia Guglielminetti.

Poco antes de la publicación de *Las vírgenes locas*, nuestra autora empieza a frecuentar las tertulias literarias de Turín y a conocer a representantes de la cultura de su tiempo, como el poeta Guido Gozzano, con el que mantendrá una relación borrascosa, que se plasmará en uno de los epistolarios más conocidos de la literatura italiana contemporánea. En una carta de 1908, el poeta recuerda así su primer encuentro:

Desde hacía mucho tiempo sabía que os era antipático. Encargado por la redacción de la “Cultura”, invitaba a los socios a firmar la suscripción. Cuando llegó vuestro turno y el de vuestra hermana. Me acerqué amablemente y amablemente me disculpé por desviaros de vuestras lecturas. Vos firmaste. Como me sentí en la obligación de deciros mi nombre, vos os pusisteis de repente de pie con un gesto que me recuerda la fuerza rebelde de algunos de vuestros sonetos” (Gozzano – Guglielminetti, 1951: 27).

Gozzano señala un aspecto importante en el carácter de Amalia, que confluye en los rasgos de la *Femme fatale*, y es su afán de independencia y su rebeldía, cualidades que le procuran

interesa solo a mí de forma exclusiva y absoluta: me gusta el título de un libro mío que amo y que numerosos lectores aman. Pero *Las Seducciones* (aquí está la segunda razón) revista un significado que está en concordancia con el contenido de mi revista. Serán seducciones para los lectores las novelas y los artículos que animarán estas páginas en cada fascículo” (Guglielminetti, 1926).

grandes ataques y grandes elogios por parte de los críticos literarios, rechazos y entusiasmos en el clima cultural de los primeros años del siglo XX. Como mujer poeta que abrazó la estética modernista, tuvo que enfrentarse a los prejuicios de la moral de su época, que también impregnaba los círculos literarios, cuyos componentes eran casi exclusivamente hombres, con alguna rara excepción como ella. Cuando en 1926, funda la revista *Le seduzioni*, en clave irónica, nos proporciona el *identik* de un ambiente cultural en donde las mujeres no tienen cabida: “Para una mujer, fundar una revista es un acontecimiento mucho más grave que tomar marido. Para casarse basta un poco de desorientación espiritual y (a veces) un hombre” (Guglielminetti, 1926: 4).

No debía de andar muy desencaminada sobre esta cuestión, considerando la misoginia imperante en literatura, que lleva a Renato Serra, en una publicación de 1920, a sostener que, aunque el público de lectores estaba constituido por mujeres, los valores de la literatura permanecían invariados, “las mujeres en cuanto mujeres no entran en la literatura” (Serra, 1920: 222).

No puede ser una coincidencia que casi todas las escritoras de este periodo que no siguen el destino de ser únicamente esposas y madres o que tienen descabros matrimoniales, son percibidas por los críticos literarios, de una u otra forma, bajo diferentes metáforas o imágenes, como *Femmes fatales*. Único prototipo que podía amparar a todas las que se dedicaban a la literatura y que, no ya en su vida privada, sino incluso solo en los temas de sus obras, se salían de los estrechos márgenes que una rígida moralidad imponía solo a las mujeres. Las escritoras no tenían la misma libertad de acción o de expresión que sus colegas masculinos, o mejor, si la utilizaban, se las consideraba mujeres indecentes.

Este fue el caso de Amalia Guglielminetti, que se empecinó en *Las vírgenes locas* y en otros poemarios sucesivos, en tratar temas como la sensualidad o el erotismo, aunque teñidos de un fuerte misticismo, y al mismo tiempo, forjar su yo poético, en la misma línea que otros poetas de su tiempo, bajo el signo de la crisis de fin de siglo, es decir, de una forma problemática y compleja, alejada de la simplicidad y sinceridad que caracteriza la imagen

de una *buena mujer*. Un prototipo del que nuestra poeta desea conscientemente alejarse, haciéndose partidaria de la ética-estética modernista y decadente que confunde arte y vida, persona-personaje, característica del principio del siglo XX. Como resultado, construye una imagen de sí misma desprovista de ideales metafísicos o políticos, sustituidos por la apariencia material de la moda burguesa, y de la que se enfatiza sobre todo la perfidia de una mujer que conduce a los hombres al pecado o a la misma muerte. Un *cocktail* explosivo, irónico y distante, con dosis de dandysmo femenino y malditismo.

Una personalidad de mujer modernísima, elegantísima, sibilina; atormentadora por instinto, más que por un propósito levemente pérfido; nacida para amar, para engañar, para inducir a los demás o a sí misma al instinto pasional, o al suicidio o al delito, indiferentemente (Guglielminetti, 1926: 4).

En estas declaraciones Amalia Guglielminetti pretende diferenciarse del resto de los mortales, hombres y mujeres. Adoptando la postura del *dandy* sabe que contraviene tanto las reglas éticas como las estéticas. De hecho, Baudelaire sostiene que la mujer “es siempre vulgar, es decir, lo contrario del *dandy*” (Baudelaire, 1994: 79). Su sello de distinción se caracteriza por la falta de moralidad, que es conscientemente nietzschiano, y por un modelo estético simbolista y decadente, baudeleriano y dannunziano, que construye de forma artificial y ficticia la propia persona. Ambos colocan a nuestra autora en un plano *ideal*, un *cliché*, en el que se evade su realidad como mujer (Crivelli, 2007). Pero al mismo tiempo, proporcionan a las lectoras un modelo de insumisión y de liberación (Turoff, 1994: 167).

Este carácter literario nos lo advierte ella misma cuando dice que la suya es una: “personalidad imaginaria tal y como vive en la imaginación de una parte del gran público que ama las cosas con vago sabor novelesco” (Guglielminetti, 1926: 5).

La superposición de persona/personaje como actitud narcisista y estrategia de automitificación, recoge además los rasgos artísticos de la vanguardia que aúna exotismo y exhibicionismo, en un afán de visibilidad, que equivale a afán de reconocimiento. La imagen plástica de la *New Woman*, con todos sus atributos

dictados por la moda y el *glamour* social que la identifican inequívocamente como perteneciente a una élite burguesa refinada y culta, plantea nuevos patrones de deseo, que perturban al lector y lo inducen a tentaciones:

Una personalidad que puede derivarse de una creación dannunziana, y expresada plásticamente por el lápiz de Dudovich, ojos grandes cautivadores casi cerrados, cabellos cortos, silueta delgada y sinuosa, falda corta con lentejuelas transparente: junto a la heroína un galgo, dannunzianamente ruso, como Isidora Duncan (Guglielminetti, 1926: 5).

En la descripción en tercera persona, en la que la autora se convierte en su propia biógrafa, se presenta a sí misma como una heroína excepcional, palabra presente en su texto, elegante y amante del lujo. De ella está se exaltan el instinto, la fuerza vital que no admite ni reglas ni frenos y, al mismo tiempo, el estetismo y el vitalismo. Amalia se compara con las artistas de teatro, las divas del cine o la mujer de un emperador oriental, subrayando implícitamente el carácter teatral, más que autobiográfico, que quiere dar a la narrativa de su persona. Su yo se esconde bajo identidades diferentes, permaneciendo en la sombra del secreto, tras la construcción de una máscara sin rostro, enfática y ampulosa³. Detrás no hay nada que descubrir, siguiendo la estética crepuscular de negación y desintegración del yo, y las sugerencias pirandelianas en torno al simulacro y las apariencias:

Todo esto puede tener un significado a los ojos de quien sabe comprender o puede no tenerlo... Es una madeja de lugares comunes, un stock de materiales sensacionalistas, aunque verídico, del que se puede prescindir sin remordimientos (Guglielminetti, 1926: 5).

La actitud de escepticismo conduce a nuestra autora a invalidar la opinión ajena, que queda en entredicho, y al mismo tiempo, revela la imposibilidad de conocerse a sí misma, en una

³ Esta es la imagen que de ella tienen algunos críticos, como señala la misma Guglielminetti a propósito de Pastonchi: "Ha confundido demasiado mi persona con mi poesía" (Gozzano-Guglielminetti, 1951: 42).

concepción en la que nada es creíble, todo es ilusorio y toda aspiración a alcanzar la verdad se vuelve utopía. En ese escenario de desencanto, el paso de persona a personaje es muy breve.

Al retrato idealizado que Amalia Guglielminetti construye sobre sí misma, no solo contribuye la voz en tercera persona, como narradora externa, sino que se avale de las palabras directas de otros escritores, convocados como testigos, que actúan a modo de coro griego que amplifica su imagen literaria. Dos son los testigos de excepción, figuras poéticas de gran relieve, por una parte, Guido Gozzano, de quien reproduce la frase: “Las mujeres como usted, espiritualmente fascinantes, no tienen derecho a ser bellas”, que subraya el componente metafísico de la belleza y la descorporización de su figura, en la línea crepuscular. Por otra parte, D’Annunzio, del que recuerda una dedicatoria: “A Amalia Guglielminetti que con su fiera melodía canta su novedad” que, en cambio, destaca la originalidad de su quehacer literario, es decir, su oficio de escritora. Ambos testigos juntos completan una apología personal con un retrato completo que se refiere a lo físico, a lo espiritual y a lo estético, atendiendo tanto a aspectos de su persona, como a la validez de su obra que recíprocamente influyen una sobre la otra. La originalidad de la segunda está estrechamente relacionada con la excepcionalidad de la primera o viceversa.

Ahora bien, a través del tono irónico utilizado, Amalia Guglielminetti se distancia de su propia construcción, demostrándose sujeto inaferrable e inclasificable. Su juego lúdico y vanguardista conduce una vez más a la negación del yo y al mismo tiempo a su afirmación rotunda, también en la percepción de los límites del personaje que sobre sí ha construido: “Amalia Guglielminetti sonrío de las idioteces de vario tipo que se escriben sobre ella” (Guglielminetti, 1926: 30).

Todas estas declaraciones constituyen un testimonio implícito de su adhesión a la vanguardia decadente, como señala Guida (2000), y la señalan como una mujer excepcional en su tiempo que con veintiséis años era ya famosa, aplaudida por los críticos más prestigiosos de su tiempo, económicamente independiente y libre de ataduras matrimoniales, aunque nunca se declaró feminista y mantuvo opiniones y actitudes contrarias al movimiento. Su individualismo exacerbado (Guglielminetti,

2002), imperdonable en una mujer, y su visión elitista de la vida, la ven contraria a cualquier reivindicación colectiva de su sexo, como escribe en 1908, con motivo de su participación en el Congreso Femenino de la Cultura en Roma: “un sentido de antipatía desdeñosa por todo lo que sabe de reuniones femeninas de congregación intelectual” (Guglielminetti-Gozzano, 1951. 105-106). Su misma extracción cultural, burguesa y monárquica, durante los años del fascismo la llevan a ser una escritora del régimen (Romana e D’Ortenzi, 2006).

Amalia Guglielminetti escoge para sí misma una iconografía escandalosa y tan convincente que muchos críticos literarios (Pastonchi, 1907; Pellizzi, 1929), no distinguen entre autora y personaje. Gastaldi (1930), la considera el prototipo de una creación dannunziana, una supermujer, “que escribe con temeraria sinceridad y que vive con fiera independencia”. Patrizia Guida subraya la valoración contradictoria y el resentimiento por parte de la crítica literaria de su tiempo, que busca una identificación entre arte y vida, por culpa “de las actitudes anárquicas de la poetisa” (Guida, 2000: 68). Dichas actitudes la marcan como una escritora polémica cuando está en la cumbre de su éxito, pero también contribuyen a su posterior marginación.

Cuando muere, en 1941, se encuentra completamente sola, como se deduce del testamento que redacta ese mismo año, donde dispone que sus bienes pasen al estado, y que se establezca un premio de poesía con su nombre (Sciacca, 1983). Significativamente desea que en su lápida se escriba la palabra *poeta*, seguida del verso de *Las Seducciones*: “Ella es siempre la que va sola”, manteniendo la coherencia con todos sus escritos y sus autorretratos *art deco* (Alabiso, 1981; Quadrio-Corigliano, 2006), ya pasados de moda, hasta el final de sus días.

La soledad, constante temática dentro de su obra poética (Curti, 1998), caracteriza también el último periodo de su vida, que transcurre olvidada del público y del ambiente literario (De Nicola, 2002). A la posterior indiferencia sobre su obra y su persona contribuyen, según Guida (2000), sobre todo dos elementos: el primero, haber sido simpatizante y colaboradora del régimen fascista; el segundo, haber encarnado el papel de la *Femme fatale*.

2. *LAS VÍRGENES LOCAS*. SUGESTIONES MODERNISTAS Y DE VANGUARDIA

Cuando en 1907 aparece la primera edición de *Las vírgenes locas*, el poeta Guido Gozzano se convierte en uno de los más apasionados promotores del libro. Sus reseñas están llenas de elogios, a veces hiperbólicos, hacia su autora. Años más tarde, Dino Segre contará los detalles que preceden esta publicación en la biografía que escribe sobre Amalia Guglielminetti. Con su habitual ironía corrosiva, subraya el espaldarazo determinante de Arturo Graf:

Un día en la Universidad de Turín, Arturo Graf, durante una lección de literatura, anunció que había recibido para su revisión un manuscrito poético, compuesto por unos setenta sonetos. Añadía que la obra era preciosísima y que pocas veces en su vida había leído versos tan bellos y tan novedosos. Se vio entonces una delgada figura de mujer elegantísima bajar los ojos y enrojecer, sabía todavía enrojecer, haciendo con la cabeza un pequeño gesto de halagada gratitud. Esos versos eran *Las vírgenes locas* (Pitigrilli, 1919: 12).

El éxito del libro quedó asegurado por estos dos padrinos de excepción, pero no quedó exento de polémica y rechazo, a causa de su contenido demasiado sensual y erótico, impropio de una mujer. Alessandro Pastonchi, otro de los críticos más famosos de la época, en la reseña para el *Corriere della sera*, sostiene que Amalia Guglielminetti se afirma como poeta con este libro, pero al mismo tiempo llama la atención sobre la actitud ambigua y contradictoria de nuestra poeta:

La idea que ella sostiene es la de la inviolabilidad de su espíritu que la empuja a exaltar a las vírgenes que se niegan a la dedición por un seguir su sueño tenaz. Las llama locas, pero las exalta (Pastonchi, 1907).

El dualismo irreconciliable, implícito en el título del libro, reúne dos elementos que se encuentran alejados en los esquemas de nuestra cultura, *vírgenes*, por un lado, y *locas*, por otro. Amalia

Guglielminetti amalgama dos tradiciones diferentes: la cristiana y la clásica pagana-literaria. En la primera la *virgen* es sinónimo de inexperiencia e inocencia, coincide con la norma en la que debe obediencia al padre y al esposo especialmente. Su emblema es la Virgen María. La segunda parte de la antigüedad, y se reactualiza a través de la obra de Boccaccio, que exalta la figura de Camila “una virgen adulta y dueña de sí” (Boccaccio, 1967: 159-161). Representa un prototipo de mujer independiente, cuya virginidad no se interpreta como sumisión femenina, sino como *virtus* masculina, como cualidad guerrera, Su emblema es la amazona. A estas dos tradiciones se superpone el concepto modernista de la virgen como diosa del amor que se identifica con la hetaira⁴.

El mito de la amazona guerrera, arquetipo de mujer fálica, está presente en toda la composición del libro. En primer lugar, porque las protagonistas forman un grupo de mujeres que vive en una comunidad separada de los hombres, y alejadas también del modelo doméstico de la familia y del hogar. Se trata de figuras que también físicamente se colocan entre lo masculino y lo femenino (“bajo su frente virilmente bella”). Desde un punto de vista ontológico, las monjas son andróginas por su esterilidad y las futuras esposas, por su virginidad. Este andrógino, predilecto de los modernistas, comporta una desnaturalización de las vírgenes-monjas como mujeres, que conduce a la degeneración y la perversidad, como propugnan las teorías científicas de esta época, lo que conduce a unas y otras a tomar formas de *Femmes fatales*. Por otra parte, las formas viriles de lo femenino adelantan la estética futurista denigrando las virtudes consideradas femeninas, vistas negativamente como defectos: “Tú conservas una docilidad única / tan intensa, que al pensarla hieres”.

A lo largo de los setenta sonetos y de sus diferentes secciones, fluctúan estos dos estereotipos contrapuestos: las sumisas y calladas, que se presentan enclaustradas en los muros del convento y que 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 carean con violencia con sus amantes.

⁴ Esta idea se encuentra ya en las *Prosas profanas* de Rubén Darío: “Mira hacia el lado del bosque mira / blanquear el muslo de Diana, / y después de la Virgen, la Hetaira / diosa, su blanca rosa, y rubia hermana” (Darío, 1993: 22).

Vírgenes y mujeres fatales son dos piedras de toque en la producción de autores como Baudelaire, Flaubert, Mallarmé, entre otros modernistas. Es innegable la influencia de este movimiento en este libro, tanto en las ideas que se exponen sobre el amor y el erotismo, como en la construcción de las figuras y personajes femeninos, que lejos de ser cotidianos y cercanos, encarnan figuras de mujeres extraordinarias, refinadas, angelicales, incluso fantasmales, pero también diabólicas y crueles.

Las vírgenes locas también recibe influencias de la corriente decadente y crepuscular⁵, que Antonio Borgese define como “una escuela poética cada vez más numerosa: la de los líricos que se aburren o no tienen ninguna emoción que cantar: el torpor y el fango melancólico de no tener nada que decir o que hacer” (Borgese 2010: 3). Dos elementos nos conducen directamente a esta atmósfera: la escenografía y la caracterización de algunas de las figuras femeninas.

De la primera, forman parte el ambiente interior del convento, cuyo corazón, además, es “somnoliento”, la casa desierta del soneto *La meta falaz*, y otros lugares como: “la larga vía desierta”. Sostiene Livi (1974: 87), que los decadentes tienen predilección por los amores imposibles en la sombra de los conventos y los manicomios. En el caso de *Las vírgenes locas* estos dos escenarios parecen fusionarse.

De la segunda, el aburrimiento, la monotonía y la ociosidad marcan el ambiente en el que los personajes femeninos se mueven: “Casi embriaguez tenue tu mente / ociosa por extrañas sombras arrastras”; “Parecen celar con extremo cuidado / el dolor de sentir hora tras hora / más vacías sus venas y el alma más oscura”. El retrato de algunas de las monjas entraría de lleno en la imagen de la enfermedad y degradación: “alma enferma”; “rostro febril”; “sutil voraz morbo”; “pálida indolente”; “palidez repentina”:

⁵ Según Quatela (1988), el Crepuscularismo tuvo una vida muy breve: desde 1903, año en el que se publica *Armonia in grigio et in silenzio*, de Corrado Govoni, y 1911, cuando aparecen *I Colloqui* de Guido Gozzano. Para Sanguineti (1965) el crepuscularismo se extiende hasta 1930, mientras que para Tedesco (1971) llegaría hasta 1950, incluyendo en ella a los poetas del Hermetismo.

En los ángulos discretos de los altares
repasan rosarios entre dedos enjutos
encorvadas figuras como ancianas,
que iluminan de perfil los fanales.

Otras figuras adoptan posturas indiferentes, de indolencia, letargo, cansancio: “Con serenidad, el juego del destino / sin humildad y sin orgullo sigo”; “Tú te abandonas, oh pálida indolente”; “somniaolienta voluptuosidad”; “No me des sueños; déjame en letargo / yacer”; “Detente sobre mí, tú que disuelves / el tedio de vida y el daño de pensar”; “donde un inerte/cansancio sin aliento nos abandona, / con trenzas sueltas y brazos abiertos”; “Un languidecer de cansancio reconozco”; “paso tan cansado”.

El modelo poético más cercano para algunos de los retratos de las monjas es el *Poema Paradisiaco* (1893), en el que D’Annunzio titula una sección *hortulus animae*, sintetizada aquí simplemente como *Almas*. Además, muchas de las imágenes que aparecen en el poema *Incurabile* se reproducen con gran coincidencia en *Mater inviolata*: la de las manos que repasan el rosario, la mirada hacia la ventana, la insistencia en el silencio, en la tristeza y en el color blanco.

Junto a sonetos de título claramente simbolista-decadente como: *Nocturno*, *El mal*, *Tediada*, *La esfinge*, *Cadenas*, *Barro indócil*, otros remiten a las atmósferas crepusculares del desencanto⁶: *La melancolía*, *Los engaños*, *La hora suspendida*, *Ironía*, *Espejismo*, *La falsa meta*.

A las vírgenes inocentes, sin experiencia del mundo ni del amor, sin ningún poder de decisión sobre su propio cuerpo, que es de otros y para otros, se contraponen otras figuras con un marcado carácter hedonista, poseedoras de su cuerpo y conscientes del poder que pueden ejercer a través de él sobre los hombres. A este prototipo se adscribe también el yo poético que habla en el texto, una voz femenina compleja, retorcida, desencantada, atormentada:

⁶ Según Savoca, los poetas crepusculares “viven su desilusión existencial e histórica de pequeñoburgueses en negativo, en una condición liminar de indecisión y de indolencia, entre adhesión y negación de la cotidianidad” (Savoca, 1985: 91).

El lamento oscuro que me desarma
yo lo retuerzo contra mí misma en afilados
sarcasmos, y ataco con razonamientos
irónicos mi árida esperanza.

Guido Gozzano no duda en identificar ese yo poético con la persona de Amalia. En una carta que le escribe tras la publicación de *Las vírgenes locas*, la describe sin rodeos como una *Femme fatale*, con las mismas imágenes y palabras que ella utiliza en los versos de este libro:

Tengo presente también esto; que tenéis hermosos dientes y una bella boca, más bien grande y fresca y que llamáis la atención como pocas y que tenéis dos hermosos ojos (también en esto tengo que convenir y casi a despecho), dos ojos de una dulzura servil; los ojos de quien se inclina al déspota Señor y le tiende sus muñecas febriles para verlas rodear de cadenas, casi gozando de ello (Gozzano-Guglielminetti, 1951: 37).

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 violencia otros movimientos de vanguardia más tajantes, como el futurismo (Re, 1989).

Toda la obra se enmarca en el desvelamiento de un misterio, que engarza el primer soneto: “A cada una de vosotras su secreto robo”, con en el último: “os desnudé con manos violentas”. 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, 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 (Eliade, 1981), por otro, también se usa en los ritos funerarios para representar el dolor, la pérdida y el duelo.

El misterio, por otra parte, está relacionado tanto con la estética decadente, que según Binni (1936), indaga en la interioridad profunda, en los estados de ánimo, y privilegia las emociones en vez de los sentimientos, como con la línea psicoanalítica⁷. La idea freudiana de la mujer sin identidad definida, incógnita, problema y enigma, que encarna lo misterioso y, al mismo tiempo, es indescifrable está presente en estas páginas. Se refleja en la metamorfosis de unas figuras que se convierten en otras, siguiendo la idea del vaciamiento del yo y de su intercambiabilidad modernista, y se concreta en figuras mitológicas como la esfinge, alegoría de los instintos: “La mente más sagaz en vano indaga / en la pureza de tu frente estatuaria”; “te vuelves como esfinge impenetrable y muda”. Sus ojos abiertos denotan una mirada activa, contraria a la mujer durmiente, mujer sumisa. Una actitud propia de la Mujer fatal (Scaraffia, 1987), que comparten algunas vírgenes: “Como aquella que un misterio conserva / ella era grave. Y de fija mirada”. Esta mirada insistente, constituye casi un desafío y una patología, como sostiene Roland Barthes “es siempre virtualmente loca: es al mismo tiempo efecto de verdad y efecto de locura” (Barthes, 2009: 168). Otras veces, las vírgenes presentan una mirada cargada de poderes malignos, en donde se siente la presencia de Medusa: “Cuando una me señaló riendo: ¡Ven tú! / yo me negué, absorta en su marina mirada / mis ojos tan serenos no estaban”.

Un elemento relacionado con el misterio es el silencio que, contrariamente a lo que se puede esperar, lejos de estar vacío de contenido, forma parte del lenguaje no verbal del imaginario:

Cada virgen pensativa se viste
 con su silencio [...]
 A su corazón solitario
 teje inviolable sudario,
 entre aromas de olvido perfumado.

⁷ “La cultura, con diversas expresiones, se arremolinó alrededor de la idea de “lo interno” como asiento de una verdad que había que desvelar y al que diversas artes proporcionaron soluciones visuales contribuyendo a consolidar formas específicas de solventar los retos y preocupaciones de la época” (Medina Domenech, 2012: 173).

En este sentido, el silencio también se convierte en activo, como la mirada, sirviendo de escudo de protección: “O se vuelve piedra, rígida esfinge / en mudo enigma”. También puede transformarse en arma de protesta y de denuncia, en una referencia explícita al mito de Tácita Muta, la náyade rebelde a la que Júpiter le arrancó la lengua: “Es tu fidelidad silenciosa / que recrimina a quien te ofendió”. El silencio, como otros elementos ambiguos en esta obra, también se presenta como la cualidad femenina que todo lo soporta. La mujer silenciosa, prototipo de mujer virtuosa, no muestra su dolor, por eso es la más celebrada: “Más alabada aquella que encierre / en su alma el lamento y el sueño querido / sola, en la sombra de su mudo dolor”.

La actitud que mantienen la protagonista del soneto titulado *La que calla*, también es ambigua, puesto que su renuncia a hablar nombra portavoz al yo poético que la interpela: “mas, por todo lo que yo callé y sollocé, tú habla”; “para suplicar con voz callada: / también por mí habla”. Como sostiene Ferraro (2018), nuestra autora tiene la pretensión de hablar desde un punto de vista femenino de sí misma y de otras mujeres. Una actitud que mantiene en su posterior poemario, *Las seducciones*, cuando escribe: “Yo no quise cantar, quise hablar / y decir cosas de mí, de tantas otras mujeres” (Guglielminetti, 1909: 45). En *Las vírgenes locas* se asiste a este baile del yo poético que, tan pronto se afirma como entidad separada del grupo, como desaparece en otras personas gramaticales, o se funde con otras figuras, pasando a formar parte de las filas de las futuras esposas, a partir del soneto titulado *Invocación*:

Oh blancas peregrinas, acogedme
 en vuestras filas [...]
 Se pararon al oír mi ruego
 las peregrinas, y con un breve gesto
 me admitieron en su exigua compañía.

En esta forma de proceder parecen estar presentes las consignas de Baudelaire, cuando habla de la vaporización y la centralización del yo. La diseminación del yo en el no-yo de las demás figuras femeninas termina en una recolección de vidas ajenas cantadas como propia: “que yo escuche, por tus labios

evocadores, / temblar este deseo que me atormenta”. El yo poético, en la línea simbolista, muestra curiosidad por la psique desequilibrada, y utiliza sus sentidos, la vista y el oído sobre todo, como elementos indagadores, además de las preguntas directas que dirige a las vírgenes a las que, en principio, intenta disuadir de su búsqueda, aunque después se una a ellas: “Yo insinué: - El amor miente, te abrumba / se disolvieron y sonrieron las infelices / gritando: ¡Ay calla! ¡Es bello, aunque te engañe!”.

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 (Cerruti, 2007): “Hermanas, yo erraba por silenciosos senderos”, 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” (Dijkstra, 1994), que favorece la metamorfosis de unas figuras en otras, al compartir una posición alejada de la maternidad, en la que, para los parámetros sociales y religiosos de este tiempo, reside sobre todo la bondad femenina.

No solo desde un punto de vista estético, sino también científico, en este periodo se describe a la mujer como frígida o histérica, un ser inestable, voluble, frívolo, propenso a llantos y dramas. Todas actitudes presentes en las figuras femeninas de este texto, que cambian repentinamente de estados de ánimo. Momentos de exaltación se alternan con otros de languidez, silencios obstinados con risas o llantos, la pasividad y la espera se contraponen a la intranquilidad de la búsqueda de respuestas. El silencio de algunas figuras contrasta con el hablar a gritos de otras, lo que equipara, de nuevo, el espacio del convento al del manicomio: “tus gritos tan ardientes y amargos”; “se cerró tu corazón lleno de gritos”; “ásperos gritos”, y las que lo habitan, en consonancia con las teorías científicas de autores como Moebius (1978), Lombroso (1978) o Weininger (2004), a seres irracionales.

En contra de la idea de Lombroso (1978) de que la mujer está dotada de una sensibilidad rudimental, parecida a la de los animales, Novoa (1908) defiende que es más sensible que el hombre y, por lo tanto, más vulnerable y propensa al dolor. En

esta línea, el llanto ocupa en estas páginas un espacio importante, símbolo inequívoco de un estado de ánimo alterado que encuentra en el lenguaje de las lágrimas su forma de expresión corporal y silenciosa: “llorar la pasión que me extravía”; “un gran sollozo lloraba la noche negra”; “Ahora lloras, derritiéndote en humildad”; “Y lloras, doblado sobre tu herida”; “Llorar poco a poco, con el rostro / en vuestra espalda”; “llorar con la boca en los escalones”. A él se dedica un soneto entero: “El llanto es benéfico rocío / que a cada nueva alma descende en la sombra”.

Esta sensibilidad femenina viene a coincidir con la idiosincrasia de los poetas modernistas, que “tienen temperamentos menos resistentes, un sistema nervioso que es hiper-refinado, aun enrarecido y anormal. Son hombres mercuriales, incluso un poco histéricos e hipersensibles, quizás obsesivos en su búsqueda de efectos excepcionales” (Cardwell, 2005: 15). Entonces, las monjas-vírgenes son sensibles e irracionales por partida doble: por ser mujeres solteras, según las teorías científicas, con problemas emocionales por causa de sus órganos reproductores inoperantes, y por su afiliación a la estética baudeleriana, en la que el poeta es *genus irritabile vatum*. El elogio del exceso de sensibilidad lo encontramos explícitamente en el soneto *Barro indócil*, en el que resuenan los ecos de *Lo fatal* de Rubén Darío:

Buena fortuna tiene quien, masa informe,
a sus espíritus caprichosos se adapta,
oprimido soporta y olvidando duerme.
Loco quien para sentir más los nervios afina,
vigila, se estremece, a cada golpe se revuelve
e inerme en defenderse se empecina.

Las protagonistas de estas páginas tienen los nervios a flor de piel, con una sensibilidad enfermiza, alejada de la normal y sana. Paralelamente al psicoanálisis de Freud (1967), que trata de explicar la *verdad* interna del ser humano, sus auténticas emociones, también en *Las vírgenes locas* se visibiliza la realidad interior, ofreciendo retratos psicológicos o humorales al borde de la patología: *La que calla*, *La que se desespera*, *infelices*, *tediada*, *La pensativa*. Se personifican sensaciones o estados de ánimo:

vengativas, defraudadas, serena, desdén, amargura, remordimiento, o se metamorfosean en figuras zoomorfas: el mal “se aplasta, como áspide que duerme”; el alma “errante, se lanza con “veloces alas”. En estas figuras, las vírgenes siguen la estética dannunziana, que en el poema *Psique giacente*, del libro *Poema paradisiaco* (1893), describe a la mujer como “virgen sublime”. Al mismo tiempo, son proyecciones psíquicas, flujo de la conciencia bergsoniana, constituyen series mentales ideas-estados de ánimo, que responden a los principios de continuidad (las figuras que representan las potencialidades de la virginidad y la progresión hacia el futuro), y de contraste (las monjas que representan la pérdida, lo que habrían podido ser y no han sido, ancladas en el pasado). Su fluidez viene señalada a través de palabras o imágenes que dan la idea de la *procesión-sucesión*: “desfilaron, funérea teoría, en actitud de piedad esculpida”; “vuestras filas”; “elegante cortejo”. Siguiendo la estética simbolista, contraria al naturalismo y al realismo, objetivan lo subjetivo y exteriorizan lo interno.

En los sonetos donde predomina el yo poético, se representa como centro de un universo sensible, que bucea en sus interioridades en búsqueda de emociones, dando forma material a sentimientos como la amargura:

Aquella amargura fue silenciosa:
 mas el ajeno y la hiel y el veneno,
 todo lo que es más amargo, del pecho
 subía remontando mi garganta.
 Me repugnaba al paladar su sabor,
 mi voz exhalaba su nausea,
 como la hiel de una malvada flor.

La amplitud del campo sensorial convierte este sentimiento en líquido (“ajeno, hiel, veneno”), perceptible al oído (“silenciosa”), lo volatiliza en estado gaseoso (“subía remontando mi garganta”), implicando lo olfativo (“exhalaba su nausea”, “malvada flor”) y las papilas gustativas (“me repugnaba su sabor”). Esta sensibilidad exquisita y atormentada se refleja en el preciosismo verbal que está a su servicio, en el que se reconocen también las palabras claves modernistas (ajeno, hiel, veneno, malvada flor).

En la desviación y transgresión de estas figuras femeninas se deja ver el anticonformismo de su autora, que rechaza el moralismo de su época, siguiendo el nuevo clima de revaloración del deseo y de lo irracional modernista y decadente. Borgese (1921), sostiene que Amalia Guglielminetti es danunziana en algunos elementos, como la exhibición de la voluptuosidad, el orgullo y el instinto, pero también muchas de sus figuras femeninas se caracterizan por su antilirismo y antirromanticismo (paradoja sorprendente en tu texto que habla constantemente del amor), por su dureza y violencia en la forma de expresarse y de actuar. Lo señalaba Pastonchi en una de sus reseñas al libro cuando sostenía que el yo poético de estas páginas: “tiene un alma soberbia, que desprecia los juegos sentimentales insignificantes y anhela algo violento que la subyugue. Es sincera hasta parecer cruel” (Pastonchi, 1907). Estos rasgos anticipan el prototipo de mujer que unos años más tarde aparece tanto en el *Manifiesto de la mujer futurista* (1912), como en el *Manifiesto de la Lujuria* (1913) de Valentine de Saint-Point.

Las vírgenes-monjas, mujeres fatales constituyen una galería de personajes antitéticos que aprovecha la división que existe en la sociedad entre los diferentes roles que las mujeres pueden desarrollar, como los de la esposa-madre vs amante o ángel del hogar vs escritora, constantemente enfrentadas también en los manifiestos futuristas. El predominio, además, de las figuras transgresoras y el desprecio por las mujeres domésticas tiene en el fondo un carácter oblicuamente autobiográfico. Amalia Guglielminetti se identifica con ellas en su papel de artista, escritora o intelectual, expresando un conflicto psicológico, que implica la vanidad de quien se sabe distinta y, al mismo tiempo, el sentimiento de rechazo que percibe por parte de la sociedad, que condena la rebeldía y los excesos, especialmente en las mujeres.

El careo de unas con las otras adelanta la idea futurista de que, aunque *las hembras* han sido domadas por la sociedad, aún conservan su naturaleza salvaje, que pervive en la *New Woman*, erguida a heroína rebelde con un punto de espíritu prometeico, mientras que la mujer tradicional es condenada por su sumisión, su falta de vitalidad e instinto:

Existe en nosotras, tal vez, una mártir que goza
de su martirio, y una prisionera
que se rebela y sus cuerdas mordisquea.
Una querría besar esa mano
que contra ella se vuelve cada vez más violenta.
La otra, asestarle un mordisco inhumano.

Ambas figuras, la *mártir* y la *rebelde* están indisolublemente unidas, a pesar de su contradicción, y constituyen los polos opuestos de esa dualidad que atraviesa toda la obra, versiones de la *mala* y la buena *mujer*. Ambas encarnan el rechazo de lo vulgar o de lo normal, decantándose por el placer de la propia destrucción, la complacencia en la tortura o por el rechazo de toda regla. Más que irreconciliables son dobles, como las figuras fantasmales que se encuentran con el yo poético, que son desdobles, proyecciones en el futuro de las vírgenes-monjas: “Y las vírgenes viudas, las esposas / sin bodas, las consagradas a una memoria / de amor, las fieles dolorosas”; “Coronas sobre sus frentes de alabastro / parecían llevar coraza bajo sus mantos”.

Este limbo de indiferenciación (buenas y malas, vivas y fantasmas, vírgenes y monjas, jóvenes y viejas), en el que todas se mueven, retoma la atmósfera sombría que tiene antecedentes en autores como Rodenbach, cuya obra *Bruges-la-morte* (1892), inspiró a muchos crepusculares italianos: “Cuánto más alegres ante mis ojos, / más tristes en cambio, me parecieron las amadas”.

La mutación de identidades y de planos compenetrados en un fluir de enigmas y contradicciones, está también relacionada con una dimensión espiritista e irracional. El yo poético que interroga a las vírgenes sufre visiones: “Besé sus manos y su figura / frágil desapareció, en un abismo negro / como los rizos de su pelo”. Asiste a fenómenos lumínicos extraños: “Fijaban su mirada y su deseo adelante / a través de un rayo sin fin ascendente”, mientras que sus interlocutoras cambian de aspecto: “símiles a reinas o valquirias / en el fiero ardor de sus bellos rostros soñadores”, o se vuelven espectrales, irradiando luz interior: “sus frentes radiantes, casi fundidas con la aureola”.

La dimensión atemporal y también atópica atraviesa espacios y decorados diferentes: encerrada en el convento, de repente, por los caminos; tan pronto por los bosques salvajes, como en una

lujosa habitación. Como en otros textos modernistas, la ambientación es extraña, hecha con escenarios interiores y a la vez exteriores, en la que no se distingue lo natural de lo sobrenatural, ni el día de la noche, ni la realidad del sueño. Las vírgenes se encuentran en un lugar aislado, para Rubén Darío un castillo⁸; aquí transformado en convento, en un estadio suspendido e intermedio entre la vida y la muerte: “es tan dulce en esta sombra desvanecernos, / ya no es vida, pero todavía no es muerte”; “la nuestra es muerte en vida”. La atmósfera de indeterminación es angustiosa, entre el deseo y su cumplimiento, marcada por la filosofía vitalista de aceptación trágica de la vida: “Ninguna lo sabe. Solo tú sabrás todo: / si néctar, ceniza o veneno, / te ofrecerá la vida en su fruto supremo”. Por otra parte, el tiempo suspendido de la espera no solo es un tiempo muerto, sino que encierra en sí todas las potencialidades eróticas:

Esta, oh Hermanas, es de nuestra vida
la hora más rica y más vibrante. Es la hora
suspendida, en la que todo se desea y se ignora,
sobre todas las cosas el loco deseo se desata.

Muros y claustros, por un lado, y bosques o espacios abiertos, por otro, se corresponden o con una construcción de identidad concreta, identificada con un nombre propio, sor Rosaria o sor Benedicta, que recuerdan otros retratos de monjas como la sor Virginia de *Primi poemetti* (1897), de Giovanni Pascoli, o bien con una identidad alegórica, fantasmagórica, onírica o alucinada, presente en diferentes sonetos con palabras claves como: *ebriedad, sopor, somnolencia, embriaguez*.

Esta construcción espacial e identitaria, por un lado, responde a la estética simbolista que exalta lo impreciso y lo vago y es una técnica de extrañamiento que desorienta al lector, desata su curiosidad, su desconcierto y sorpresa, en la línea de Freud y Bergson. Por otro, da cuenta de la inestabilidad del mundo, presidido por fuerzas oscuras y arbitrarias, contra el cual se

⁸ En el poema *Cyrano en España*, de *Cantos de vida y esperanza*: “¿Contemplaste la mancha roja que entre las rocas / albas forma el castillo de las Vírgenes locas?” (Darío, 1907: 28).

levanta un inconcreto sentimiento de rebeldía esteticista: “en ti resurgen, esclavas rebeldes, / que desatan sus cabellos en la tormenta”. Baudelaire es el referente de la rebelión y de la inocencia de estas vírgenes, cuya ambigüedad resulta de sus dos versiones diferentes. La de la tradición bíblica y petrarquista presupone la pasividad estoica de la mujer virtuosa, supeditada a la iniciativa masculina: “hasta que mi Señor llegue y me susurre / al oído: Es la aurora ¡Levántate y ven!”. La modernista traslada la batalla de Venus del campo amoroso al político y bélico, introduciendo en la relación amorosa sentimientos enfrentados como el amor-odio:

El odio soberbio a veces se confunde
con el amor que se humilla y desconfía,
pues que una igual pasión guía
a ambos, ciegos, por sus recónditas vías.

En este nuevo contexto, el *señor* de la tradición petrarquista y bíblica se convierte en el *déspota* y en el “cruel señor”. Como sostiene Litvak (1979), el amor en condiciones normales deja de atraer a la poesía cerebral de principios de siglo. En su lugar se instalan relaciones conflictivas, en las que hombres y mujeres miden sus fuerzas. Las cadenas son un topos, tanto del lenguaje petrarquista como del baudeleriano y nietzschiano, y es en estas claves que Amalia Guglielminetti lo utiliza, dejando atrás la relación amor-sufrimiento tradicional, para adentrarse en la de dominio-sumisión modernista, en la que el amor se convierte en posesión, y la mujer en propiedad del hombre, en su trofeo: “Mas yo para huir no le di la espalda, / al déspota me enfrenté, vi cómo mis febriles / pulsos con sus cadenas aprisionaba”.

En el contexto de la mujer epicúrea, que busca el placer y que despliega un complicado y cerebral gusto por lo prohibido y lo maldito, las cadenas representan “la búsqueda intelectual de sensualidades y erotismos raros, sofisticados y extravagantes” (Bornay 2001: 125), pero también esa forma baudeleriana de la autohumillación y la autodestrucción. Constituyen un símbolo de esclavitud masoquistamente procurada: “invocaba para mí las más fieras / las que dejan marca en las muñecas duradera”; “Entregándose a una grave cadena / con fervor de humildad en su

gesto lento”; “el placer de quien frágiles muñecas, / para su diversión páfida, encadena”; “Las oí: de una dura esclavitud se jacta ese grupo demente”. Amalia Guglielminetti sigue en esto la moda artística de su tiempo, como sostiene Litvak: “incontables obras de aquellos años revelan un eros de rostro cruel, y la pertinencia de un placer obtenido por la degradación y el sufrimiento” (Litvak, 1979: 54). En la sociedad de principios de siglo XX, el masoquismo es considerado un vicio elegante y refinado, practicado por una élite, en contra de la normalidad procreadora burguesa, pero, si quien lo encarna es una mujer, representa la suma de los valores negativos, y constituye el reverso demoníaco de la mujer buena, sufrida, decente⁹. En ella se encarna la perfidia femenina, que reúne todos los males (Volpati, 1994).

La mujer masoquista está emparentada con la *enemiga*, que también se afirma victoriosamente en la relación amorosa. Presenta un yo narcisista, invulnerable, que instaura un clima de hostilidad muy alejado de la beatífica paciencia de las vírgenes que esperan al esposo en la parábola del evangelio de San Mateo (Mateo, 25: 1-13). Si estas son seres que personifican la modestia: “Ya cerca del límite del valle / sagrado, donde el rey en bermejo clámide / dirá a cada una: Acércate mi esposa”, la *enemiga*, en cambio, es una mujer *deteriorada, dañada y autodañada*, como el dandy baudeleriano, que olvida temer al hombre:

En ti se sospechaba la enemiga
taimada, esa que artes y audacias reúne
que la engañosa fortuna de amor
encandila, y en sus redes queda atrapada.

[...]

Os hablé con el áspero orgullo
que casi denota una enemiga altanera.
Aunque colmara un deseo, y era
por ello un largo, delicado sueño.

⁹ La utilización de este contraste resultó una buena operación de marketing, que subraya Pancrazi cuando afirma: “Guglielminetti se inició en la literatura femenina con un tono de independencia, de pasión e incluso de perversidad que necesariamente tenía que sorprender” (Pancrazi, 1920: 72).

Esta figura hostil al hombre sabe que su derrota es inevitable: “vi cómo mis febriles / pulsos con sus cadenas aprisionaba”, pero aun así no cesa en su actitud de rebeldía. Su formulación se acerca a los presupuestos de la filosofía de Nietzsche que, a su vez, habían inspirado la novela que Gabriele D’Annunzio publica en 1896, titulada *Las vírgenes de las rocas*.

La enemiga representa la mujer orgullosa, calculadora, fría, manipuladora (Antinucci, 2010). A este prototipo responden algunos de los retratos de la sección *Perfiles*, como: *La esfinge*, *Tediada*, *Vengativa*, que tienen en común una expansión agresiva del yo femenino en el exterior: “enamorada de su error, si cae/se levanta. Se agota, pero no se postra”. Incluso algunas vírgenes, como la que aparece en el soneto titulado *Virtud incauta*, están llenas de determinación y se muestran tajantes: “repetir a quien fue esperado y único el grito: / Todo o nada para ti. Nunca o siempre”.

La figura de la *orgullosa* (“mal se humillo tu serena / frente”), que se expresa con “acento de desdén”, afirma prepotentemente su yo (Miciancchi, 2012: 87), y se opone a la tiranía del *señor*, también de forma masoquista, pero siempre en el contexto de su frialdad, en el que tanto placer como dolor están despojados de toda trascendencia, para pasar a ser simplemente percepciones sensitivas: “Sufrir con alborozo. Respirar la vida / en bocanadas de desdicha. Lastimar / sin piedad tu propia herida”.

En esta línea, también *la rechazada* es una figura de mujer imperturbable, que artificialmente se construye una fachada que impide conocer sus emociones y su desgarramiento interior. Como la figura de la *Femme Fatale* y de la esfinge, es un enigma que nadie puede resolver, porque ella lo impide con sus paradojas, estridencias y su impasibilidad. *La rechazada* vive su situación no como desamor, sino como orgullo herido, que se manifiesta a través de la ironía y del dominio escénico:

Fuiste rechazada. Como una mendiga
que insistiera pedigüña, inoportuna,
fuiste rechazada. Y bien callas: ninguna
palabra puedes existir que tu dolor diga.

Aun, se atenuó benigno el rechazo.
De piedad se veló la voz engañosa...
¡cómo ríe tu boca tortuosa!

Un año más tarde, Guido Gozzano retoma este tema desde la perspectiva contraria del hombre, cuando escribe *El honesto rechazo*. En este soneto, la amiga aparece significativamente, con respecto a *Las vírgenes locas*, como “bella y demente”:

Ma prima di conoscerti, con gesto
 franco t'arresto sulle soglie, amica,
 e ti rifiuto come una mendica.
 Non sono lui, non sono lui! Sì, questo
 voglio gridarti nel rifiuto onesto,
 perchè più tardi tu non maledica¹⁰ (Gozzano, 1977: 354).

Es posible que Gozzano tomara inspiración en el poema de *La rechazada*, como parece indicar también la metáfora de la “mendiga” (De Liso, 2008). Ciertamente es que hay una continuidad temática entre ambos poemas, casi una respuesta por parte de Gozzano a una cuestión que está en la mente de ambos y que tiene que ver con el tema literario de la concepción del amor, pero también con su misma relación sentimental.

La estética de lo horrendo, que une placer y crueldad, recurre en estas páginas a los mitos de lo femenino terrorífico que encarnan lo monstruoso, como Medusa, la Esfinge o la Mujer serpiente (Praz, 1999), todas ellas presentes o simbolizadas a través de sus atributos en este libro. Lilith está presente como turbulenta pasión indomable, a través de la iconografía de las garras (Burguillos, 2018): “Ese que entre tus dedos delgados / como garras apresas, y sufre, y se lamenta / esclavo de amor que más alienta tu rechazo”. Estas figuras no desdeñan el uso de la violencia en sus actitudes o utilizan “las armas de mujer”, es decir, la manipulación emocional y la instrumentalización de su supuesta vulnerabilidad.

El hombre se muestra como una víctima de esta *belle dame sans merci*, cruel y sádica que disfruta con el dolor de su amante, que devora su esencia como vampira, dejándolo sin voluntad. Un prototipo literario de moda, que tiene también su base real en

¹⁰ “Antes de conocerte, con gesto / franco te detengo en el umbral, amiga / y te rechazo como a una mendiga. / ¡No soy él! ¡No soy él! Sí, esto / quiero gritarte en un rechazo honesto / para que más tarde no me maldigas”.

teorías científicas como las de Lombroso, que sostiene que la mujer está dotada de una mayor crueldad que el hombre: “Es siempre en suma la necesidad de hacer sufrir lo que constituye el carácter principal de la maldad femenina” (Lombroso, 1893: 89). Swinburne es el antecedente, tanto de la determinación de ese arquetipo de mujer, como del enamorado débil e inferior que se somete a ella.

En este contexto, el descontento y la insatisfacción que expresan algunas figuras femeninas puede leerse como afirmación de un deseo sexual equiparable al del hombre, cuya insinuación es suficiente para provocar el escándalo, pero también la morbosidad. Por ese motivo resultan tan atractivas estas mujeres que conducen el juego amoroso, que provocan la reacción de los hombres, aunque eso las destruya:

Ni yo me lamento. Espíritu diferente
de aquel que os aconseja yo no deseo:
Me fascina lo que hay en vos de sabio y perverso.

Me gusta teneros como mi adversario fuerte,
y por vos que estalláis en esquivo orgullo
de pasión palidecer a muerte.

Todos los críticos literarios de su tiempo coinciden en afirmar que Amalia Guglielminetti escribe como si fuera un hombre, algunos con indignación y otros con admiración, celebrándola como una “excepción”. Sus figuras femeninas están construidas desde la mirada del deseo masculino. No se trata solo del homenaje a la virilidad que se atribuye al “señor”, colocado en una posición de superioridad con respecto a sus futuras esposas, sino también del tributo que se rinde a los lectores implícitos en su texto a través de una invocación-excitación erótica de la que las protagonistas fuertes y seguras de sí mismas están cargadas, en cuya autorreferencialidad se insinúa el autoerotismo (Ross, 2015):

Una hora de revuelta me flagela,
nunca tuve una hora como esta,
ni nunca con los sentidos y alma atormentados
me sentí tan fuerte y tan bella.

La vitalidad y dinamismo de las vírgenes, que abandonan el convento y vagan por los caminos, es ya apertura a la vida, lo cual se traduce en disponibilidad sexual, a través metáforas como la de la escalinata bermeja: “Oh Vida, mi pie es ligero y mi corazón fuerte / para subir tu escalinata bermeja / y para atravesar tus encantadas puertas”.

La imagen masculina oscila también entre varios prototipos de hombre: el amigo idealizado, el débil que se deja subyugar (Venturi, 2015), el cruel o el demasiado racional, incapaz de amar¹¹ (Zaccaria, 2009). Estas figuras se corresponden con las femeninas en un sistema binario en el que no puede existir relación fuera del esquema de jerarquía y dominación. Si la mujer gana espacio o poder será en detrimento del hombre, si cambia su estatus de subordinación será para destronarlo y será, obviamente, un mal.

La imposibilidad del amor queda patente en la falta de correspondencia, hombres y mujeres están destinados a no entenderse y a confrontarse. La mujer que ama y sufre interiormente se enfrenta a un hombre cruel que “goza al escuchar de esos labios amargos, / abrasados por el estupor alucinado, / solo un nombre, su nombre reiterar”. La pasional choca con el hombre superficial o demasiado racional: “Tú existes, tal vez, en espíritus viriles / expertos en embriagarse con cualquier flor”, que se muestra impasible e indiferente, haciendo imposible la fusión amorosa: “Ni, reacio, la mano vos me tendéis / que me guie a encontrar socorro”; “Alguien observa / desde tu umbral, hostil, con mirada fría / y en mi profunda desesperación me precipita”. Las vírgenes sueñan con *el amigo*, que en realidad es una fantasía onírica, presente solo en su imaginación. De él se subraya su irrealidad: “Caballero de leyenda, o héroe antiguo / místico esposo, novio desconocido, / la sombra de una sombra es solo el dulce amigo”. El amor se muestra de todos modos imposible e inalcanzable:

¹¹ A este propósito, Bàrberi Squarotti señala el paralelismo con la poesía de Gozzano: “El hecho es que Gozzano verifica la imposibilidad, también, de un sentimiento auténtico, en la contemporaneidad burguesa. También el amor está siempre en otro sitio respecto al mundo en el que el poeta vive” (Gozzano, 1997: 15).

Os he perdido por la soberbia devoción
de reteneros. El corazón os conoce; la mente
os olvida, atrapada en perímetro muy breve.

Donde os busco y no os veo. Atiendo
si hablan de vos, de vos, alma mía,
y ya vuestro desvaído rostro pierdo.

Si el convento es la metáfora espacial de la prisión existencial de las mujeres, no lo es menos el amor y las relaciones con los hombres, que las convierten en seres frustrados, o las rodean de impedimentos sociales y mentales: como monjas, se encuentran alejadas tanto de la tranquilidad del ideal doméstico, como del erotismo de la relación conyugal; como novias, problematizan el ideal amoroso con sus dudas, sus tormentos y su deseo, oscilando entre el amor espiritual y el carnal. Entre los muros de su enclaustramiento, ambas se muestran como “inquietas llamas” o “en el alba golondrinas”, metáforas de su agitación e inestabilidad emocional, pero también de su ser pasional y su búsqueda incesante.

A la reclusión innatural del convento, un ambiente perturbador e incluso siniestro, se contraponen las doncellas-flor y otros elementos naturales del paisaje, que “actúan como metáforas del paraíso” (Cao, 2000: 35), en su versión aquí de paraíso perdido o inalcanzable.

3. LAS SUGESTIONES SIMBOLISTAS Y LAS MUJERES-FLOR

Mantovani ya señalaba una transformación en las vírgenes que representan diferentes estados de ánimo, cuando escribe en *La Stampa* de mayo de 1907:

Hablan de los sueños, las ansiedades y los dolores de las vírgenes amorosas, rompen el silencio en el que se visten como un velo revelando el misterio de muchos corazones ignorados y desautorizados. En su corazón, la autora encuentra la luz para sacar a sus hermanas de la oscuridad, primero ingenuas, sonriendo en anticipación del milagro del amor, perturbadas después o golpeadas por la desilusión y la desgracia (Mantovani, 1907).

Esta metamorfosis está relacionada con la fusión y confusión de lo heterogéneo, con las anomalías inquietantes que despliega la estética modernista, como hemos visto. Un recorrido 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.

Mas, de todo velo impaciente,
ánimas acerbas, 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.

La contraposición entre luz y sombra que señala Mantovani, y que en el texto se traduce en la insistencia casi exclusiva entre blanco y negro como único cromatismo, relaciona estos poemas con la ambivalencia simbolista con respecto a la figura femenina y al amor. Para Baudelaire, “la mujer es el ser que proyecta la mayor sombra o la mayor luz en nuestros sueños (Baudelaire, 1995: 63-64). En esta línea, las vírgenes-monjas a veces son incorpóreas, encarnación de sentimientos, en la línea crepuscular de Corrado Govoni, cuya singular poética del alma la concibe como un negativo fotográfico en el que se graban sensaciones: “alma presuntuosa”, “alma soberbia”, “almas defraudadas”, “desiertas almas”, “alma inquieta”, “alma nueva”, “almas infantiles”, “almas indefensas”, “almas fraternas”. Este apelativo *almas* contrasta con el misterio intrínseco de su carácter sensual-sexual, incluso perverso, pero encaja en la poesía decadente y crepuscular, que eleva a tópico la mujer virgen y, al mismo tiempo, lujuriosa. Uniendo el personaje de la virgen con el de la novicia, se une otro tópico, el de la profanación amorosa (Vera, 1995: 9).

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 lo relacionado con la exploración de los lados oscuros del inconsciente, de los monstruos de la razón y de la actividad onírica. La oscuridad y la incoherencia

simbolista están obsesivamente presentes en este texto a través de las sombras: “La sombra furtiva”; “floreçían de las sombras”; “espiando la sombra de un ciprés”; “suspirando en cada sombra”; “que en la sombra sobre toda nueva alma descende”; “sombra que asalta”; “sombra que el vuelo de todo júbilo arranca”; “voces de la sombra”; “la marchita sombra”; “de alma ambigua que la sombra fría alarga”; “ociosa por extrañas sombras arrastras”; “febriles sombras desdibujadas”; “sombras insidiosas”; “existe en la sombra otra sombra”; “sombra funesta”; “sombras de olvido”; “en la sombra gozaba”.

La ambivalencia y el difícil equilibrio de personajes contrarios: las monjas que están condenadas a ser vírgenes de por vida, las novicias que esperan salir de este estado con el matrimonio, dibujan un itinerario pasional y al mismo tiempo espiritual, que gira en torno a la dualidad, atracción erótica junto con nostalgia por la perfección original, aspiración a lo erótico y carnal e impulso místico de alcanzar la pureza, deseo de ascensión que se demuestra fracaso: “Ábreme, voy subiendo... ¡Ah no! Alguien observa / desde tu umbral, hostil, con mirada fría / y a mi larga desesperación me precipita”; frustración por el amor no conocido o los deseos no cumplidos: “Pero oía por su mismo dolor / llorar, allí en lo alto, a los pies del altar / encerrado en el sayo, a su perdido amor”.

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: “dentro de las venas la melancolía / se aventura”, a la desilusión: “Yo las vi extender sus brazos / en vana espera de almas defraudadas”. Eros conduce a la desolación, soledad, desesperación, y termina mostrando su negación y su imposibilidad: “Las flores del vergel se conviertan en maleza / dispare su arco a un blanco impostor”. Las *flores* simbolistas ceden su espacio a la *maleza* crepuscular en este descenso hacia el desencanto. La imagen de la casa cerrada, que aparece en el soneto *La falsa meta*, concentra esta idea:

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.

Todos estos elementos nos indican que Amalia Guglielminetti comparte la misantropía que figura en la raíz espiritual del erotismo de principio de siglo. Por otra parte, 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: “Pero es tal que desdeña un altar menos puro, / que la carne que ya se apresta al pecado / contempla al efímero amor ausentarse”. Aunque nuestra autora va más allá para rechazar el amor *in toto*, también en su esfera espiritual.

Aunque parte de la crítica literaria rechazara *Las vírgenes locas* por su erotismo, como se ha dicho, en realidad, aquí la naturaleza del amor es absolutamente intelectual, y no corporal, relacionada directamente con el misterio de lo que no puede explicarse. 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 sentimiento de alejamiento y laceración interior (Brunotti, 2014: 149): “Ella es la que demasiado sola muere / es la nocturna alma peregrina / que en pos de su sueño y de su amor se mueve”.

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 (1967), 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.

En sonetos como: *Hermanas* o *Las más alabadas*, hay una predilección por las doncellas-flor, que aparecen en las pinturas de Burne-Jones y otros simbolistas. El animismo vegetal expresa la voz de la naturaleza a través de algunas flores acuáticas (narciso, lirio, ligustro) y de su simbología que remite al blanco y a la inocencia: “Parecían todas ellas flor de narciso / tallo de lirio

o de ligustro / todas actuaban con prodigio”; “alabadas vosotras, hermanas, las del puro lirio entre puras manos”. El *lirio* encierra en sí los valores espirituales de la pureza, y representa la virginidad reencontrada (Litvak, 1989: 32), mientras que el *ligustro* hace referencia al candor y a la castidad.

Las vírgenes en poemas sucesivos están descritas como metamorfosis vegetales: “Parecían florecer de intactas macetas”; “Sus muñecas mostraban venas de tiernas violetas”; “Con sus brazos rosáceos formaron un corro”. También en la versión que retoma la atmósfera sombría de los crepusculares, que tiene antecedentes en autores como Rodenbach (1892): “Florecían de las sombras como crisantemos / de los lagos inmóviles de orillas rosas”. Entre estas representaciones florales no falta la bella sin piedad, representada por la flor venenosa, trasfiguración vegetal de la *Femme Fatale*: “La flor de dulce aroma y que envenena”; “la ponzoña de una malvada flor”.

La presencia de otras flores como la rosa: “Risueña fortuna sus guiraldas de rosas”; “el rosal, mientras que la primavera / dura, no deja de florecer la rosa”; “Rosa del mudo ardor de la memoria”, representa tanto el “efluvio carnal”, como el “enigma espiritual”, como proclamaba Rubén Darío¹².

Por lo que se refiere a las iconografías de animales, no falta en estas páginas el cisne, imagen simbolista por excelencia: “como el cisne llevaba a Elsa rubia / Lohengrin entre las riberas florecidas”. Wagner aún el exotismo de la cultura nórdica con el eros intelectual. Su ópera Lohengrin se había representado en 1887 en París, y el cisne que arrastra la nave del salvador de Elsa se convierte en una imagen de moda, símbolo de la adhesión a la nueva estética, presente en Italia en autores como Corrado Govoni. En la lucha entre la castidad y el pecado se contraponen “los ojos de gacelas”, de reminiscencias bíblicas, a las imágenes simbolistas, que remiten a la lujuria, como la tigresa, “ágil y bella”. Figuran también los insectos que representan en sí mismos metamorfosis, como las libélulas *art decó*, que “vuelan, sinuosas”, y las luciérnagas, imagen del fuego interior de la pasión. Se establecen así las correspondencias baudelerianas

¹² “La rosa sexual / al entreabrirse / conmueve todo lo que existe, / con su efluviu carnal / y con su enigma espiritual” (Darío, 1907: 127).

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 (“Me rodearon con sus susurros / murmullos de agua emanando de una fuente”), que expresan el cuerpo híbrido de las mujeres-naturaleza, relacionadas con las iconografías de la *Femme fatale*, sexualmente emprendedora. 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: “cada una me fue susurrando palabras”. Este rasgo traza una similitud con la poesía de Aldo Palazzeschi, amigo de nuestra poeta. 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 mujer-golondrina: “susurros y garridos de sombra azulada / desde los altos muros se confesaban al viento”.

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: “Entonces se oyó tintinear acorde / con una larga risa el eco de un cercano”; “Ella sonrió / con una sonrisa blanca como su velo”; “A nosotros con risa sugestiva / lo trajo el sueño casi a lomos de una ola”; “Con una sonrisa tan tierna que nos anima”.

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: “Mi sonrisa mostré: / esa sonrisa de un amargo tan atroz”; “Sacando una sonrisa del fondo de sus corazones amargos”. Esta risa es un estallido nervioso sin participación afectiva, energía libidinal, relacionada con el sentimiento de la amargura (Ricci, 2011): “la risa mordaz de tu boca ignara”; “¡cómo ríe su boca tortuosa!”; “esa sonrisa de un amargo tan atroz / estridente en los labios y del alma devoradora”.

La fuente, símbolo erótico tradicional, también hace referencia a los mitos de fecundación y fertilidad. Contrariamente, la sed simboliza la imposibilidad para las vírgenes del amor sensual: “Insaciable sed”; “Nuestra alma ardía de una sed desconocida”; “Como sedientas que oyen locuaces / reír las aguas sin encontrar la fuente de la que manan”. La abstinencia sexual se metaforiza a través de expresiones como “amarga sed” y “agua amarga”, o también en su versión floral de la rosa negada: “Pero no florecen los tallos de las rosas”. 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:

Tú eres como el agua, que en todo quiosco
verde se lamenta y gime en canales y riberas,
hasta que, temblando, abajo por estrecho oscuro
se confunde con el río en sus aguas risueñas.

Otra imagen en donde la pasión queda impedida es la del corazón que calla o se desangra: “Arduo es el sudario del silencio, y el corazón / que deseoso en él se envuelve / en su sopor duerme para siempre”; “su sangre se hace grumos / gota a gota sobre su pequeño corazón”.

La angelización-descorporización de la niña-flor o de la mujer-agua llega a su grado más alto cuando se convierte en estrella: “buscando en el cielo con fervor reavivado / mi flor de oro entre un despuntar de estrellas”. 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: “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”.

La mujer-árbol está también presente, como árbol de la vida: “Yo en la sombra de un abedul me refugié / y en el tronco árido me apoyé”, y símbolo femenino erótico de sinuosas curvas en la versión modernista: “Como inciertos árboles antelucanos / en el ondear de figuras delgadas”. Las líneas ondulantes las reproducen también los caminos: “El camino de tilos del convento / se

plegaba rugiendo bajo la tormenta”; “Me abraza, más loco / que cualquier amor, el camino que sube a la colina”, incluso la forma del corazón: “tortuosa profundidad del corazón”. La serpiente, emparentada bíblicamente con el árbol y con sus curvas, es otra “representación de la hipnosis y del hechizo de la poderosa *Femme fatale*” (Prettejohn, 2012: 70): “te acecha la serpiente tentadora”; “igual que un áspide que reposa, / en las profundidades del corazón”.

Junto al árbol se celebran ritos de cortejos o esponsales y, al mismo tiempo, ritos de fecundación en torno al tronco, figura fálica: “Sorprendí a las que sonriendo / al pie de un árbol se juntaban, / ocupadas en trenzar conversaciones y flores”. La imagen de la flor que despunta encima del árbol pasa a simbolizar el acto amoroso y la pérdida de la virginidad:

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.

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 (Eliade, 2014). También la presencia del fuego interior simboliza la pasión, incluso en la representación simbolista morbosa del erotismo de la enfermedad: “Estupor de fiebre”; “Estupor delirante”.

La niña-virgen, una de las figuras más tópicas del fin de siglo XIX (Litvak, (1979: 193), 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: “Clara alegría de almas infantiles”; “Como una niña que ya no retiene / el secreto en el que arde y se congela”; “Mi niña emprendió el vuelo esta mañana”. 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, que se concretan en figuras enclaustradas y asilvestradas, ambas prototipos de la soltera, considerada por la sociedad de esta época, como “un ser

menor de edad, que no conocía todavía ciertos aspectos de la vida” (Gómez Ferrer-Morant, 2004: 13).

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 sí 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 recoge (Eetessam Párraga, 2009).

Vino al frutal el alma soberbia
 a quien ni siquiera amor había sonreído:
 el orbe absorto callaba, las frondas, la hierba
 casi del Eliseo un jardín enmudecido.
 Pero el más perfecto, a un leve temblor
 de la rama, rodó a los pies de la Pensativa:
 Sintió que su corazón con él se desplomaba.

Asistimos a la contradictoria psicología de unas vírgenes que anhelan la compañía del esposo y, al mismo tiempo, ondean la bandera de su libertad: “Nuestro corazón más sabio / ebrio de libertad alegre canta”; “Tierno es el ondear entre lisonjas alternas / de un sueño que a nada se encadena”.

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” (Quadrio-Corigliano, 2012: 276). Por otra parte, 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, reflejado 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 se ahoga en una enajenación emparentada con los estados de ánimo inducidos por el uso de drogas, como el opio, signo de refinamiento y elegancia mundana:

El deseo más tenaz se desvía,
olvida su más intenso sentimiento,
casi vapores de un grave sortilegio
de opio, en el que goza más quien más olvida.
[...]
Y tiene el torpor de algunas noches de verano,
en las que se duerme entumecidas
por el oscuro espasmo de estar vivas.

El mal, concebido como percepción del vacío existencial, pero también como abulia, está presente en un soneto del mismo título:

Se aplasta, igual que un áspide que reposa,
en las profundidades del corazón
más tortuosa, a ese inolvidable mal,
lo sofoca a veces, una desmedida congoja.

Imprime graves y oscuras sus huellas,
marcas ardientes del dolor vital,
que el calmado orgullo de la voluntad
no puede borrar con sus frías normas.

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 sí misma, en un afán de autodestrucción: “se haga esclava de un cruel señor, / dañándose como enemiga acérrima”. 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: “De engaños tiene sed nuestra naturaleza”; como demuestran los títulos de los sonetos: *espejismo*, *los engaños*, que estratégicamente ocupan la última sección del libro titulada *Verdad*.

La búsqueda de la armonía con el universo, a través de la unión del cuerpo con el alma, es imposible para las mujeres desde un

punto de vista simbólico, porque lo femenino mismo simboliza el alma que acompaña al hombre: “A sus pies una sombra ora larga ora breve / al lado o detrás o delante de él camina / ni nunca se cansa de su andar tan leve”. El yo femenino en ninguna de sus trasfiguraciones camaleónicas (doncella-flor, *Femme fatale*, casta o apasionada esposa), puede recomponerse, porque no existe una figura masculina que responda a sus expectativas, bien por ser inalcanzable, resultado de fantasía o de construcción cultural, bien porque se muestra alejado, indiferentes o cruel, movido por caprichos arbitrarios.

4. VÍRGENES EQUÍVOCAS, *FEMMES FATALES*

Las *vírgenes locas* es un texto modernista en el sentido que Guglielmi (2004), o Luperini (2011), dan a este término, como tendencia que renueva la literatura de principios de siglo, siguiendo la línea filosófica que representan Nietzsche, Bergson y Freud, aunque también es simbolista bajo otros aspectos, siguiendo la influencia de Baudelaire. Se presenta como un poemario en el que se fusionan impulsos, modelos y figuras de diferentes corrientes literarias de principios del siglo XX italiano: Decadentismo, Crepuscularismo e, incluso, un atisbo de Futurismo. Marziano Guglielminetti señala este sincretismo cuando afirma que su decadentismo reúne el sensualismo morboso mezclado con el demonismo y el gusto por lo precioso y extravagante (Guglielminetti, 1990: 84).

El trasfondo autobiográfico, a través del cual Amalia Guglielminetti construye un incipiente retrato de sí misma como escritora, *Femme Fatale*, sigue las consignas modernistas de superponer vida y obra a través de una ética y una estética en la que las apariencias lo son todo (Clej, 1995).

Por su coherencia interna y estructura se configura como un Cancionero, encuadrado en ese clasicismo modernista *sui generis* y paradójico, que sigue la línea Dante-Petrarca-Leopardi, y al mismo tiempo la inspiración de D’Annunzio, y de Baudelaire.

La especial representación de lo femenino, materia cambiante, inconcreta, contradictoria, abierta a trasfiguraciones 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 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 propia (Boscaglia, 1993).

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 arma para defenderse. 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 es imposible, 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.

Por otra parte, no se pueden obviar las sugerencias de otros poetas, empezando por el mismo título, ya contenido en el poema *La hoja de oro* de *Prosas profanas* (1896): “El marfil de las frentes, la brasa de las bocas, Y la autumnal tristeza de las vírgenes locas / por la lujuria, madre de la Melancolía” (Darío, 1993: 163). El verso de Rubén Darío ilustra perfectamente la naturaleza de la locura de las novicias convertidas en monjas de por vida, y que reside en el deseo erótico no cumplido, lo que las une irremediamente a la figura de la histérica. Otros modelos crepusculares más cercanos pudieron ser *Le vergine morte* (1890), de Arturo Graft, donde no faltan las vírgenes con aspecto fantasmal, o *Armonia in griggio e in silenzio* (1903), de Corrado Govoni, repleto de conventos, novicias y monjas.

En la representación de estas monjas-vírgenes ángeles-demonios podemos leer la crisis de la modernidad, donde las fronteras del bien y del mal se tambalean. Prueba de ello es la mirada desencantada y casi sacrílega hacia lo religioso, que se concreta en una ritualidad modernista, presente en estas páginas a través de los altares, el olor a incienso, las procesiones, el desgranar del rosario, etc. donde el deseo erótico oficia su propia liturgia. El contexto religioso permite un sinfín de analogías y de

emociones estéticas, como señala Livi: “las manifestaciones externas de la religión y todo lo que se refiere al culto son incentivos preciosos para los poetas a caza de sensaciones refinadas” (Livi, 1974: 113).

La idea del exilio modernista se concreta aquí en el aislamiento y marginación de estas figuras ajenas a la normalidad burguesa, en una versión decadente y crepuscular 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.

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 contradictorios estados de ánimo que constituyen sus barrotes y las heroínas que los desafían, que no es otra que la *Femme fatale*, representada aquí bajo las semblanzas de unas vírgenes equívocas que, admiradas o rechazadas, no dejan indiferente a nadie.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alabiso, G. (1981). *Ritratti d'epoca belle époque, Amalia Guglielminetti, Angelo Musco, Eleonora Duse, Tutanchamon*. Pisa: Giardini.
- Antinucci, R. (2010). Gelida virgo: alcune note sul preraffaellismo crepuscolare di D'Annunzio e Gozzano. En G. Oliva e M. Menna (a cura di), *I Rossetti e l'Italia* (pp. 181-188). Lanciano: Carabba.
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Madrid: Paidós.
- Baudelaire, Ch. (1994). *Escritos íntimos*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Baudelaire, Ch. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Binni, W. (1988). *La poetica del decadentismo*. Firenze: Sansoni.
- Boccaccio, G. (1967). *De mulieribus claris*. V. Zaccaria (a cura di). Milán: Mondadori.
- Borgese, G. A. (1910). Poesia crepuscolare. *La Stampa*, pp. 3-6.
- Bornay, E. (2001). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Borsari, E. (2017). La amiga, la hermana y la amante: los retratos femeninos como superación del canon de final de siglo en tres poetas crepusculares. *Revista de Filología Románica*, vol. 34, n. 1, pp. 63-90.
- Boscaglia, A. (1993). *Dalla donna fatale alla donna emancipata. Iconografía femenile nell'età del Déco*. Nuoro: Glisso Editrice.
- Brunotti, C. (2014). «Fruscio di seta». *Amalia Guglielminetti poetessa (e la corrispondenza con Gozzano)*. Tesi di laurea. Università di Pisa.
- Burguillos Capel, M. (2018). *Alas y garras. El mito de Lilith en la literatura y el cine*. Córdoba: Catedra Leonor de Guzmán.

- Cao, L. F. (2000). La creación artística: un difícil sustantivo femenino. En *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* (pp. 13-47). Madrid: Narcea.
- Cardwell, R. A. (1995). Modernismo frente a noventay ocho: Relectura de una historia literaria. *Cuadernos interdisciplinarios de Estudios Literarios*, n. 6 (1), pp. 11-24.
- Cerruti, M. (2007). Per una rilettura della poesia di Amalia Guglielminetti. *Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana*, IX, pp.151-163.
- Checa Beltrán, J. (1999). Poética de la risa. *Scriptura*, n. 15, pp. 11-27.
- Clej, A. (1995) *A Genealogy of the Modern Self: Thomas De Quincey and the Intoxication of Writing*. Stanford: Stanford U P.
- Crivelli, T. (2007). *La donna che non si trova. En Selvagge e angeliche. Personaggi femminili della tradizione letteraria italiana*. Catania: Insula, pp. 7-13.
- Curti, A. (1988). *Quella che va da sola. Amalia Guglielminetti. En Buttafuoco A. e Zancan M. (a cura di), Svelamento* (pp.199-223). Milán: Feltrinelli.
- Dario, R. (1907). *Cantos de vida y de esperanza*. Barcelona: F. Granada.
- Dario, R. (1993). *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid: Castalia.
- De Liso, D. (2008). *Immagini di donna nella poesia di Guido Gozzano. Critica Letteraria*, n.138 (pp. 37-60). Nápoles: Loffredo Editore.
- De Nicola, F., Zanon, P. A. (2002) *La fama e il silenzio: scrittrici dimenticate del primo Novecento*. Venezia: Marsilio.
- Dijkstra, B. (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.
- Doménech, R. M. M. (2012). Sentir la historia. Propuestas para una agenda de investigación feminista en la historia de las emociones. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 19 (1), pp. 161-199.
- Eetessam Párraga, G. (2009). Lilith en el Arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale. *Signa*, 18, 2009, pp. 229-249.
- Eliade, M. (2014). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Paidós, 2014.

- Ferraro, A. (2018). La mia persona m'appartiene, io posso disporne come voglio. L'orgoglio femminile nell'opera di Amalia Guglielminetti. *The Italianist*, 38 (3), pp. 369-383.
- Freud, S. (1967). *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza.
- Gastaldi, M. (1930). *Amalia Guglielminetti Enigma svelato*. Palermo: Remo Sandron.
- Gómez Ferrer, Morant, G. (2004). Hacia una redefinición de la identidad femenina: las primeras décadas del siglo XX. *Cuadernos de Historia de la Filosofía Contemporánea*, n. 26, pp. 9-22.
- Gozzano G. e Guglielminetti, A. (1951). *Lettere d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*. Milán: Garzanti.
- Gozzano, G. (1997). *Poesie*. Barberbi Squarotti G. (a cura di). Milán: Fabbri Editore.
- Guglielminetti, A. (1907). *Le vergini folli*. Turín-Roma, Società Tipografica Editrice Nazionale.
- Guglielminetti, A. (1909). *Le seduzioni*. Turín: Lattes.
- Guglielminetti, A. (1921). *Le Seduzioni, Le Vergini Folli*, Borgese, G. A. (a cura di). Turín: Lattes.
- Guglielminetti, A. (1926). Rivista *Le seduzioni*. n. I, 10 de agosto.
- Guglielminetti, A. (2001). *Le seduzioni*. Vanna Zaccaro (a cura di). Bari: Palomar.
- Guglielminetti, M. (1990). Per Amalia ancora. En M. Cerruti (a cura di). *Il genio muliebre. Percorsi di donne intellettuali fra Settecento e Novecento in Piemonte* (pp. 75-97). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Guglielminetti, M. (2002). Amalia Guglielminetti, Vergine folle o femminista? En *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento* (pp. 41-50). Venecia: Marsilio.
- Guida, P. (2000). *Letteratura femminile del ventennio fascista*. Lecce: Pense.
- Litvak, L. (1979). *Modernismo y erotismo fin de siglo*. Barcelona: Boch.
- Livi, F. (1974). *Dai simbolisti ai crepuscolari*. Milán: IPL.
- Lombroso, C., Ferrero, G. (1893). *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*. Turín: Roux.
- Luperini, R. (2011). Modernismo e poesia italiana del primo Novecento. *Alegoria*, n. 63, pp. 92-100.

- Mantovani, D. (1907). Una poetessa nuova, *La Stampa*, 14 de mayo.
- Minciacchi, C. B. (2007). *Spirale di dolcezza + serpe di fascino: scrittrici futuriste: antologia*. Nápoles: Bibliopolis.
- Moebius, P. J. (1978). *L'inferiorità della donna*. Turín: Einaudi.
- Molloy, S. (2017) La política de la pose, *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, n. 16.
- Nielsen, J. H. (1993). Vanguardia como poesía negativa: Aldo Palazzeschi e Alberto Caeiro. *Revue Romane*, n. 26, 2, pp. 347-253.
- Novoa Santos, R. (1908). *La indigencia espiritual del sexo femenino. Las pruebas anatómicas, fisiológicas y psicológicas de la pobreza mental de la mujer. Su explicación biológica*. Madrid: Sempere y Compañía.
- Pancrazi, P. (1920). *Ragguagli del parnaso (1919-1920)*. Florencia: Vallecchi.
- Pastonchi, F. (1907). Primavera di poesía. *Corriere della Sera*, del 10 giugno.
- Pérez Andrés, E. (2013) El esplín de los hermanos crepusculares, *Zibaldone. Estudios italianos*, vol. I, n. 2, julio, pp. 64-74.
- Pitigrilli, (1919). *Amalia Guglielminetti*. Milán: Modernissima.
- Praz, M. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acanalado.
- Prettejohn, E. (ed.). (2012). *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*. Cambridge: University Press.
- Quadrio-Corigliano, A. (2006). *Amalia Guglielminetti: vita e arte in stile Liberty*. Wisconsin: The University of Wisconsin-Madison.
- Quadrio-Corigliano, A. (2012). Le seduzioni di Amalia. Due lettere inedite ell'amico Massimo Bontempelli. *Italica*, vol 89, n. 2, pp. 270-285.
- Quatela, A. (1988). *Invito a conoscere il Crepuscolarismo*. Milán: Mursia.
- Re, L. (1989). Futurism and feminism. *Annali d'italianistica*, vol. 7, pp. 253-272.
- Rodenbach, C. (1892) *Bruges-la-morte*. París: Flammarion; trad. Italiana F. M. Martini (a cura di). Roma: Voghera, 1907.

- Romana Andreotti, F. e D'Ortenzi, S. (2006). *Scrittrici nella politica culturale del fascismo*. Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Ross, CH. (2015). *Eccentricity and Sameness. Discourses on Lesbianism and Desire between Women in Italy, 1860s–1930s*. Berna: Peter Lang.
- Sanguineti, E. (1965). *Tra liberty e crepuscolarismo*. Milán: Mursia.
- Savoca G., Tropea M. (1985). *Pascoli, Gozzano e i crepuscolari*. Bari: Laterza.
- Scaraffia, G. (1987). *La donna fatale*. Palermo: Sellerio.
- Sciaccà, N. (1983). Quella che va sola (Biografia di Amalia Guglielminetti). *Lunario Nuovo. Bimestrale di letteratura diretto da Mario Grasso*. Vol. 23-24, pp. 33-71.
- Serra, R. (1958). Frammenti inediti delle lettere. En De Robertis, G., Gilli, A. (a cura di). *Scritti di Renato Serra*, vol. II (pp. 605-606). Florencia: Le Monier.
- Tedesco, N. (1971), *La condizione crepuscolare: saggi sulla poesia italiana del '900*. Florencia: Sansoni.
- Turoff, B. (1994). Amalia Guglielminetti. En R. Russel (a cura di). *Italian Women Writers. Abio-biographical Sourcebook*. Westport, Connecticut and London: Greenwood, pp. 163-70.
- Venturini, M. (2015). Il mito debole. L'Italia nei versi di Annie Vivanti, Ada Negri e Amalia Guglielminetti. *Scaffale Aperto, Rivista d'italianistica*, anno 6, pp. 57-74.
- Vera Saura, C. (1995). Vas Luxuriae (Le Fiale, 1903): Tópicos y mitos de la mujer lujuriosa en el primer Govoni. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, n. 44-45 (2), pp. 197-222.
- Volpatti, L. (1994). *Sul braccio dei colei. Breve viaggio letterario nella perfidia femminile*. Milán: Baldini & Castoldi.
- Weininger, O. (2004). *Sexo y carácter*. Losada: Barcelona.
- Zaccaria, G. (2009). Aridità sentimentale, il manifesto antigozzariano di Amalia. En *Reduce dall'amore e dalla morte* (pp. 1000-1009). Novara: Interlinea.
- Zaccaro, V. (2017). Le seduzioni di Amalia Guglielminetti. En Daniele Cerrato (ed.) *Escritoras italianas fuera del canon*, (pp. 477-508). Sevilla: Benilde Ediciones.

II

AMALIA GUGLIELMINETTI:
LAS VÍRGENES LOCAS

ANIME
ALMAS

Sorelle

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

Chi aveva negli occhi trepidi pensieri,
chi labbra vaghe di leggiadre fole.
A me ciascuna bisbigliò parole
caute, svelando tenui misteri.

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

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

Hermanas

Hermanas, yo erraba por silenciosos senderos
oscuros de sombras o claros al sol,
cuando muchachas envueltas en mantos largos
a mí se me acercaron con sus pasos ligeros.

Quien tenía en los ojos pensamientos trépidos,
quien labios vagos de fantasía leve.
cada una me fue susurrando palabras
cautas, desvelándome misterios tenues.

Parecía todas ellas flor de narciso
tallo de lirio o de ligustro
todas actuaban con prodigio.

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.

Le più lodate

E le esaltai: Lodate voi, Sorelle,
dal puro giglio fra le pure mani,
simili a incerti alberi antelucani
nell'ondeggiar delle figure snelle.

Lodate voi, dagli occhi di gazzelle
dolci, che un raggio abbaglierà domani,
attonite a un fiori di cuori umani
come di rose in primavera belle.

Ma più lodate voi, cui brilla al ciglio
tremor di pianto, e voi che del più amaro
sangue del cuor battezerete il giglio.

Più lodata colei che avrà premuto
nell'anima il singulto e il sogno caro
sola, nell'ombra del suo duolo muto.

Las más alabadas

Y las exhorté: alabadas vosotras, Hermanas,
las del puro lirio entre puras manos,
como inciertos árboles antelucanos
en el ondear de figuras delgadas.

Alabadas vosotras, las de los ojos de gacelas
tiernas, que un rayo mañana os deslumbre,
atónitas ante una flor de corazones humanos
como rosas en primavera bellas.

Pero más alabadas vosotras, a quienes brillan las pestañas
del temblor del llanto, y vosotras que bautizaréis el lirio
con la sangre más amarga de vuestro corazón.

Más alabada aquella que encierre
en su alma el lamento y el sueño amado
sola, en la sombra de su mudo dolor.

Colei che tace

Allora io vidi alcuna alzare il dito
al labbro ed implorar con occhi mesti.
Onde:- Sorella- io l'ammonii,- con questi
miei detti io forse un duolo oscuro irrito.

Ma non ti turbi s'anche paia ardito
il mio parlar. Ben più te ne dorresti
s'io mascherassi soto gaie vesti
l'aspro mal ch'ogni gioia ci ha rapito.

La voce mia la persuase a un riso
lievissimo d'assenso. La sua destra
mano mi porse reclimando il viso.

Sorella,- disse, - d'uopo è pur celarla
questa ferita. È ben che occulta io giaccia:
ma tu, per quel ch'io tacqui e piansi, parla.

La que calla

Entonces vi que alguna el dedo eleva
y al labio lo lleva implorando con ojos afligidos
Entonces:- Hermana- le dije,- con lo que digo
quizás agravo tu oscura pena.

Mas no te turbe, aunque te parezcan temeridad
mis palabras. Peor sería si escondiese
bajo la máscara de semblante alegre
el áspero mal que detiene toda felicidad.

Mi voz la persuadió a una sonrisa
levísima de asentimiento. Su mano
derecha me ofreció el rostro inclinado.

-Hermana, dijo, conviene también ocultar
esta llaga. Y yo bien escondida permanezca:
mas, por todo lo que yo callé y sollocé, tú habla.

Colei che dispera

E parve un'altra uscir da un suo stupore
di febbre, per pregar con voce spenta:
-Anche per me tu parla. Ch'io risenta
arder la voluttà del mio dolore,

ch'io ascolti, pel tuo labbro evocatore,
tremar questo desio che mi tormenta,
pianger la passione che sgomenta
mi trasse a invidiar chi amando muore.

-O disperata. A te sia pace, Oblia!-
io le invocai pietosamente. Ed ella:
-Oblio cercando incontrerò Follia.

Io baciai le sue mani e la figura
esile sparve, come fra le anella
di un gorgo nero, in sua capigliatura.

La que se desespera

Apareció otra saliendo de su estupor
de fiebre, para suplicar con voz silenciosa
-tambien por mí habla. Qué de nuevo yo sienta
arder la voluptuosidad de mi dolor,

qué yo escuche, por tus labios evocadores,
temblar este deseo que me atormenta,
llorar esta pasión que me extravía
me lleva a envidiar a quien amando muere.

-Oh, desesperada. ¡Qué encuentres paz, olvida!
piadosamente la invoqué. Y ella:
- ¡buscando el olvido me volveré ida!

Besé sus manos y su figura
frágil desapareció, en un abismo negro
como los rizos de su pelo.

Il sereno canto

Ma bionde trecce fulsero nel sole
in serpentini avvolgimenti d'oro.
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 traccia.

Quand'una m'accennò ridendo:- Vieni!
io negai, fissa al suo sguardo di mare.
Non eran gli occhi miei tanto sereni.

El sereno canto

Pero rubias trenzas al sol llamean
con serpentinos rizos dorados.
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.

Cuando una me señaló riendo: ¡Ven tú!
yo me negué, absorta en su marina mirada
mis ojos tan serenos no estaban.

Ignare

Io mi ritrassi all'ombra d'un abete
e al tronco scabro m'appoggiai, rivolta
ad osservar quella leggiadra accolta
aprir del cuor le dolci ali segrete.

Avean movenze sì agili e discrete
ch'ogni grazia pareva in lor raccolta.
e poi che venner gaie alla mia volta,
le interrogai:- Perchè d'amar chiedete?

Sorriser tutte come a un sol richiamo,
ed una disse:- Lieta cosa è amare,
e se una gioia è amor, noi l'invochiamo.

Io insinuai:- Amore mente, affanna...
sciamaron via e risero le ignare
gridando: - ah taci! È bello anche se inganna!

Infelices

Yo en la sombra de un abedul me refugié
y en el tronco árido me apoyé, observando
atenta mientras aquella elegante procesión
abría las tiernas alas secretas de su corazón.

Sus movimientos eran tan ágiles y reservados
que todas las gracias en ellas aunaban,
y porque alegres venían, y a mí se acercaban,
les pregunté: ¿por qué el amor vais buscando?

Sonrieron todas como a un solo reclamo,
y una de ellas dijo: -Alegre cosa es el amar
y si el amor es gozo, nosotras lo imploramos.

Yo insinué: - El amor miente, te abate
se disolvieron y sonrieron las infelices
gritando: ¡Ay calla! ¡Es bello aunque te defraude!

La rinunzia

Ma quelle che già dissero pensose
alla Rinunzia: -avvolgimi in tuo velo,-
fiorian dall'ombra, come l'asfodelo
dai laghi immoti che le sponde han rose.

Fu forse il sogno a inanellarle spose?
o l'errore, o il timore, o uno sfacelo
d'illusioni, o un bacio aspro di gelo
al-no-perenne il labbro lor compose?

Videro il mio pensier su la mia fronte
esse, e mi cinser con un mormorare
lene d'acqua che sgorgi dalla fonte.

- A che dischiudi sugellate porte?
ci è sì dolce in quest'ombra dileguare...
non è più vita e non è ancora morte.

La renuncia

Mas las que contestaron pesarosas
a la Renuncia: envuélveme en tu velo,
florecían de las sombras como crisantemos
de los lagos inmóviles de orillas rosas.

¿Fue quizás un sueño el que las vio esposas?
¿o una equivocación, o el temor o el desvanecerse
de ilusiones o un beso áspero de nieve
al no-perenne su labio pronunció?

Percibieron lo que pasaba por mi frente
me rodearon con sus susurros
murmullos de agua emanando de una fuente.

- ¿Para qué abrir puertas ya cerradas?
es tan dulce en esta sombra desvanecernos,
ya no es vida, pero todavía no es muerte.

La fedeltà

La nostra è morte in vita, - allor somnesso
gemette un lagno d'accorata voce.
Con le mani sul sen foggiate a croce
veniamo altre, e con si stanco incesso!

Venian quelle cui fu tutto promesso,
cui tutto in fior miete la falce atroce,
bianche tra i veli, sotto il lor precece
lutto, spiando l'ombra d'un cipresso.

E le vergini vedove, le spose
senza nozze, le sacre a una memoria
d'amore, le fedeli dolorose

sfilarono, funerea teoria,
in attitudin di pietà scultoria,
goccia a goccia gustando l'agonia.

La fidelidad

La nuestra es muerte en vida - sofocado
gimió un lamento de afligidas voces.
Sobre el pecho en cruz las manos
venimos otras, ¡y con paso tan cansado!

Venían esas a las que todo se les prometió
a quienes todo en flor la guadaña corta atroz,
blancas entre velos, bajo su luto
precoz, espiando la sombra de los cipreses.

Y las vírgenes viudas, las esposas
sin esponsales, las consagradas a una memoria
de amor, las fieles dolorosas

desfilaron, funérea teoría,
en actitud de piedad esculpida,
gota a gota saboreando su agonía.

Per amore

Tanto più gaudiose innanzi agli occhi,
tristi tuttor, m'apparvero le amate,
in tal figura d'anime beate
ch'io me n'estasiai, muta, a ginocchi.

- questo fervor ch'è in noi sembra trabocchi,
ne accenda, quasi lucciole d'estate.
Più non risplendon torcie in sacre arcate
che i nostri cuori da tal fiamma tocchi.

Ed erano i lor detti luminosi,
e i sorrisi e le fronti e gli occhi loro
si, ch'io parlando il volto mi nascosi.

- Cantate tutti i canti verginali-
dissi.- Già scende Amor con ali d'oro
a celebrar con voi i suoi sponsali.

Por amor

Cuanto más alegres ante mis ojos,
más tristes en cambio, me parecieron las amadas.
Una tal figura de almas beatas
que yo extasiada de rodillas, muda, estaba.

- Este fervor que en nosotras parece desbordarse
se enciende, como en verano las luciérnagas.
Ya no destellen antorchas en bóvedas sagradas
que esa llama nuestros corazones abraza.

Y sus palabras eran luminosas,
y sus sonrisas y sus frentes y sus ojos
tanto que hablando escondí mi rostro.

- Cantad todos vuestros cantos virginales -
Dije. - Ya desciende Amor con alas de oro
a celebrar con vosotras sus esponsales.

Disdegno

Allor s'udì concorde tintinnare
d'un lungo riso l'eco del vicino
bosco. Ciascuna un gelo repentino
lungo le vene si sentì guizzare.

Parea vibrante d'ironie amare,
freddo di sdegni il riso cristallino.
Ripigliaron le amate il lor cammino,
ma un dubbio errava su le fronti chiare.

L'ombra io esplorai. Sorpresi le ridenti
disdegnose riunite a' piè d'un faggio,
intente ad intrecciar fiori e commenti.

Le udii:- Di un'aspra schiavitù si vanta
quel folle stuolo. Il nostro cuor più saggio,
ebro di libertà, ilare canta.

Desdén

Entonces se oyó melodioso tintinear
con una larga risa el eco de un cercano
bosque. Cada una de ellas un hielo inesperado
a través de las venas sintieron serpear.

Parecía vibrante de ironías amargas,
fría de desdenes su sonrisa de cristal.
Retomaron las amadas su camino,
pero una duda en sus frentes claras apuntaba.

Busqué en la sombra. Sorprendí a las que riendo
al pie de un árbol se juntaban,
ocupadas en trenzar flores y conversaciones.

Las oí: de una dura esclavitud se jacta
ese grupo demente. Nuestro corazón más sabio,
ebrio de libertad, alegre canta.

Mistiche

Simili a gru, migranti ad oriente,
trasvolavan le Mistiche, in si mite,
in si celestial segno rapite,
ch'ogni atto lor ne sorridea eloquente.

Del passato obliose, del presente
inconscie, già viventi delle vite
serafiche, già assunte alle infinite
promesse, il cui promettitor non mente.

Già le fronti raggianti, quasi incluse
nell'aureola. Già le lunghe ciglia,
quasi abbagliate dal fulgor, socchiuse.

Già presso al limitar della vallea
sacra, ove il re in clamide vermiglia
dirà a ciascuna:- Vieni Sponsa mea.

Místicas

Parecidas a grullas, migrando hacia Oriente,
pasaban volando las Místicas, tan delicadas,
en tal celestial signo extasiadas,
que todo su gesto sonreía elocuente.

Del pasado olvidadas, del presente
inconscientes, viviendo sus vidas
seráficas, ya sumidas en las perennes
promesas, de quien promete y no miente.

Ya sus radiantes frentes, casi fusionadas
con la aureola. Ya las largas pestañas,
por el fulgor casi deslumbradas, entornadas.

Ya cerca de la frontera del valle
sagrado, donde el rey en bermejo clámide
dirá a cada una de ellas: Acércate, mi esposa.

Pellegrine

Come romei rivolti a' luoghi santi,
sopraggiungean nuove pellegrine,
ma simili a valchirie ed a regine
nel fiero ardor de' bei volti sognanti.

Fissavan gli occhi e i desideri avanti
lungo un raggio ascendente senza fine.
Corone su le frontia labastrine
parean portar, corazze sotto i manti.

Quella io accostai che meno assorta andava,
e una stella additò essa al mio sguardo,
incastonata nella volta cava.

- Alta è la meta e il dubbio ci sconforta,-
sorrise – Ma il voler sprona gagliardo.
Lungo è il cammin, ma vigile la scorta.

Peregrinas

Como romeros andando a lugares sagrados,
llegaban nuevas peregrinas,
más parecidas a reinas o valquirias
en el fiero ardor de sus bellos rostros ensoñados.

Fijaban su mirada y su deseo avanzando
a través de un rayo sin fin ascendente.
Coronas sobre el alabastro de sus frentes
parecían llevar coraza bajo sus mantos.

Yo me acerqué a la que menos absorta andaba,
y una estrella mostró a mis ojos,
en la bóveda cóncava engarzada.

- Alta es la meta y la duda nos desalienta, -
sonrió – Pero la voluntad nos empuja garbosa.
Largo es el camino, pero atenta la escolta.

L'invocazione

- O bianche pellegrine, m'accogliete
nel vostro stuol. Se un male o una follia
dal mio cammino arido mi svia,
voi saggie guide a stolto cuor sarete.

Alacri ha il sogno l'ali. Irrequiete
ma ben fiacche il voler. Nella lunga via
deserta io temo. Anela ad ogni ombria
mi fa sostare insaziata sete.

Indugiarono a udir la mia preghiera
le pellegrine, e con un parco gesto
mi ammiser nella loro esigua schiera.

Ond'io seguii le mie suore novelle,
cercando in cielo con fervor ridesto
il mio fior d'oro tra un fiorir dei stelle.

La invocación

Acogedme, oh blancas peregrinas,
en vuestras filas. Si el mal o la enajenación
de mi camino árido me desvía,
seréis sabias guías de mi pobre corazón.

Diligentes tiene el sueño sus alas. Intranquilas
pero su voluntad es más débil. La larga vía
desierta yo temo. Anhelando en cada sombra.
insaciable sed me detiene.

Se detuvieron al oír mi petición
las peregrinas, y con un breve gesto
me admitieron en su exigua congregación.

Entonces yo seguí a mis hermanas nuevas,
buscando en el cielo con fervor renovado
mi flor de oro entre un despuntar de estrellas.

SPIRAGLI
RESQUICIOS

Il convento

Accoccolato a' piè della collina
s'assopiva sereno il buon convento:
noi no, chè dentro il suo cuor sonnolento
eravam come rondini a mattina.

Sussurri e cinguettii l'ombra azzurrina
degli altri muri confidava al vento
quando, raccolto fra le palme il mento,
obliavam la paziente trina.

E chi aguzzava sguardi e fantasia.
a spiar se giungesse il cavaliere
rapitore per qualche incerta via.

Foggiava ognuna a sè la finzione
più bella, e tutte con dita leggiere,
tesseansi ori o fiori di corone.

El convento

Acurrucado al pie de la colina
se adormecía sereno el buen convento:
nosotras no, dentro de su corazón somnoliento
éramos como en el alba golondrinas.

Susurros y garridos de sombra azulada
desde los altos muros se confesaban al viento
cuando, recogido entre las manos el mentón
olvidábamos la paciencia sosegada.

Y quien agudizaba miradas y fantasía.
Para espiar si llegara al rescate
un caballero por incierta vía.

Cada una imaginaba para sí la más bella
fábula, y todas con dedos ligeros,
tejíanse dorados o flores en diadema.

Il risveglio

Gli occhi tu apristi in una buia sera
afferrata da un torbido sgomento,
mentre il viale di tigli del convento
piegava urlando sotto la bufera.

Quasi un'anima nuova, prigioniera
in te, gemeva un fievole lamento,
si lagnava d'un male ignoto e lento,
e un gran pianto piangea la notte nera.

Su le bianche dormenti la fiammella
vegliava, come un occhio appassionato
sotto una fronte virilmente bella.

L'adolescente in quel fulgor s'affise
marmorea, ostil. Poi, l'angelo svegliato
raccolse l'ali e al sogno umano rise.

El despertar

Los ojos abriste en una noche lóbrega
arreatada por un túrbido tormento,
mientras el camino de tilos del convento
se plegaba bajo la tempestad rugiendo.

Casi un alma nueva, prisionera
en ti, gemía con un débil lamento,
se afligía de un dolor ignoto y lento,
y con gran sollozo lloraba la noche negra.

Sobre las blancas durmientes la llama
velaba, como una mirada apasionada
bajo su frente virilmente bella.

La adolescente en aquel fulgor reparó
hostil, marmórea. Después el ángel despertado
recogió sus alas y al sueño humano sonrió.

Il mistero

Al suo convento la novella sposa
tornata un'ora, fra le giovinette
compagne d'ieri, garrula sedette,
franca nel gesto en el narrar scherzosa.

Ella pareva la corolla ch'osa
sbocciar precoce e sola fra le vette
dell'albero e turbar le timidette
sorelle, chiuse in lor grazia ritrosa.

Si che ognuna nel suo intimo cuore
tremava, riguardandola, d'un senso
vago di meraviglia e di timore.

E poi ch'ella parti, nel monastero
s'effuse, tra l'usato aulir d'incenso,
lo stupore confuso d'un mistero.

El misterio

A su convento la recién esposa
volvía una hora, entre las jóvenes
compañeras de ayer, locuaz se sentó,
franca en el gesto, en el narrar graciosa.

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.

En su íntimo corazón todas
temblaban, observándola, con un sentir
vago de asombro y de temor.

Y tras su marcha, en el monasterio
se difundió, entre el acostumbrado olor de incienso,
el estupor confuso de un misterio.

Notturmo

Ma tu non odi un timido picchiare,
un ticchetto tenue a' tuoi vetri?
Ascolta un poco: alcuno par che impetri,
e fuori è buio, e le stelle son rare.

Tutte han varcato le rondini il mare,
che temon dell'iverno i giorni tetri.
Questa, innanzi che il gel tutta l'impetri,
cerca rifugio: essa non può emigrare.

Essa è ferita, e il sangue si raggruma
goccia a goccia sul suo piccolo cuore,
e il sangue è rosso fra la bruna piuma.

Socchiudi: fuori infuria la bufera,
ma presso a te che moribido tepore...
Ah! Tu non apri, e la notte si è nera...

Nocturno

¿Mas no oyes una tímida llamada,
un toque suave en tus cristales?
Escucha un momento: alguien parece apedrea,
y fuera está oscuro y son escasas las estrellas.

Todas las golondrinas han atravesado el mar,
porque temen los días sombríos del invierno.
Esta, aquí delante que en el hielo se congela,
busca refugio: no puede emigrar.

Está herida y su sangre se hace grumos
gota a gota en su corazón diminuto,
y su sangre es roja entre oscuras plumas.

Cierra: fuera gime la tormenta,
mas a tu lado qué tibio calor...
¡Ah! Tú no abres, y la noche es tan negra...

Il pianto

Il pianto è la benefica rugida
che nell'ombra ogni nuova anima irrorà.
Gioia amara di quella che s'accora
viatrice solinga in buia strada.

Quando sul suo cammin non mai dirada
la notte né il timor, s'attarda un'ora
la pellegrina e geme, e geme ancora
fin che la sua più ardente stilla cada.

Raccoglie allor le sue forze smarrite
e prosegue. Dal ciel pendono mute
le stelle, come le lacrime impietrite.

Sola prosegue, col suo cuore solo.
nè sa se le sue lacrime sperdute
daranno un fior d'amore o un fior di duolo.

El llanto

El llanto es benéfica escarcha
que en la sombra toda alma nueva empapa
Alegría amarga de aquella que afligida
viajera solitaria por oscuro camino avanza.

Cuando en su senda nunca se borran
ni la noche ni el temor, se retrasa una hora
la peregrina gime, y vuelve a gemir
hasta que su más ardiente lágrima brota.

Reúne entonces sus perdidas fuerzas
y reanuda. Del cielo mudas se descuelgan
las estrellas, como lágrimas de piedra.

Sola prosigue, con su corazón solo.
No sabe si de sus lágrimas malogradas
brotará flor de amor o flor de tristeza.

L'ombra

L'ombra furtiva, quasi in sé rattratta,
che sta in agguato su la nostra porta,
è pronta a ingigantir se resa accorta
che il terror de' suoi biechi occhi ci abbatta.

Cupida allora dal suo covo scatta,
assale, incalza, è pungolo ed è scorta,
fin che in ignoti bui l'anima porta
per fosche vie immemore, disfatta.

Paura del futuro, ombra che assalta
colei ch'è sola, se acui la vista
per fissare una stella in ciel tropp'alta.

Ombra che il vol d'ogni baldanza arresta,
l'ignorar chi sarà e pur se esista
il fido cuor su cui poggir la testa.

La sombra

La sombra furtiva, casi en sí misma congregada,
que está al acecho sobre nuestra puerta,
preparada para alargarse se percata
de que el terror de sus siniestros ojos nos socava.

Oscura entonces de su guarida emana,
asalta, se cierne, es puñal y es escolta,
hasta que a ignotas oscuridades el alma arrastra
por sombrías vías sin memoria, derrotada.

Miedo del futuro, sombra que asalta
a quien está sola, si la mirada clava
en una estrella en el cielo demasiado alta.

Sombra que el vuelo de todo júbilo detiene
no saber quién será, ni si existe,
el fiel corazón en el que reclinar la frente.

Vigilia

Grava su te, o insonne cuore, l'arco
pensoso di tua bianca ultima notte:
corta vigilia che il mistero inghiotte
giungendo, ora per ora, a estremo varco.

Tace ogni sogno e ascolta oppresso, carico
d'un confuso timor, le ininterrotte
voci dell'ombra, le parole rotte
forse da un dubbio, l'ammonire parco.

Nessuna ti racqueta o t'assicura,
anima sbigottita, cuore pieno
d'ansia, che aspetti ad una soglia oscura.

Nessuna sa. Tu sola saprai tutto:
se nettare, se cenere, o veleno
t'offra la vita in suo supremo frutto.

Vigilia

Pesa sobre ti, oh insomne corazón, el arco
pensativo de tu blanca y última noche:
Corta vigilia que el misterio consume
llegando, hora tras hora, a extremo paso.

Calla todo sueño y oprimido escucha, saciado
de un confuso temor, las incesantes
voces de la sombra, las rotas frases
quizás por una duda, parca admonición.

Ninguna de ellas te tranquiliza o te aconseja
alma perdida, corazón de ansia
plena, que esperas en el umbral de una oscura puerta.

Ninguna lo sabe. Solo tú sabrás todo:
si néctar, ceniza o veneno,
te ofrecerá la vida en su fruto supremo.

Il silenzio

Ogni pensosa vergine si cinge
del suo silenzio, come d'un velario
come d'un ondeggiar tenue e vario
con fantasia sottile vi dipinge.

O vi s'impetra, irrigidita sfinge
in muto enigma. O al suo cuor solitario
ne tesse inviolabile sudario,
fra aromati d'oblio ve lo costringe.

Grave è il sudario del silenzio, e il cuore
che vi si avvolge desiosamente
più non si desta da quel suo sopore.

Pur, se a scoprirlo, con ben caute dita,
ella s'attenti, ancor vede il dormente
gemere sangue dalla sua ferita.

El silencio

Cada virgen pensativa se viste
con su silencio, como entre velos
como un ondear tenue y vario
con fantasía sutil se describe.

O se vuelve piedra, rígida esfinge,
en mudo enigma. O a su corazón solitario
teje inviolable sudario,
entre aromas de olvido perfumado.

Arduo es el sudario del silencio, y el corazón
que deseoso en él se envuelve
en su sopor duerme para siempre.

Aunque, a descubrirlo, con cautos dedos,
ella se dispone, todavía ve la dormida
súplica de su sangre en la herida.

Sera di vento

Dolce salire nella chiara sera,
sola col vento m'abbraccia, folle
più d'ogni amor, la strada erta del colle
fra un presagio lontan di primavera.

Dolce, s'io pur di un'ironia leggiera
mi punge, come chi desto da un molle
sogno, se quasi già doler si volle,
ride di sua stoltezza passeggera.

O breve inganno, io ben di te mi spoglio.
Fatta serena, del destino il gioco
senza umiltà io seguo e senza orgoglio.

Ma mi figuro d'avanzar guardinga
e curiosa, per gior, fra poco
d'altra menzogna bella di lusinga.

Tarde de viento

Dulce salitre en el crepúsculo claro,
sola con el viento me abraza, más demente
que cualquier amor, el camino que sube la pendiente
entre un presagio de primavera lejano.

Tierno, aunque yo con una ironía ligera
me hiera, como quien se despierta de una breve
siesta, que casi se padece,
ríe de su estupidez pasajera.

Oh breve engaño, yo de ti me privo.
Con serenidad, el juego del destino
sin humildad y sin orgullo sigo.

Mas me figuro que avanzo prudente
y curiosa, para gozar, dentro de poco
con otra bella mentira que me sea gustosa.

Un'amarezza

Quell'amarezza fu senza parola:
ma l'assenzio ed il fiele ed il veleno,
tutto ciò ch'è più amaro, dal mio seno
saliva gorgogliando alla mia gola.

L'angoscia che nessun bene consola
più non mi urgeva. Sol d'amaro pieno
era il mio sangue, nè veniva meno
in me quell'onda lenta eguale sola.

M'ammorbava il palato il suo sapore,
n'esalava il disgusto la mia voce,
come l'acredin d'un malvagio fiore.

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

Una amargura

Aquella amargura fue sin palabras:
mas el ajeno y la hiel y el veneno,
todo lo que hay más amargo, desde el pecho
se remontaba exhalando en a mi garganta.

La angustia que ningún bien consuela
ya no me urgía. Solo de amargura plena
estaba mi sangre, ni se alejaba
de mí, igualmente sola, esa ola lenta.

Me repugnaba al paladar su sabor,
desprendía mi voz su náusea,
como la ponzoña de una malvada flor.

Aun así, una de mis sonrisas mostré:
esa sonrisa de un amargo tan atroz
estridente en los labios y del alma devoradora.

La malinconia

Dentro le vene la malinconia
s'insinua, ed è un morbo sonnolento
cui giova non trovar medicamento,
uno stupor di morbida follia.

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'oblia.

Essa è come un giaciglio, ove un'inerte
stanchezza ci abbandoni svigorite,
con le trecce disciolte e a braccia aperte.

Ed ha il torpor d'alcune notti estive,
in cui s'addormenta indolenzite
dallo spasimo oscuro d'esser vive.

La melancolía

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.

El deseo más tenaz se desvía,
olvida su más intenso sentimiento,
casi vapores de un grave sortilegio
de opio, en el que goza más quien más olvida.

Es como un lecho, donde un inerte
cansancio sin fuerzas nos abandona,
con trenzas sueltas y brazos abiertos.

Y tiene el torpor de algunas noches de verano,
en las que se duerme entumecidas
por el oscuro espasmo de estar vivas.

Al sonno

Sonno soave, il tuo suggello nero
sopra l'aride palpebre m'imprimi.
sosta a lungo su me, tu che sopprimi
tedio di vita e male di pensiero.

Fasciami di torpor, se il tuo mistero
non ha asprezza d'aneliti che limi,
se i più dolenti s'inabissan primi
nel nulla d'un morire passeggiere.

Non darmi sogni; lasciami in letargo
giacer, con le tue dita sui miei cigli,
sotto il tepor del tuo mantello largo.

Se puoi, le dita sui miei occhi tieni
fin che il Signore mio giunga e bisbigli
al mio orecchio:- È l'aurora. Alzati e vieni!

Al sueño

Suave sueño, tu sello negro
sobre mis áridos párpados se imprime.
Detente sobre mí, tú que disuelves
el tedio de vida y el pensamiento que hiere.

Envuélveme en tu sopor, si tu misterio
no lima la acritud de mis anhelos,
si los más dolorosos se hunden primero
en la nada de un morir pasajero.

No me des sueños; déjame en letargo
yacer, con tus dedos en mis pestañas,
bajo el amparo de tu gran manto.

Si puedes, tus dedos sobre mis ojos mantén
hasta que mi Señor llegue y me susurre
al oído: es la aurora ¡Levántate y ven!

Creta indocile

Mi foggìò la natura in una creta
indocile, e la vita non mi vide
materia inerte fra sue mani infide,
del suo pollice al solco mansueta.

Perchè la vita sembra un fine esteta
cui una strana fantasia sorride:
Ora l'opera plasma, liscia, incide:
contr'essa or s'accanisce, ed or s'acqueta.

Buona sorte ha per sè chi, ammasso informe,
a' suoi bizzarri spiriti s'adatta,
sopporta oppresso ed obliato dorme.

Folle chi i nervi a più sentire affina,
vigila, freme, ad ogni colpo scatta
ed inerme a difendersi s'ostina.

Barro indócil

Me forjó la naturaleza con un barro
indócil, y la vida no me vio
materia inerte en sus manos ingratas,
doblegada al surco de su pulgar.

Porque la vida parece una fina hedonista
a quien sonrío una fantasía extraña:
ora la obra plasma, alisa, graba,
contra ella ora se vuelve, y ora se extasía.

Buena fortuna tiene quien, masa informe,
a su espíritu caprichoso se adapta,
oprimido soporta y olvidando duerme.

Loco quien para sentir más los nervios afina,
vigila, se estremece, a cada golpe se revuelve
e inerme en defenderse se empecina.

IL SIGNORE
EL SEÑOR

Signore, tu venisti con catene
pesanti, come un desposta. Sapevi
ch'io invocavo per me quelle sì gravi
che lunga impronta il polso ne mantiene.

- Signore, - io allor ti dissi, - un qualche bene
per questa dura servitù mi devi.
e un riso schermitore tu ridevi,
come chi vuol negar, ma si trattiene.

Gia m'avvinceva e mi turbava l'ombra
dinanzi a cui la fuga è salutare,
tanto di dubbi e di viltà c'ingombra.

Ma io le spalle per fuggir non volsi,
il desposta affrontai, vidi cerchiare
di sue catene i miei febbrili polsi.

Señor, tú llegaste con cadenas
pesadas, como un déspota. Sabías
que yo invocaba para mí las más fieras
las que dejan marca en las muñecas duradera.

- Señor, yo entonces te dije, - algo bueno
por esta dura esclavitud me debes.
Y con una carcajada burlona tú reías,
como quien quiere negar, pero se detiene.

Ya me rodeaba y me turbaba la sombra
de la cual es mejor alejarse,
tanto de dudas y de vileza nos agobia.

Mas yo para huir no di la espalda,
al déspota me enfrenté, vi cómo mis febriles
pulsos con sus cadenas aprisionaba.

Il male

S'appiatta, a guisa d'aspide che dorme,
dentro il più tortuoso penetrabile
del cuore, questo immendicabile male,
lo soffoca talor, incubo enorme.

V'imprime gravi e oscure le sue orme,
sigle roventi del dolor vitale,
che il calmo orgoglio del voler non vale
a cancellar con le sue fredde norme.

Se lo lambisce con insidiosa
lingua, v'incita l'anelare muto
che invan dissimulato arde e non posa.

Ma, se lo morde, il cuor ch'è solo grida
ad invocar perdutamente aiuto,
perchè il mal violento non lo uccida.

El mal

Se aplasta, igual que un áspide que reposa,
en la más tortuosa profundidad
del corazón, ese inolvidable mal,
lo sofoca a veces, una desmedida congoja.

Imprime graves y oscuras sus huellas,
marcas ardientes del dolor vital,
que el calmado orgullo de la voluntad
no puede borrar con sus frías normas.

Lo acaricia con lengua
insidiosa, azuza su anhelo mudo
que vano simulando arde y no se sofoca.

Pero, si lo muerde, el corazón que está solo grita
para invocar perdidamente ayuda,
para que el mal violento no lo suprima.

Spirito ostile

Io vi parlai con l'orgogliosa asprezza
che quasi svela una nemica fiera.
Pur s'appagava un desiderio, ed era
per quello un lungo sogno di dolcezza.

L'ora più grave certo non s'apprezza;
non s'annunzia quest'ora, passeggiava
del bene, oppur del male messaggera;
sorprende l'urto che non s'ode e spezza.

Nè mentiva il mio accento di disdegno.
Spirito ostile, cruda ragione
io in voi conobbi qualche occulto segno.

L'anima si lanciò con ali pronte
sospinta da una mala illusione:
Ma urtò nel marmo d'una chiusa fronte.

Espíritu hostil

Os hablé con el áspero orgullo
que casi denota una enemiga altanera.
Aunque colmara un deseo, y era
por ello un largo, delicado sueño.

La hora más grave, cierto, no se aprecia;
no se anuncia esa hora, pasajera
del bien, o del mal mensajera;
sorprende el grito inaudible que te quiebra.

No mentía mi acento de desdén.
Espíritu hostil, cruda razón
yo en vos reconocí algún oculto gesto.

El alma se lanzó con premurosas alas
suspendida por una mala ilusión:
pero se estrelló en el mármol de una frente cerrada.

Ebrezza

Tenace cuor, le tue forze non dome,
nè fatte già da assiduo impero ignave,
in te risorgono, ribellate schiave,
che alla tempesta scuotono le chiome.

Torbido mal t'opprime e t'arde, come
suggel di passione troppo grave;
ma l'ami; esso è quasi l'aspra chiave
d'una tua ebrezza, cui non so dar nome:

Soffrir con gioia. Respirar la vita
in sussulti d'angoscia. Lacerare
senza pietà la propria ferita.

E più goder di questo estremo affanno:
che le tue grida tanto ardenti e amare
a chi ti strazia mai non giungeranno.

Ebriedad

Tenaz corazón, tus fuerzas no dejes domar,
no convertidas ya por asiduo imperio indolentes,
en ti resurgen, esclavas rebeldes,
que desatan sus cabellos en la tempestad.

Turbio mal te oprime y en ti arde, cual
sello de pasión demasiado grave;
Pero lo amas; es casi la áspera llave
de tu ebriedad, a la que nombre no se dar.

Sufrir con alborozo. Respirar la vida
en bocanadas de desdicha. Lastimar
sin piedad tu propia herida.

Y además gozar de este extremo afán:
que tus gritos tan ardientes y amargos
a quien te destroza nunca llegarán.

In cammino

Io seguo il mio cammin, cieca, a tentone,
e so che molte e incerte son le mete.
Nè, restio, la man voi mi porgete
che mi guidi a trovar salvezione.

E m'è d'uopo, con vana finzione,
ancor dissimular l'ansie segrete
del mio fatale andare, e l'acre sete
che la fredda ragion vostra m'impone.

Nè io men dolgo. Spirito diverso
da quel che vi consiglia io non vi voglio:
Mi ammalia ciò ch'è in voi saggio e perverso.

Mi piace avervi a mio avversario forte,
e per voi che sferzate aspro il orgoglio
di passione impallidire a morte.

En camino

Yo sigo mi camino, ciega, a tientas,
y sé que muchas e inciertas son las metas.
Ni, reacio, la mano vos me ofrecéis
que me guíe a encontrar asistencia.

Me conviene, con vana ficción,
aún disimular las ansias secretas
de mi fatal caminar, y la amarga sed
que me impone vuestra fría razón.

Ni yo me lamento. Espíritu diferente
de aquel que os aconseja yo no deseo:
Me fascina lo que hay en vos de sabio y perverso.

Me gusta teneros como mi adversario fuerte,
y por vos que estalláis en esquivo orgullo
de pasión palidecer a muerte.

Rammarico

Il rammarico oscuro che m'accascia,
io lo ritorco contro me in pungenti
sarcasmi, e sferzo di ragionamenti
ironici la mia arida ambascia.

Ma un solco vivo ciascun scherno lascia
dove i suoi colpi insiston violenti.
Sen duol con malinconici lamenti
quei che il duro voler urta e non sfascia.

Tristemente si duole:- A che sogghigni?
Più tu ti senti miserabil cosa,
più t'affanni o ostentar sdegni maligni.

Ecco: ora piangi, sfatta d'umiltà,
or s'avvilisce l'anima orgogliosa
ch'altro destar non seppe che pietà.

Remordimiento

El lamento oscuro que me desarma,
yo lo retuerzo contra mí misma en afilados
sarcasmos, y ataco con razonamientos
irónicos mi árida esperanza.

Mas un surco vivo cada escarnio levanta
donde sus golpes insisten violentos.
Se duelen con melancólicos lamentos
los que la dura voluntad azota y no acalla.

Tristemente se apena: - ¿por qué te mofas?
Más te sientes miserable cosa,
más te jactas de maligna arrogancia.

Ahora lloras, aplastada en la humildad,
ahora se envilece el alma orgullosa
que solo supo provocar piedad.

Gioco di sguardi

Gioco di sguardi è cosa tanto vaga
e al vostro vano ardir piacevol cosa.
Ma questa inferma anima, se l'osa,
vi si strugge in contesa e non s'appaga.

Simile io sono a chi cela una piaga
ma l'accusa con fronte dolorosa,
e trattiene coi denti senza posa
il tremor che in sue vene si propaga.

Voi sembrate colui che si compiace
spiando in volto ad un febricitante
i segni d'un sottil morbo vorace.

E gode a udir su quelle labbra amare,
arse dallo stupore delirante,
un solo nome, il suo nome tornare.

Juego de miradas

Juego de miradas es cosa vaga
y a vuestra vana audacia agradable cosa.
Pero este alma enferma, si a ello osa,
se destruye en la contienda y no se harta.

Me asemejo a quien esconde una llaga
pero la siente en la frente dolorosa,
y retiene entre dientes sin reposo,
el temblor que en sus venas se propaga.

Vos parecéis como quien se complace
espiando en un febril rostro
los signos de un sutil devorador morbo.

Y goza al escuchar de esos labios amargos,
abrasados por el estupor alucinado,
solo un nombre, su nombre reiterar.

L'immagine

Come perisce preziosa historia
se fiamma assal sue miniate pagine,
così t'offusca spar la vostra immagine
rosa dal muto ardor della memoria.

D'altri ricordi la già vecchia scoria
vi dirama un'inutile propagine,
pure è impotente la più assorta indagine
a trovarvi una vostra ombra illusoria.

Io v'ho smarrito per fervor soverchio
di ritenervi. Il cuor vi sa; v'oblia
la mente, chiusa in troppo breve cerchio.

Ond'io vi cerco e non vi vedo. Ascolto
parlar di voi, di voi l'anima mia
e più non trovo il dileguato volto.

La imagen

Como parece preciosa historia
si la llama devora sus ilustradas páginas,
así te ofusca dispar vuestra imagen
rosa del mudo ardor de la memoria.

De otros recuerdos la vieja escoria
ya os alcanza con su inútil fulgor,
pero es inpotente mi búsqueda absorta
para encontrar una sombra vuestra ilusoria.

Os he perdido por la soberbia devoción
de reteneros. El corazón os conoce; la mente
os olvida, atrapada en perímetro muy breve.

Donde os busco y no os veo. Atiendo
si hablan de vos, de vos, alma mía,
y ya vuestro desvaído rostro pierdo.

Anima errante

Se il mio signore segue la sua via
con cuore assorto o con sereno volto,
sol con sè solo crede andar, raccolto
nel suo pensier, senz'altra compagnia.

Ed ei non vede alcuno che lo spia,
passo passo, alla sua meta rivolto,
alcun che sta del suo cuore in ascolto
e gli parla con tenera follia.

Ecco: al suo piede un'ombra or lunga or breve
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 amore.

Alma errante

Si mi señor sigue su vía
con corazón ensimismado o con sereno rostro,
solo consigo mismo cree que va, absorto
con sus pensamientos, y sin más compañía.

Y él no ve que alguien lo espía,
paso a paso, hacia su meta se desvía,
alguien que su corazón escucha,
y le habla con tierna manía.

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.

Lamento vano

Piccolo cuore folle, a che ti lagni?
tu che sfidavi a prova la tortura
più cruda, or soffri di poc' ansia oscura,
lasci che vano affanno ti guadagni.

Il male che ti tien sotto grifagni
artigli, come sua preda sicura,
t' avvilisce così che la paura
e il dubbio ormai ti son soli compagni.

Ora tu sai che non disseta il duolo,
sai che a quietare il tuo lagno furtivo
ti basterebbe un piccolo bene, un solo.

E piangi, curvo su la tua ferita,
e invano tenti saziar nel vivo
suo sangue la tua sete aspra di vita.

Lamento vano

Pequeño corazón loco, ¿por qué te lamentas?
tú que desafiabas la prueba de la tortura
más dura, ahora sufres de poca ansia oscura,
dejas que el lamento vano te venza.

El dolor que te atenaza con afiladas
uñas, como su prisionera te asegura,
te aflige para que el miedo
y la duda sean ya tu única ayuda.

Ahora sabes que no quita la sed el dolor,
sabes que para calmar tu lamento fugitivo
bastaría algo bueno, solo un poco.

Y lloras, doblado sobre tu herida,
y en vano intentas saciar en tu viva
sangre tu enconada sed de vida.

Un desiderio

Piangere piano piano, con la faccia
contro la vostra spalla io vorrei bene,
come una bimba che più non sostiene
il segreto che l'arde e che l'agghiaccia,

Ma restare così finch'io mi taccia
nella vaga atonia d'un sonno lene,
finchè il maligno incanto che mi tiene
si smaghi e in me non ne rimanga traccia.

Il cuore io sentirei farmisi immoto,
vanire leggermente entro il mio seno
e lasciar dove pesa un vero vuoto.

Dolce allor mi sarebbe d'improvviso
ritrovar il mio spirito sereno,
rialzarmi e fuggir, squillando un riso.

Un deseo

Llorar poco a poco, con el rostro
en vuestra espalda yo quisiera,
como una niña que ya no retiene
el secreto en el que arde y se congela.

Mas permanecer así hasta que yo calle
en la vaga atonía de un sueño leve,
hasta que el maligno encanto que me retiene
se disuelva y en mí la cicatriz ya no quede.

El corazón sentiría paralizarse
y desaparecer levemente de mi pecho
y dejar donde pesaba un vacío verdadero.

Grato entonces me sería de repente
recuperar mi espíritu sereno,
volver a levantarme y huir, riendo.

Una preghiera

La pietà del silenzio io solo imploro,
Freddo spirto, da voi, cui fu gradita
vista l'aprirsi della mia ferita,
cui piacque un dolorar senza ristoro.

Certo il riso sottil, ch'io non ignoro,
a un prudente tacer me pure incita;
ma è l'aspra gioia di me chiusa vita
spargerne al vento l'unico tesoro.

Morbosa voluttà in cui s'umilia
ogni baldanza, in cui oggi più duole
la pena già sopita alla vigilia.

Ben io vorrei, ma il desiderio è folle,
esacerbar di mie vane parole
tanto come chi amò, chi amar non volle.

Una oración

La piedad del silencio solo imploro,
frío espíritu, de vos, a quien complació
ver cómo se abría mi herida,
a quien mi dolor desconsolado deleitó.

Cierto la sonrisa leve, que yo no ignoro,
a un prudente silencio me incita;
pero es acre felicidad de mi cerrada vida
la que esparce al viento su único tesoro.

Morbosa voluptuosidad en la que se humilla
toda alegría, en la que hoy más duele
la pena que se había mitigado en la vigilia.

Yo querría, pero el deseo es loco,
exasperar mis vanas palabras
tanto como a quien amó, que ya no ama.

La meta fallace

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 deserta.

Par ch'essa punga d'un suo muto e fine
sdegno chi sta fra timida ed incerta,
col petto ansante e con le ciglia chine,
e che del folle suo inganno l'avverta.

Che val sostare? Anima mia, che vale
piangere con la bocca sul gradino
dove si posa il piede di chi sale?

Che val chiamar chi è sordo o non ascolta?
a ritroso facciam ora il cammino...
non tremare così, anima stolta.

La falsa meta

Cerrada está la casa donde al final llego,
cansada de la dureza de la empinada cuesta.
A los postigos se abrazan las espinas,
la casa está cerrada y desierta su puerta.

Parece que hiera con su mudo y fino
desdén a quien es tímida e incierta,
con pecho jadeante y pestañas entreabiertas,
y que de su loco engaño la advierta.

¿A qué pro permanecer? Alma mía, ¿de qué vale
llorar con la boca en los escalones
donde el pie de quien sube apoya?

¿De qué sirve llamar a quien es sordo o no atiende?
Al contrario deshacemos el camino ahora...
No tiembles así, alma demente.

PROFILI
PERFILES

Le oscure

Negli angoli discreti degli altari
scorron corone fra le dita snelle
figure curve come vecchierelle,
cui lumeggian di scorcio i lampadari.

Tutte han gli stessi movimenti rari,
gli stessi volti scarni di zitelle.
si salutano con occhi di sorelle,
cercando un riso in fondo ai cuori amari.

Sembrano celare con gelosa cura
il male di sentire a ogni ora farsi
più vuoti i polsi e l'anima più oscura.

E ciascuna furtiva si dilegua,
senza rumore, quasi per sottrarsi
a un diletto sottile che la persegua.

Las oscuras

En los ángulos discretos de los altares
repan rosarios entre dedos enjutos
encorvadas figuras como ancianas,
que iluminan de perfil los fanales.

Todas con los mismos movimientos raros,
de solteras consumidas las mismas caras,
se saludan con mirada de hermanas,
sacando una sonrisa del fondo del corazón amargo.

Parecen celar con extremo cuidado
el dolor de sentir hora tras hora
más vacías sus venas y el alma más oscura.

Y una a una fugitivas desaparecen,
con sigilo, casi para librarse
de un insulto sutil que las pretende.

Mater inviolata

Come avvisaron suora Benedetta
che la sua dolce alunna era partita,
senza un addio a chi nella sfiorita
ombra, materno cuor, l'ebbe diletta,

ella restò a fissar la finestretta
graticolata e a torcer fra le dita
il suo rosario, un poco impallidita,
quasi in un cerchio di stupor costretta.

L'oratorio era vuoto. Fuori un volo
di rondini saliva ed ella rise
un riso bianco come il suo soggolo.

- La mia bambina volò via stamani,
sapete? - rise fievole, e s'assise:
- Ora l'aspetto, tornerà domani.

Mater inviolada

Cuando avisaron a sor Benedicta
que su tierna alumna se había marchado,
sin un adiós para quien en la sombra
lívida, con maternal amor, fue predilecta.

Ella quedó mirando las rejas
de la ventana y retorció el rosario
entre los dedos, un poco macilenta,
casi en un cerco de estupor obligada.

El oratorio estaba vacío. Fuera un vuelo
de golondrinas ascendía y ella sonrió
con una sonrisa blanca como su velo.

- Mi niña emprendió el vuelo esta mañana,
¿sabéis? - rio levemente, y se consoló:
- La estoy esperando, volverá mañana.

L'amico

Per noi l'amico sconosciuto vive
una sua vita tenue e profonda,
quando un bianco stupore ancor ci inonda
ma già al volo addestrammo ali furtive.

A noi con le risa suggestive,
lo trasse il sogno quasi a fior di un'onda,
come il cigno traeva ad Elsa bionda
Lohengrin lungo le fiorite rive.

Cavalier di leggenda, o eroe antico,
mistico sposo, ignoto fidanzato,
l'ombra di un'ombra è solo il dolce amico.

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

El amigo

Por nosotros vive el amigo ignorado
su vida tenue y profunda,
cuando un blanco estupor aún nos inunda
pero ya al vuelo alas furtivas adiestramos.

A nosotros con risa sugestiva,
lo trajo el sueño casi a lomos de una ola,
como el cisne llevaba a Elsa rubia
Lohengrin entre las riberas florecidas.

Caballero de leyenda, o héroe antiguo
místico esposo, novio desconocido,
la sombra de una sombra es solo el dulce amigo.

Pero es tal que desdeña un altar menos puro,
que la carne que ya se apresta al pecado
contempla al efímero amor alejarse.

Suora Rosaria

Suora Rosaria, bionda in velo nero,
mai sazi sguardi rivolgeva al monte
de' Capuccini e la sua liscia fronte
s'adombrava di un trepido pensiero.

Le palpebre chiudeva, in atto austero,
quasi ardesse al suo pallido orizzonte
un sogno troppo dolce, e troppo pronte
pupille ne accogliessero il mistero.

E ancora sollevando al chiostro pio
in vetta al monte le sue ciglia chiare,
ella chiedeva la sua pace a Dio.

Ma udiva dello stesso suo dolore
pianger, là in alto, a' piedi d'un altare,
chiuso nel saio, il suo perduto amore.

Sor Rosario

La hermana Rosario, rubia de velo negro,
nunca se saciaba de mirar al monte
de los Capuchinos, y su lisa frente
se ensombrecía por un trépido recuerdo.

Los párpados cerraba, con gesto austero,
casi ardiese en su pálido horizonte
un sueño demasiado tierno, y muy raudas
pupilas acogiesen su misterio.

Y aún elevando al claustro piadoso
en cima a la montaña sus pestañas claras,
rogaba a Dios por su paz.

Pero oía por su mismo dolor
llorar, allí en lo alto, a los pies del altar
encerrado en el sayo, a su perdido amor.

La sfinge

Il pensier più sagace invano indaga
la purezza di tua fronte scultoria,
turbato dalla bocca derisoria,
dagli occhi bui di maliarda maga.

Pur, questa tua seduzione vaga
di bell'enigma che ti rechi a gloria,
copre sol una oscurità illusoria
d'anima ambigua ch'ombra fredda allaga.

L'intima vanità mente a te stessa:
Tu presumi l'assenza del pensiero
profondità di un'anima complessa.

E mentre un occhio osservator ti scruta
tu, certa di celar qualche mistero,
t'atteggi a sfinge impenetrata e muta.

La esfinge

La mente más sagaz en vano indaga
en la pureza de tu frente estatutaria,
turbada por tu boca sarcástica,
por tus ojos oscuros de vampiresa maga.

También esta tu seducción vaga
de bello enigma te eleva a gloria,
cubre solo una oscuridad ilusoria
de alma ambigua que la sombra fría alarga.

La íntima vanidad te miente a ti misma:
Tú presumes de ausencia de ideas
profundidad de un alma compleja.

Y mientras una mirada atenta te escruta
tú, segura de encerrar algún misterio,
te vuelves como esfinge impenetrable y muda.

Virgo fragilis

Un languor di stanchezza io riconosco
nel volger delle tue pupille schive.
fragil tu sei com'edera di bosco
che solo a un tronco avviticchiata vive.

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 giulive.

Si porgono le tue docili mani,
sè stesse offrendo a una catena grave
con fervor d'umiltà nei gesti piani.

L'anima tua in fondo a' tuoi sfuggenti
occhi, saprà sorridere soave
sol quando per amare s'annienti.

Virgo fragilis

Una languidez de cansancio reconozco
en el fluir de tus pupilas esquivas.
Tú eres frágil como la hiedra del bosque
que solo en un tronco vive suspendida.

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.

Se ofrecen tus manos dóciles,
entregándose a una grave cadena
con fervor de humildad en su gesto lento.

Tu alma desde el fondo de tu huidiza
mirada, sabrá sonreír dulcemente
solo cuando por amor se desvanezca.

Tediata

Tu t'abbandoni, o pallida indolente,
nella ricca mollezza de' cuscini,
e in sonnolenta voluttà reclini
Lle ciglia gravi tediosamente,

Quasi un'ebrezza tenue la tua mente
oziosa per strane ombre trascini,
o velino i tuoi verdi occhi felini
soporiferi aromi d'oriente.

O sei come una bella agile tigre,
che s'allunghi a giacer sotto una palma,
con sue movenze regalmente pigre.

Ma t'insedia il serpe tentatore,
e tu per scuoter la tua uggiosa calma
ti lasceresti pur suggerire il cuore.

Tediada

Tú te abandonas, oh pálida indolente
en los ricos mullidos almohadones,
y en somnolienta voluptuosidad entornas
las espesas pestañas tediosamente,

casi embriaguez tenue tu mente
ociosa por extrañas sombras arrastras,
o velan tus ojos verdes felinos
soporíferos aromas de oriente.

Oh, eres como una tigresa ágil y bella
que se estira a yacer bajo las palmeras.
con sus regios andares negligentes.

Pero te acecha la serpiente tentadora
y tú para librarte de esa calma inapetente
dejarías incluso que el corazón te mordiera.

Frutti maturi

Venne al frutteto l'anima superba
cui non pur anche amore avea sorriso:
L'obre assortite tacean, le fronde, l'erba
quasi in un orto muto dell'Eliso.

Come colei che un suo mistero serba
ella era grave. E col suo sguardo fiso,
fosco d'un velo di tristezza acerba
contrastava il languor molle del viso.

Poi ch'estate era al sommo, tra le foglie
pogni frutto la sua gota rosa
alla man che carezza e che raccoglie.

Ma il più perfetto, a un tenue tremore
del ramo, cadde a' pie della Pensosa:
ella sentì cadere anche con il suo core.

Frutos maduros

Vino al frutal el alma soberbia
a quien ni siquiera amor había sonreído:
el orbe absorto callaba, las frondas, la hierba
casi del Eliseo un jardín enmudecido.

Como la que un misterio protege
ella era severa. Y miraba fijamente,
un velo oscuro de áspera desdicha
chocaba con la blanca lasitud de su rostro.

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.

Sposa bianca

Nessuno mai passò ne' tuoi capelli
fluenti la carezza di sue dita,
nè reclinò la tua faccia smarrita
a chiuder con le labbra gli occhi belli.

Ma invano amor t'ordi vaghi tranelli;
la virtù del godere ha in te esaurita
maestizia assidua. Brama non t'irrita
di spezzarne gl'immobili suggelli.

Desiderio di gioia non t'assale.
Tu costudisci un'unica dolcezza
si intensa, che a pensarla ti fa male.

È la tua fedeltà silenziosa
rampogna a chi t'offese. A te è l'ebrezza,
la gioia nuziale, o bianca Sposa!

Esposa blanca

Nunca nadie pasó por tus cabellos
vaporosos la caricia de sus dedos,
ni reclinó tu cara perdida,
para cerrar con sus labios tus ojos bellos.

Mas en vano amor te urdió vagas intrigas;
la virtud de gozar en ti ha vaciado
asidua melancolía. El ardor no te incita
a romper precintos sellados.

El deseo de alegría no te asalta.
Tú custodias una dulzura única
tan intensa, que duele al pensarla.

Es tu fidelidad silenciosa
que reprimina a quien te ofendió. Para ti es la euforia,
la alegría nupcial, ¡oh blanca Esposa!

Vendicatrice

Tu che inasprisci di superbi scherni
e stanzi di freddezze noncuranti
l'uomo già altero, che t'umilia avanti
il duol dei giorni alle sue ansie eterni,

Tu che il suo lungo desiderio alterni
fra viltà disperate e stolti pianti,
non sai che lacci hai con un gesto infranti,
qual vendetta tu compia non discerni.

Costui che fra le tue sottili dita
fatte artigli tu stringi, e soffre, e duolsi,
schiavo d'amor che il tuo negar più incita,

ingiustamente espia, con una pena
cruda, il gioir di chi fragili polsi,
per suo trastullo perfido, incatena.

Vengativa

Tú que exasperas con soberbias infamias
y lanzas frialdades sin dar importancia
al hombre altanero, que te humilla ante
el dolor de los días sin fin de sus ansias.

Tú que su gran deseo alternas
con vilezas desesperadas e inútiles llantos,
no sabes los lazos que con un gesto destrozas,
no percibes que venganza completa.

Ese que entre tus dedos delgados
como garras apresas, y sufre, y se lamenta
esclavo de amor que más alienta tu rechazo,

injustamente expía, con una severa
pena, el placer de quien frágiles muñecas,
para su diversión páfida, encadena.

Le deluse

Io vidi queste tendere le braccia
in vana attesa d'anime deluse,
con ciglia di febbrili ombre soffuse,
con labbra accese nell'esangue faccia.

Con quelle labbra su cui par si taccia
il gemito scorato delle accuse,
ma tremi la dolcezza che le schiuse,
quasi fiori che nuovo alito allaccia.

Le vidi premer sopra il cuor conserte
le dita e sussurargli: - O folle, taci !-
con la voce che han l'anime deserte.

E reclinare la turbata fronte,
come assetati ch'odono loquaci
rider l'acque e non trovano la fonte.

Las defraudadas

Yo las vi extender sus brazos
en vana espera de almas defraudadas,
con pestañas de febriles sombras desdibujadas,
con labios encendidos en agonizante cara.

Con esos labios sobre los que parece calla
el abatido gemido del reproche,
mas tiembla la dulzura que los abre,
como flores que un nuevo aliento alcanza.

Vi apretar sobre el corazón cruzados
los dedos y susurrarle: - ¡Oh loco, calla! -
con la voz que tienen las almas despobladas.

Y reclinar la turbada frente,
como sedientas que oyen locuaces
reír las aguas sin encontrar la fuente de la que manan.

La respinta

In te fu sospettata la nemica
subdola, quella ch'arti e audacie aduna
a irretir l'ingannevole fortuna
d'amore, e nelle sue reti s'intrica.

Fosti respinta. Come una mendica
che insista nel suo chiedere, importuna,
fosti respinta. E tu ben taci: niuna
parola esiste che il tuo male dica.

Non ti fu vista la tua morte in viso.
Si rinchiuse il tuo cuor pieno di strida.
su se stesso piegò, come un ucciso.

Pur, s'addolcì benigna la ripulsa.
Di pietà si velò la voce infida...
Come ride la tua bocca convulsa!

La rechazada

En ti se sospechaba la enemiga
taimada, esa que artes y audacias reúne
que la engañosa fortuna de amor
encandila, y en sus redes queda atrapada.

Fuiste rechazada. Como una mendiga
que insistiera pedigüeña, inoportuna,
fuiste rechazada. Y bien callas: ninguna
palabra puedes existir que tu dolor diga.

No se apreció la muerte en tu rostro.
Se cerró tu corazón lleno de gritos.
Se dobló sobre sí mismo, fallecido.

Aun, se atenuó benigno el repudio.
De piedad se veló la voz engañosa...
¡Cómo ríe tu boca tortuosa!

Serena

Male s'umiliò la tua serena
fronte, o Sorella, perchè a te compose
gaia fortuna i suoi serti di rose
e ti protesse contro ogni aspra pena.

Meglio inseguir per una strada amena
le libellule a volo, flessuose,
che ricercar per ombre insidiose
il fior che dolce odora e che avvelena.

Non ti stupir se con la voce amara,
il mio folle disdegno non ripeta,
beffardo il riso di tua bocca ignara.

Più dona gioia il pueril tuo giuoco
che desiderio d'anima inquieta
morsa e bruciata dal suo stesso fuoco.

Serena

Mal se humilló tu serena
frente, oh Hermana, porque para ti compuso
risueña fortuna sus guirnaldas de rosas
y te protegió contra toda áspera pena.

Mejor perseguir por vía amena
las libélulas que vuelan, sinuosas,
que buscar por sombras insidiosas
la flor de dulce aroma y que envenena.

No te asombres si con voz amarga,
mi loco desdén no repita,
la risa mordaz de tu boca ignara.

Más goce concede tu pueril juego
que el deseo de un alma inquieta
mordida y quemada por su mismo fuego.

VERITÀ
VERDAD

Peregrinando

Peregrinando pe' sentieri umani,
tra i rivi, chiare verità raccolsi,
quando in quell'acqua io amai temprare i polsi,
sorseggiarla nel cavo delle mani.

Talora ne gustai ben acri e strani
sapori. Pure non me ne distolsi.
Dissi: -Oggi è amara, - e un poco me ne dolsi.
Poi risi: - Dolce mi parrà domani.

Buona lusinga è cara e giovinezza,
ma, per il gioco della vita forse,
l'amaro soverchiava la dolcezza.

Se una vena sottil d'acque migliori
agorghi in cammini che il mio piè non corse,
Ch'io la trovi e con gioia l'assapori.

Peregrinando

Peregrinando por senderos humanos,
entre riberas, claras verdades encontré,
cuando en aquel agua mis pulsos quise refrescar,
beberla a sorbos de la palma de mis manos.

Entonces muy acres y extraños sabores probé.
Pero no quise apartarme,
dije: - Hoy es amarga, - y un poco me dolió.
Después riendo: - Mañana me será un dulzor.

Buen alago es querido y juventud,
pero, por el juego de la vida quizás,
a la alegría la sepulta el pesar.

Si una vena sutil de aguas mejores
surge en caminos que mis pies no anduvieron,
que yo la encuentre y con placer la pueda gustar.

Il miraggio

Sorelle, presto dileguò il miraggio
che c'illudeva nelle notti inquiete
di nostra chiusa adolescenza, a maggio,
quando l'anima ardea d'ignota sete,

e la vita annunciavasi un viaggio
meraviglioso di venture liete
e dolci e folli... Con pensier più saggio
ora guardiamo a nostre oscure mete?

Ah no! L'illusione in noi non posa,
come il rosaio, fin che primavera
dura, non cessa di fiorir la rosa.

Supremo è il bene che non giunge mai.
l'illusione incuora: - Attendi e spera.
Ma non dan frutto steli di rosai.

El espejismo

Hermanas, pronto se desvaneció la fantasía
esa que nos ilusionaba en las noches turbadas
de nuestra sellada adolescencia, en mayo,
cuando de una sed desconocida nuestra alma ardía.

Y la vida se anunciaba un viaje
maravilloso de venturas contentas
y tiernas y locas... ¿Con mente más sabia
ahora miramos a nuestras oscuras metas?

¡Ah no! La ilusión en nosotras reanuda,
como el rosal, mientras que la primavera
dura, no deja de florecer la rosa.

Supremo es el bien que no llega nunca.
La ilusión nos reanima: espera y confía.
Pero no florecen los tallos de las rosas.

Gli inganni

D'inganni ha sete la natura nostra
s'anche un suo amato diffidar la invade.
Innamorata del suo error, se cade
si solleva. S'abbatte, non si prostra.

Una lusinga sempre ancor dimostra
che un bene attende in non lontane strade,
e non addita le taglienti spade
che cosseranno in qualche incerta giostra.

Misero, o forte, del suo dubbio stesso
il cuor che spento già si crede, aspetta,
pur dal coperchio di sua bara oppresso.

Meglio il dolor fra le sue crude spire
lo soffocasse in una sola stretta,
che agonizzare, e non saper morire.

Los engaños

De engaños tiene sed nuestra naturaleza
si bien un amado desconfiar la invade.
Enamorada de su error, si cae
se levanta. Se agota, pero no se arrodilla.

Una esperanza siempre aun demuestra
que un bien espera en no lejana vía,
y no reprocha a las afiladas espadas
que se cruzarán en alguna justa incierta.

Miserable, o fuerte, en su misma duda
el corazón que acabado se cree, aguarda,
aunque la tapa de su ataúd lo apremie.

Mejor que el dolor entre sus crudas espinas
lo sofocara, en un único estrecho abrazo,
que agonizar, y no conocer la muerte.

Virtù incauta

Non ci affidiamo incautamente, forse,
alla vita sì corta e sì meschina.
Ogni bene il suo mal seco trascina
e taluna di ciò già ben s'accorse.

Contr'essa già a vita cieca torse
punte acute di scherni, e la confina
dove un gelo solingo di rovina
già la costringe in sue tenaci morse.

Solo nocque a costei l'esser migliore
di molte, e attender dal destino infido
un dono pieno ed unico d'amore.

Troppo ingenua virtù di salde tempre
ripetere a un Atteso a un Solo il grido:
-Tutto o nulla per te. Giammai o sempre.

Virtud incauta

No nos entregamos incautas, tal vez,
a la vida tan corta y tan mezquina.
Todo bien su mal lleva consigo
y alguna ya lo ha entendido.

Contra ella ya la vida ciega lanzó
sus burlas de puntas agudas y la confina
donde un hielo solitario de ruina
ya la obliga a sus fauces tenaces.

A ella solo le perjudicó ser mejor
que otras, y esperar del destino traidor
un don lleno y único de amor.

Demasiada ingenua virtud de fuertes sienes
repetir a quien fue esperado y único el grito:
-Para ti todo o nada. Nunca o siempre.

L'ora sospesa

Questa, o Sorelle, è della nostra vita
l'ora più ricca e più vibrante. É l'ora
sospesa, in cui tutto brama e ignora,
su tutto il folle desiderio incita.

V' è nell'ombra un'altr'ombra che c'invita
con un sorriso sì dolce che accora.
L'anima attende in sua chiusa dimora
una promessa ancor non profferita.

Tutte le nostre facoltà son come
ali, anelati un volo periglioso,
allo slancio già pronte e ancora indome.

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

La hora suspendida

Esta, oh Hermanas, es de nuestra vida
la hora más rica y más vibrante. Es la hora
suspendida, en la que todo se desea y se ignora,
sobre todas las cosas el loco deseo se desata.

Existe en la sombra otra sombra que nos invita
con una sonrisa tan tierna que nos anima.
El alma espera en su clausurada demora
esa promesa aún no proferida.

Todas nuestras facultades son como
alas que anhelan un vuelo peligroso,
prestatas a lanzarse raudas e inexpertas.

Nuestra alma es un cielo que en sí mismo se despliega
que, con sus estrellas al radiante temblor,
está a la espera del sol, del monarca, del donador.

Esaltazione

Un'ora di rivolta mi flagella,
nè ma io seppi un'ora come questa,
nè mai con sensi ed anima in tempesta
mi sentii tanto forte e tanto bella.

Il marchio del mio duol si dissuggella
perch'io goda la mia più dolce festa:
mi par d'alzarmi sopra una funesta
ombra e brillar come una chiara stella.

O Vita, il piè m'è lieve e il cuor m'è forte
per salire la tua scala vermiglia
e per varcar le tue incantate porte.

Aprimi, io vengo... Ah no! Qualcun mi fissa
dalle tue soglie, ostil, con fredde ciglia
e nel mio lungo strazio m'inabissa.

Exaltación

Una hora de revuelta me flagela,
nunca tuve una hora como esta,
ni nunca con los sentidos y el alma atormentados
me sentí tan fuerte y tan bella.

La cicatriz de mi dolor se desdibuja
para que yo goce mi más dulce fiesta:
me parece levantarme de una sombra funesta
y brillar como una clara estrella.

Oh Vida, mi pie es ligero y mi corazón fuerte
para subir tu escalinata bermeja
y para atravesar tus encantadas puertas.

Ábreme, voy subiendo... ¡Ah no! Alguien observa
desde tu umbral, hostil, con mirada fría
y a mi larga desesperación me precipita.

L'enigma

Enigma oscuro della vita questo:
che lo straniero, ancor lunge all'aurora,
a sera, nel tremor muto di un'ora,
l'imper più dolce imponga e più funesto.

Così il fanciullo, con un piccolo gesto
imprigiona la lucciola che indora
l'ombra di maggio, ed egli stesso ignora
s'ei le dirà: - Mi piaci- o: Ti calpesto.

Enigma oscuro, che uno sol fra cento
tragga da un chiuso cuor virtù d'amore
tal, da farlo di sè quasi sgomento.

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

El enigma

El enigma oscuro de la vida este:
que el extranjero, aún lejos de la aurora,
en la noche, en el temblor mudo de una hora,
imperio más dulce y más funesto imponga.

Así el niño, con un pequeño gesto
aprisiona la luciérnaga que dora
la sombra de mayo, y él mismo ignora
si le dirá: - Me gustas- o: Te pisoteo.

Enigma oscuro, que uno solo entre cien
saque de un cerrado corazón virtud de amor
hasta convertirlo en su tormento.

Y la indomable se amanse, y la soberbia
se haga esclava de un cruel señor,
dañándose como enemiga acérrima.

Ironia

Quando amor vuole imporre aspra catena
si compiace affinar sua tirannia
e su le ignare vittime balena
un sottile sogghigno d'ironia.

Ei fa del saggio un misero che pena
e arranca, ed ansa per un'ardua via,
sopra l'orme di chi, con pari lena,
dietro altri passi, indocile, s'avvia.

-Ama chi t'ama è fatto antico- insegna
messer Francesco. Per destin talvolta
sprezziam chi ci ama e amiam chi ci disdegna.

Questi a noi porge supplicanti braccia.
noi un altro invochiam che non ci ascolta.
e l'ironia ci ride allegra in faccia.

Ironía

Cuando amor quiere imponer su áspera cadena
se complace en afinar su tiranía
y sobre sus ocultas víctimas extiende
un sutil guiño de ironía.

Convierte al sabio en un miserable que pena
y fatiga, y persigue por obstinada vía,
las huellas de quien, con igual fuerza,
detrás de otros pasos, rebelde, se extravía.

-Ama a quien te ama es dicho antiguo- enseña
Meser Francesco. Por destino a veces
despreciamos a quien nos ama y amamos al que nos desdeña.

Él nos suplica con los brazos abiertos.
Nosotros a otro que no escucha llamamos.
Y en nuestro rostro la ironía se ríe alegre.

Contrasto intimo

Dove un dolente amore si nasconde
un odio sordo quivi pur s'annida;
l'uno inasprisce di sue acerbe strida
l'altro smarrito fra mal note sponde.

L'odio superbo spesso si confonde
all'amor che s'umilia e che diffida,
poi che un'eguale passione guida
entrambi, ciechi, per sue vie profonde,

V'è in noi, forse, una martire che gode
del suo martirio, ed una prigioniera
che si rivolta e le sue corde rode.

L'una vorrebbe bacciar quella mano
che contr'essa si fa sempre più fiera.
l'altra avventarle un morso disumano.

Íntimo contraste

Donde un doliente amor se esconde
un odio sórdido también allí se anida;
uno se refuerza con sus ásperos gritos
otro perdido entre desconocidas orillas.

El odio soberbio a veces se confunde
con el amor que se humilla y desconfía,
pues que una igual pasión guía
a ambos, ciegos, por sus recónditas vías,

Existe en nosotras, tal vez, una mártir que goza
de su martirio, y una prisionera
que se rebela y sus cuerdas mordisquea.

Una querría besar esa mano
que contra ella se vuelve cada vez más violenta.
La otra, asestarle un mordisco inhumano.

L'arte

Più che tremor di pianti trattenuti,
più che improvviso impallidir, che sguardi
gravi d'angoscia, che sorrisi tardi,
dalla pietà del proprio mal spremuti,

giovan gl'inganni blandamente astuti
di sapienza, che avvicenda ai dardi
i balsami negli occhi maliardi
e veste i lacci d'ori e di velluti.

Sincerità non val, sol arte giova.
Destreggiarsi e regnar saprà l'esperta
quando vinta cadrà l'anima nova.

L'arte non è sottil; diletta forse.
Disperde i sogni e tien gli spirti all'erta.
Facile è l'arte, dove amor non morse.

El arte

Más que temblor de lágrimas aprisionadas,
más que palidez repentina, miradas
graves de angustia, sonrisas tardas,
de la piedad del propio mal destiladas,

son más eficaces los engaños sutiles de astucia
de experiencia, que convierten en dardos
el bálsamo de los ojos embrujados
y las ataduras reviste de terciopelo dorado.

Sinceridad no vale, solo el arte conviene.
Manejarse y reinar sabrá la experta
cuando vencida caiga el alma nueva.

El arte no es sutil; acaso recrea.
Deshace los sueños y tiene los espíritus alerta.
Fácil es el arte, cuando no mordió el amor.

Bellezza della vita

Bellezza della vita, io non ti trovo.
Pure ti cerco in me, pure ti spio
su fronti di sorelle. Ombre d'oblio
or tento ed or gelosi veli io smuovo.

Il primo balenar d'un riso nuovo
acruto, m'insinuo in qualche spirto pio,
indago ogni speranza, ogni desio,
ma a scoprirti con vana ansia mi provo.

Tu esisti forse in spiriti virili
esperti in trar da cisascun fiore ebrezza,
o in chiara gioia d'anime infantili.

Non nel nostro anelar d'anime inermi:
inquete fiamme, chiuse da saggezza
d'antiche norme fra leggiadri schermi.

Belleza de la vida

Belleza de la vida, no te atino.
Aunque te busco en mí, aunque te espío
en la frente de mis hermanas. Sombras de olvido
ora tanteo y ora celosos velos yo muevo.

El primer reflejo de una sonrisa nueva
espero, me insinúo en algún espíritu pío,
indago toda esperanza, todo deseo,
pero a descubrirte con ansia vana me veo.

Tú existes quizás en espíritus viriles
expertos en embriagarse con cualquier flor,
o en la clara alegría de almas infantiles.

No en nuestro anhelo de almas indefensas:
inquieta llamas, encerradas en la doctrina
de antiguas normas entre escudos leves.

L'attesa

Di questa lunga attesa che vi snerva
non vi dolete, o anime fraterne.
Dolce è ondeggiar fra le lusinghe alterne
d'un sogno che nessun vincolo asserva.

La vita, non ancor fatta proterva,
ci vezzeggia con sue grazie materne.
E un'alba fausta, forse, in sè discerne
quella che intatto un bene suo conserva.

Costei che ha ancora all'arco suo la freccia
della fortuna e quella dell'amore:
cerca il suo segno e a sè corone intreccia.

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

La espera

De esta larga espera que os desvela
no os lamentéis, oh almas fraternas.
Tierno es el ondear entre las lisonjas alternas
de un sueño que a nada se encadena.

La vida, todavía rígida no se ha vuelto
nos mimó con su gracia materna.
Es un alba feliz, tal vez, en sí distingue
a aquella que intacto su don conserva.

La que todavía conserva en su arco
la flecha de la fortuna y la del amor:
busca su diana y coronas se trenza.

Las flores del vergel se conviertan en maleza,
dispare su arco a un blanco impostor.
Nosotros no fallamos, el destino nos falló.

Commiato

Del suo primo esitar non va disciolta
pur sul tacersi la tentata lode,
chè, Sorelle, con duolo intimo l'ode
colei che si godea d'ombra raccolta.

Per senno scarso e per malizia molta
chi poco intende, assai sogghigna e gode.
Vigilava uno spirito custode
muto, il mister di vostra bianca accolta.

Pur, d'ogni velo fatta impaziente,
anime acerbe, macerate, rose,
io vi snudai con mani violente.

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

Despedida

De su primera duda no hay que apartarla
aunque está por callar un amago de alabanza,
que, Hermanas, con íntimo dolor oyó
aquella que recogida en la sombra estaba.

Por poca cabeza y mucha suspicacia
quien poco entiende, mucho se mofa y goza.
Vigilaba un ángel de la guarda
mudo, el misterio de vuestra bienvenida blanca.

Mas, de todo velo impaciente,
ánimas acerbadas, 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.

Semblanza



MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ

Es catedrática de Filología italiana en la Universidad de Sevilla y profesora visitante en la Universidad Ateneum de Gdansk, Polonia. Ha fundado y dirige el grupo de investigación “Escritoras y Escrituras” de la Junta de Andalucía. Sus líneas de investigación giran en torno a las escritoras italianas y a cuestiones de ginocrítica. Es autora de numerosas traducciones, ediciones, ensayos y artículos científicos. En 2016 ha recibido el premio Meridiana de la Junta de Andalucía por su aportación y difusión de los estudios de género en literatura.

MEMORIA DE

En 1907, Amalia Guglielminetti publica *Las vírgenes locas*. Un poemario de gran éxito y gran escándalo al mismo tiempo. La autora imagina unas vírgenes-novias a la espera de su esposo que comparten una atmósfera de tiempo suspendido y angustia encerradas en un convento, junto con las monjas, sus preceptoras. El dualismo y ambigüedad implícitos en el título del libro remite a la estética modernista de principios del siglo XX, cuyos antecedentes directos son Baudelaire, Rubén Darío y, en ámbito italiano, D'Annunzio y Carducci.

Las vírgenes locas se presentan bajo las cambiantes semblanzas de la *Femme fatale*, fundiendo en sus figuras la tradición cristiana y la pagana de la amazona, a la que se une el concepto modernista de la virgen como diosa del amor, que se identifica con la hetaira.

M U J E R 8

M E M O R I A D E M U J E R 8

