



HAL
open science

Ser vanguardista en el teatro: Amalia Guglielminetti –“la que va sola” - y los chichisbeos

Barbara Meazzi

► **To cite this version:**

Barbara Meazzi. Ser vanguardista en el teatro: Amalia Guglielminetti –“la que va sola” - y los chichisbeos. Telon de fondo - Revista de teoria y critica teatral, 2006, 3. hal-02056572

HAL Id: hal-02056572

<https://hal.science/hal-02056572>

Submitted on 4 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ser vanguardista en el teatro: Amalia Guglielminetti –“la que va sola” - y los chichisbeos.

Barbara Meazzi
(Université de Savoie – Francia)

Traducción: Beatriz Trastoy

“Ad Amalia Guglielminetti che con sì fiera
melodia canta la sua novità.”
[A Amalia Guglielminetti, quien con tan
orgullosa melodía canta su novedad]¹.
(Gabriele d’Annunzio²)

“Ad Amalia Guglielminetti, istrice di velluto”
[A Amalia Guglielminetti, erizo de terciopelo]
(Pitigrilli³)

Introducción

“Para una mujer, fundar una revista es un suceso mucho más serio que tomar un marido”⁴: Amalia Guglielminetti (1881-1941) inaugura así su rúbrica “Con mani di velluto” [“Con manos de terciopelo”], en el primer número de *Le Seduzioni*, la revista quincenal creada y dirigida por ella entre el 10 de agosto de 1926 y el 1 de abril de 1928⁵. A primera vista, ésta parece una revista frívola, cuya intención es la de proponer relatos y escritos que hablen únicamente de seducción y de amor, no sólo como respuesta a las exigencias de los lectores, sino también porque el tema apasiona particularmente a la directora-redactora-autora y sostén económico, definida, quizás irónicamente, como *femme fatale*, “nacida para amar”:

[...]: una personalità di donna modernissima, elegantissima, sibillina: tormentatrice per istinto ancor più che per proposito leggiadramente perfido; nata per amare, per ingannare, e per indurre altrui nell’eroismo passionale o al suicidio,

¹ **N. del T.** : Las traducciones de los textos citados por la autora del artículo me pertenecen.

² Citado en Raggio Ultravioletto, “Ritratto della direttrice”, en *Seduzioni – Raccolta quindicinale di novelle seducenti*, Torino, 10 agosto 1926, p. 31.

³ La dedicatoria aparece en el volumen *Cocaina* (1921), primera novela de Pitigrilli.

⁴ Amalia Guglielminetti, “Con mani di velluto”, en *Seduzioni*, 10 de agosto de 1926, p. 4.

⁵ Según Amalia Guglielminetti, *Le Seduzioni* sería la primera revista italiana dirigida por una mujer. En realidad fue la segunda, después de la revista *La donna nei vari campi*, fundada en 1919 por Ester Lombardo. Cf. Angelo d’Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, Einaudi, 2000; p. 176.

indifferentemente. Una personalità quale può esser desunta da una ideazione dannunziana, [...].⁶

[...]: una personalidad de mujer modernísima, elegantísima, sibilina: atormentadora por instinto mucho más que por un propósito livianamente pérfido; nacida para amar, para engañar y para inducir a los demás al heroísmo pasional o al suicido, indistintamente. Una personalidad que puede ser resultado de una fantasía dannunziana [...].

El misterioso autor del artículo, el tal "Raggio Ultravioletto", seudónimo detrás del cual se oculta casi con seguridad la propia Amalia Guglielminetti, ofrece a los lectores ciertos indicios sobre las ideas de la directora, "figura interesante para la femineidad y para la literatura" presentada no como feminista, sino como "objeto de lujo", poeta plena de estupor captada a veces en decadentes poses dannunzianas, a quien la naturaleza otorgó generosamente belleza e inteligencia: "Las mujeres espiritualmente fascinantes como usted no tienen derecho a ser hermosas" le escribía Guido Gozzano, el poeta que ella amó entre 1907 y 1916.

Un amor no correspondido, como el de Gozzano, por lo menos no desde el punto de vista físico y sexual: en efecto, el poeta crepuscular se substraer a los agresivos reclamos eróticos y sensuales de la mujer, deseando más bien encontrar en ella "un compañero de arte", o un "hermano de sueños", en suma, una musa inspiradora asexuada, pero no una compañera de vida y mucho menos todavía una amante. El rechazo de Gozzano, planteado en tales términos, va a destrozarse las ilusiones amorosas de Amalia, que se siente rechazada como mujer, herida en lo más profundo de su femineidad. Se vuelve desde entonces "la que va sola": éste es, en efecto, el epígrafe que ella agregará en una antología de poesías titulada *Le Seduzioni*⁷ y que luego también elegirá como epitafio.

Los clichés fotográficos del "Appendice Fotografica" publicado junto a *Le Seduzioni*⁸ ponen de relieve la actitud desprejuiciada de Amalia Guglielminetti, además de la belleza. Es ella una mujer que se anticipó a su tiempo, como lo son en Italia, en el mismo período, sus colegas escritoras Sibilla Aleramo, Ada Negri⁹, Grazia Deledda, Matilde Serao. De esta última escribirá, al conmemorar su

⁶ Raggio Ultravioletto, "Ritratto della direttrice", *op. cit.*, p. 30.

⁷ Amalia Guglielminetti, *Le Seduzioni* (1909), al cuidado de Vanna Zaccaro, Bari, Palomar edizioni, 2001, p. 1-12. Sobre la bibliografía de Amalia Guglielminetti, cf. <http://www.maldura.unipd.it/italianistica/ALI/guglielminetti.html>.

⁸ *Ibid.*, 205-214.

⁹ La Guglielminetti le dedica a Ada Negri un poema, "Per Ada Negri", *id.*, p. 201.

desaparición: "Pensando en ella y en su arte, la idea del sexo desaparecía"¹⁰. Una de las ideas y de las imágenes recurrentes en Amalia Guglielminetti se encuentra precisamente aquí, en el deseo y en la aspiración a ser considerada antes que nada una escritora y no una mujer-escritora, sobre todo después de que Gozzano la hubiera obligado a renunciar a su esencia de mujer: ella había terminado por doblegarse, aceptando transformarse de señorita de buena familia en máscara del eros, hasta asumir un estilo andrógino, mortificando su propia sensualidad¹¹. Tal recorrido, que pasa también a través de la tormentosa relación con el escritor Dino Segre, artísticamente conocido como Pitigrilli¹², llevará a Amalia Guglielminetti a la toma de conciencia emancipadora y al desprejuicio anticonformista.

Ciertamente, ella no fue nunca feminista: refiriéndose a su "bautismo" parisino, que la escritora describe en el penúltimo número de su revista al rendir un afectuoso homenaje a sus mentores, Arthur Mortier y Mme. Aurel, Amalia Guglielminetti cuenta cómo le dieron el sobrenombre de "*la poétesse de la rébellion*", una rebelión seguramente no política, agrega ella, sino "puramente emotiva, sentimental, pasional"¹³. Así era por cierto, ya que políticamente, a fines de los años 20, la posición de Amalia Guglielminetti en lo que respecta al fascismo no está muy bien definida; más bien, dados los ambientes que frecuenta, particularmente en Turín, en donde vive, podría decirse que el fascismo es una especie de trasfondo opaco que deja de verse, como si no fuese importante.

En cuanto al feminismo, ella había participado sin embargo en el primer congreso feminista, organizado por el Consejo Nacional de la mujer italiana, en 1908, en Roma. Amalia Guglielminetti vive en Turín, capital italiana de la emancipación femenina en la primera década del siglo XX, y está acostumbrada a tener que tratar -ella que viene de una familia burguesa de tradición industrial- con mujeres graduadas, cultas y emancipadas. Sin embargo, el balance del congreso no

¹⁰ Medusa, "Matilde Serao", en *Seduzioni*, n. 28, 25 de septiembre de 1927.

¹¹ Cf. Marziano Guglielminetti, "Le metamorfosi di Amalia", en AA.VV., *Dalla donna fatale alla donna emancipata*, Nuoro, Glisso, 1993.

¹² La relación con Pitigrilli duró cinco años, de 1919 a 1924. Sobre la vida y sobre la obra de Pitigrilli, autor de novelas de éxito en los años 20 y 30, cf. <http://www.pitigrilli.com/>; en la parte biográfica se habla entre otras cosas de la estadía argentina de Pitigrilli, ocurrida entre 1948 y 1955. El escritor había decidido establecerse en Buenos Aires para escapar a acusaciones y condenas (controvertida fue su actividad durante el fascismo y su conversión al catolicismo); en Buenos Aires trabajó como periodista, firmando como "Pimientos dulces" en el diario *La Razón*. En un programa de radio argentina nace la autobiografía *Pitigrilli parla di Pitigrilli*, publicada en Italia en 1949. Cf. <http://www.italialibri.net/autori/segred.html>. Para una bibliografía sumaria de sus publicaciones en italiano, <http://www.italialibri.net/autori/segred.html>. Sobre Pitigrilli escritor escandaloso, cf. un sagaz artículo de Umberto Eco, "Pitigrilli: l'uomo che fece arrossire la mamma" ["Pitigrilli: el hombre que hace poner colorada a la madre"], en *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, p. 115-143; trad. en español: *El superhombre de masas: retórica e ideología en la novela popular*, Barcelona, Lumen, 1995.

es en lo absoluto positivo: para la Guglielminetti se trata esencialmente de mujeres carentes “de toda gracia y de toda elegancia de espíritu”¹⁴. No es ése el camino a recorrer en la construcción de la propia identidad; quizás por esto, Amalia Guglielminetti se dedica a la escritura, antes que a la poesía, más tarde a la novela y al periodismo. E inclusive al teatro, dejándonos dos obras: *Nei e cicisbei* e *Il baro dell'amore*.

Las dos *pièces*, publicadas en 1920 en la revista *Comoedia*, fueron reunidas en un único volumen en 1926¹⁵. Precisamente a estas dos *pièces* pretendo dedicar mi breve ensayo, deteniéndome en primer lugar en la imagen de la mujer creada por la autora y, en segundo lugar, preguntándome sobre la presencia – o no- de elementos vanguardistas en los contenidos teatrales.

LAS PIÈCES

Nei e cicisbei es un acto único¹⁶. Se desarrolla en un salón “de puro estilo Luis XV”, en una ciudad de Italia Septentrional, “en nuestros días”, una noche, durante una fiesta de disfraces. Los personajes son cinco: un criado –cuya presencia sin embargo es limitada–, Doña Flora Marquesa de Valmara, Don Stanislao Conde de Roccalta, la Marquesa Marina de Valmara y el Conde Franco de Roccalta. Flora y Stanislao son dos estatuas del escultor francés Clodion, quienes, gracias a un misterioso pacto con el diablo, cada cien años, se reaniman durante tres horas. Marina y Franco son, en cambio, los descendientes modernos de los dos personajes del siglo XVIII. Franco quisiera conquistar a Marina, ser su amante, pero la mujer le vuelve la espalda, sobre todo a causa de los modales atolondrados, antirrománticos y poco elegantes del Conde.

Stanislao era el chichisbeo de Flora y, como tal, apenas la orquesta hace sonar las notas de un minué, invita a bailar a su dama, frente a los invitados

¹³ Amalia Guglielminetti, “Con mani di velluto – Il mio battesimo parigino”, en *Seduzioni*, n. 38, 1º marzo 1928, p. 3.

¹⁴ Carta de Amalia Guglielminetti a Guido Gozzano, 30 de mayo de 1908, en Amalia Guglielminetti, *Le Seduzioni* (1909), ob. cit., p. 12. Impiadoso es su juicio sobre Sibilla Aleramo, encontrada en el congreso: “tiene el aspecto de una gobernanta de buena familia que lleva las ropas que dejó la patrona y que tiene una cara florida e inexpresiva de ama de llaves” *ibid.*, p. 12.

¹⁵ *Nei e cicisbei*, *Il baro dell'amore*, en *Comoedia*, 1920, n. 2; luego *Nei e cicisbei*, *Il baro dell'amore*, Milano, Mondadori, 1926. Todas las citas de las dos *pièces* corresponden a esta edición: me limitaré de ahora en más a indicar entre paréntesis solamente el número de la página.

¹⁶ Representado por primera vez entre agosto y septiembre de 1925 en Roma, en el Teatro Argentina, por la compañía Bertramo - Bonini - Quarra. No logré descubrir si existieron otras representaciones; creo que nunca ha sido representado en Italia *Il baro dell'amore*, al menos así se evidencia en la consulta de la base de datos <http://www.theatrelibrary.org/cataloghi.htm>. Se trata de una base de datos muy completa – ciertamente todavía no exhaustiva– sobre el teatro en Italia. En cambio, se puso en escena en 2005 las cartas intercambiadas entre Amalia Guglielminetti y Guido Gozzano: el espectáculo titulado *L'idea di un amore*, no tuvo resonancias particulares más allá del Piemonte.



asombrados y divertidos. Cuando termina el minué, Stanislao se queda solo con Marina y comienza a cortejarla halagándola sabiamente, con gracia y con respeto, siguiendo las costumbres del siglo XVIII. Finalmente, Stanislao le propone a una Marina profundamente conmovida por los bellos modales del desconocido una cita galante en su palacio. Mientras los dos se separan con el propósito de encontrarse más tarde, entran en escena Flora y Franco. Si el galanteo elegante y un poco anacrónico de Stanislao había asombrado agradablemente a Marina, los métodos de Franco, expeditivos y completamente desprovistos de refinamiento, dejan perpleja a Flora quien, pacientemente, se pone entonces a enseñarle cómo un chichisbeo debe cortejar a una dama, remitiendo al Conde a la lectura de algunas obras en auge en el siglo XVIII: *L'Espion chinois* de Ange Goudar¹⁷, *Conversazioni volgarmente dette dei Cicisbei* de Costantino Roncaglia¹⁸, y otro libro, en mi opinión inexistente, que se presenta como tratado del galanteo con un título más bien improbable: *Introduzione alla profonda, intima conoscenza dei riccioli e dei ciuffi, del carmino, del bianco e delli nei, delle smorfie per piangere, delle smorfie per ridere, biglietti dolci, biglietti amari, e tutta l'artiglieria di Cupido* (p. 82).

Franco logra, a pesar de los métodos rudos, convencer a Flora de ir a la cita galante en su casa, en donde estarán por fin solos y libres para amarse. Él se retira pero, de inmediato, arriba Stanislao para recordarle a Flora “la hora de la despedida” (p. 92): con tristeza, los dos se preparan para volverse estatuas. En ese momento entran en escena Marina y Franco enmascarados, listos para ir a la cita, la primera con Stanislao y el segundo con Flora. En la medida en que están enmascarados no se reconocen y salen juntos, bajo la mirada entristecida de Stanislao y Flora, a quienes les corresponde el honor de concluir la comedia, citando “cuatro feos versos” de Metastasio:

È la fede negli amanti
come l'araba fenice.
che vi sia ciascun lo dice
dove sia nessun lo sa. (p. 98)¹⁹

¹⁷ Ange Goudar, *L'espion chinois ou L'envoyé secret de la cour de Pékin pour examiner l'état présent de l'Europe*, traducido del chino, Colonia, 1765, 6 vol. Naturalmente no se trata de una traducción: el libro fue escrito en francés por el autor.

¹⁸ Se trata más precisamente del texto de Costantino Roncaglia, *Le moderne conversazioni dei cicisbei*, Lucca, 1736. No logré conseguir el texto, que pensé que podía estar disponible en la Biblioteca Nazionale di Torino – si Amalia Guglielminetti lo cita de manera tan precisa, significa que lo leyó, que lo poseía o que lo había conseguido en la biblioteca.

¹⁹ La autora comete una pequeña errata, ya que el texto original es éste: “Eh che in amore / fedeltà non si trova. In ogni loco / si vanta assai ma si conserva poco. / È la fede **degli** amanti / come l'araba fenice. / Che vi sia ciascun lo dice, / dove sia nessuno il sa. / Se tu sai dov'ha ricetto, / dove muore e torna in



[Es la fe en los amantes
como el fénix árabe.
Que existe todos lo dicen,
dónde está nadie lo sabe]

Il baro dell'amore es una comedia en tres actos; a diferencia de *Nei e cicisbei*, aquí el ambiente es el de la alta burguesía, pero el tema, la seducción que vuelve infieles a las personas, es en síntesis similar al de la *pièce* precedente.

El primer acto comienza en el salón de la casa de los Demei; llega de visita el doctor Claudio Alziani quien, después de haberse entretenido un poco con Renata, la impertinente hija de los Demei, comienza a interesarse en las circunstancias personales de Elena Demei, esposa de Giorgio, un querido amigo del doctor. Éste dice que ama a Elena desde siempre, porque su "neurosis sentimental" lo fascina (p. 116). Llega Giorgio Demei, quien comienza a conversar con Claudio sobre los métodos terapéuticos utilizados por este último para curar a sus pacientes, afectadas esencialmente por histerias sentimentales:

[...] non si può prescrivere un bel giovine esperto che calmi i nervi della signora isterica. E allora il medico si sacrifica, quasi sempre eroicamente, ed applica egli stesso la cura. (p. 119)

[no se puede prescribir un hermoso joven experto que calme los nervios de la señora histérica. Y entonces el médico se sacrifica, casi siempre heroicamente, y aplica él mismo la cura.]

Elena, Giorgio y Claudio siguen luego hablando de amor, matrimonio y fidelidad: Giorgio Demei afirma que es fiel por "constitución psicológica", pero luego reconoce que su fidelidad nace del hecho de que la relación con su esposa está - para él- todavía basada en la pasión, a pesar de los catorce años de matrimonio.

Durante una graciosa charla entre Elena y Claudio, al que asiste divertido Giorgio, llega Edvige Lanfranchi, la baronesa amiga de Elena. Las dos mujeres quedan solas y Elena le confiesa su intención de traicionar a su marido esa misma noche, con un hombre casi desconocido, un tal Fernando Agüero, un español que conoció en España dos años antes. Elena le cuenta a su amiga cómo, al besarla ardientemente, el español logró dejarle un recuerdo tormentoso y unas cartas

vita, / me l'addita e ti prometto / di serbar la fedeltà.", Metastasio, *Demetrio*, acto II, escena III. El

apasionadas que intercambiaron desde entonces. Agüero la espera en su hotel y Elena está decidida a ir a su encuentro. Por lo tanto, le pide a Edvige que le sirva de coartada. Con la excusa de una cena para mujeres solas en casa de Edvige, Elena va a la cita, con gran disgusto de su amiga.

El segundo acto comienza en la habitación del hotel de Agüero, quien está charlando con dos amigos y dos prostitutas, Lulù y Gyska. Poco antes de la llegada de Elena, Agüero le pide a sus invitados que lo dejen solo; Lulù, curiosa y quizás un poco celosa, le pide quedarse. Ante la negativa de Agüero, Lulù, despechada, se va junto a los otros, aunque lo amenaza con vengarse por una despedida tan descortés.

Elena y Agüero finalmente se encuentran, pero ella está fría, un poco cínica, mientras Agüero hecha mano de su supuesta fascinación latina. Mientras habla con él, Elena comienza a pensar que se ha engañado a sí misma. Él trata de besarla: ella le pide que no sea impaciente, pero luego termina por ceder a los halagos; no obstante, la pasión que creía sentir no aparece. Cuando el camarero golpea la puerta para pedir un brazalete de oro olvidado por una señora en la habitación un rato antes – he aquí la venganza de Lulù –, Elena decide renunciar a la aventura e irse de allí.

Agüero se opone e inclusive está dispuesto a usar la violencia para poseerla; después de un vehemente altercado, Elena, que ha sabido hacer valer sus propias razones, deja la habitación. A pesar de la lluvia torrencial, se va sin el tapado de piel. Agüero le pide al camarero que lo entregue a la mañana siguiente en casa de los Demei, con la intención evidente de vengarse de la afrenta sufrida.

El tercer acto comienza en el salón íntimo de la baronesa Edvige Lanfranchi, quien está coqueteando con el doctor Claudio Alziani. La camarera anuncia que el lacayo de los Demei había pasado a recoger a Elena y que ella tuvo que enviarlo de regreso. Edvige, confusa, cuenta toda la historia de Elena al doctor. En ese preciso momento llama por teléfono Giorgio: mientras Claudio se demora con él en el teléfono tratando de hacer tiempo, llega Elena, trémula de frío, empapada, agotada y conmovida.

En una especie de delirio, Elena le cuenta a Claudio su desventura, pero habla con gran entusiasmo y con gran lirismo, haciendo abstracción de la mezquindad y del engaño del que fue víctima. Claudio trata de desenmascarar la mentira. La acusa de estar “enferma de literatura” (p. 239) y luego comienza

Demetrio fue representado en Viena por primera vez el 4 de noviembre de 1731.

cortejarla. Entre tanto llega a casa de Edvige también Giorgio Demei quien, al no fiarse de las palabras de Claudio, se deja vencer por los celos y quiere ver allí las cosas con claridad.

Al encontrar a la esposa sentada cómodamente en el salón, Giorgio se tranquiliza. Anuncia que tiene que partir muy temprano a la mañana siguiente e invita a desayunar a Edvige y al doctor, para que le hagan compañía a la esposa – el espectador/lector sabe por lo tanto que no habrá escándalo, porque Giorgio no presenciara la entrega del tapado de piel. Antes de volver a casa con el legítimo consorte, Elena, envuelta en un tapado de piel que le prestó Edvige, sin que el marido la vea, le exige a su amiga que no vaya a su casa con el doctor a la mañana siguiente.

La imagen de la mujer

El clima en el que se encuentra actuando Amalia Guglielminetti se caracteriza seguramente por una fuerte misoginia. En Europa, en la segunda mitad del siglo XIX, algunos textos tienen la pretensión de demostrar científicamente la inferioridad de la mujer – basta pensar en ciertas obras de Lombroso y sobre todo de Weininger. Se conceptualiza mucho sobre el rol de la mujer, sobre todo en cuanto madre y en cuanto prostituta, y son raras las voces masculinas disidentes. Ibsen, con *Casa de muñecas*, forma parte precisamente del sector masculino opuesto a la misoginia.

En Turín, el espectáculo se representó en muchas temporadas, desde fines del siglo XIX, con Emma Grammatica en el papel de Nora. El 22 de marzo de 1917, Antonio Gramsci – el futuro fundador del Partido Comunista Italiano – reseñando la representación, comenta la fría reacción de los espectadores turineses en el tercer acto. Se pregunta qué le pudo haber sucedido al público, entusiasta en los dos primeros actos, y éste es su análisis:

È avvenuta semplicemente una rivolta del nostro costume alla morale più spiritualmente umana. È avvenuta semplicemente una rivolta del nostro costume (e voglio dire del costume che è la vita del pubblico italiano), che è abito morale tradizionale della nostra borghesia grossa e piccina, fatto in gran parte di schiavitù, di sottomissione all'ambiente, di ipocrita mascheratura dell'animale uomo, fascio di nervi e di muscoli inguainati nella epidermide voluttuosamente pruriginosa, a un altro - costume, a un'altra tradizione, superiore, più spirituale, meno animalesca.



[Se ha producido una rebelión de nuestras costumbres frente a una moral más espiritualmente humana. Se ha producido simplemente una rebelión de nuestras costumbres (y quiero decir de las costumbres que son la vida del público italiano), que son hábitos morales tradicionales de nuestra gran y pequeña burguesía, hechos en gran parte de esclavitud, de sometimiento al ambiente, de enmascaramiento hipócrita del animal-hombre, haz de nervios y de músculos envainados en la epidermis voluptuosamente pruriginosa, a otras costumbres, a otra tradición superior, más espiritual, menos animal.]

Según esta "tradición superior", escribe Gramsci, el hombre y la mujer no son sólo cuerpos, sino también entidades pensantes, para quienes la familia no debe ser considerada únicamente en términos de institución económica, sino también, y sobre todo, en cuanto "mundo moral en realización", en cuyo interior el hombre y la mujer se completan. Por eso, la mujer ya no puede seguir siendo considerada como una especie de animal preocupado sólo por el cuidado de los pequeños:

la donna, [...] è una creatura umana a sé, che ha una coscienza a sé, che ha dei bisogni inte una dignità di essere indipendente.

[la mujer es una criatura humana en sí, que tiene una conciencia de sí, que tiene necesidades interiores, que tiene una personalidad humana completamente suya y una dignidad de ser independiente]

Aquí se explica por qué, en el teatro, el público burgués no había apreciado el tercer acto del drama de Ibsen, ya que la única forma de emancipación tolerada para la mujer es su transformación en "cocotte": "el logro de la libertad fisiológica y sexual" es el único acto de liberación que el público burgués puede concebir. "No se sale del círculo muerto de los nervios, de los músculos y de la epidermis sensible", comenta Gramsci. La mujer burguesa, en la realidad de los hechos y, a pesar de la abolición de la instauración de la autoridad marital, permanece

[...] come prima la schiava, senza profondità di vita morale, senza bisogni spirituali, sottomessa anche quando sembra



ribelle, più schiava ancora quando ritrova l'unica libertà che le è consentita, la libertà della galanteria.²⁰

[como antes esclava, sin profundidad de vida moral, sin necesidades espirituales, sometida aun cuando parece rebelde, más esclava todavía cuando encuentra la única libertad que le es permitida, la libertad de la galantería]

Quizás aquí está la esencia de los personajes femeninos que Amalia Guglielminetti pone en escena en sus *pièces*, mujeres que buscan ir más allá de la "libertad de la galantería". Las mujeres, en sus obras, son esposas, viudas o amantes, pero no son sólo mujeres libres en la "galantería": son, antes que nada, seres pensantes en grado de elegir a su pareja, hasta el punto de expresar sus exigencias, hasta ser capaces de afirmar o de negar el deseo sexual. Escribirá Guglielminetti, probablemente a propósito de Elena, en un artículo publicado en *Le Seduzioni* el 25 de noviembre de 1926: "La figura de la protagonista [...] era una mujer extraña, torturada, compleja en sus manifestaciones pasionales"²¹.

Se desmorona aquí evidentemente el principio de indiferenciación concebido por el campeón de la misoginia, Otto Weininger, que niega a las mujeres el derecho a la sexualidad libremente expresada: definiendo a la mujer en términos de sexualidad ignorante – a diferencia del hombre que, en cambio, es definido en términos de sexualidad consciente –, Weininger afirma que la mujer-madre y la mujer-prostituta son totalmente similares puesto que precisamente tienen en común la indiferenciación del amor, la madre por los hijos, la prostituta por los clientes. La diferencia es que el coito para la mujer-madre tiene como finalidad la procreación, mientras que la mujer-prostituta permanece estéril²² (Lombroso habría dicho que la prostituta directamente es reacia a la procreación²³).

La mujer de Amalia Guglielminetti es, ante todo, fuertemente consciente de la propia sexualidad, y por eso no es madre o, si lo es, no considera la maternidad como el único elemento determinante para la realización de la propia femineidad. Es el caso de Elena en relación con la hija de trece años, Renata, en *Il Baro dell'amore*: Elena la llama "tesoro mio", "la atrae hacia sí y la acaricia", indica la

²⁰ Todas las citas del artículo de Antonio Gramsci, titulado "La morale e il costume" del 22 marzo 1917, están tomadas de http://www.teatrodinessuno.it/ibsen.htm#La_morale_e_il_costume

²¹ Amalia Guglielminetti, "Con mani di velluto – Palcoscenici", en *Le Seduzioni*, n. 8, 25 de noviembre de 1926, p. 8.

²² Otto Weininger, *Sesso e carattere*, Milano, Feltrinelli Bocca, 1978, p. 113. Para una aguda lectura de la obra de Weininger – y sobre todo de la obra de Bachofen, cf. Fulvio Salza, *Solo una dea*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

²³ Cf. Cesare Lombroso, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Torino, Roma, L. Roux e c., 1893.

didascalia (p. 105), pero no muestra la misma premura que el marido, por ejemplo, quien le promete a la hija dedicarle la noche, mientras Elena cena con Edvige:

RENATA

(minacciandola con l'indice)

Sei bella, ma sei anche cattiva, mamma. Dovevi rimanere in casa per aiutarmi a svolgere il tema di letteratura italiana che è molto difficile.

[(amenazándola con el índice)

Eres hermosa, pero eres también mala, mamá. Deberías quedarte en casa para ayudarme a hacer el trabajo de literatura italiana que es muy difícil.]

GIORGIO

T'aiuterò io coi miei lumi, poiché questa sera mi do alla virtù e non esco. Sentiamo di che cosa si tratta.

[Te voy a ayudar yo con mis conocimientos, pues esta noche me doy a la virtud y no salgo. Veamos de qué se trata.]

RENATA

(trae dalla tasca del golf un foglietto e lo porge a Giorgio)

Ecco il tema.

[(saca del bolsillo del saco una hojita y se la entrega a Giorgio)

Acá está el tema.

GIORGIO

(leggendo)

Svolgete questo pensiero di Napoleone: "Ogni ora perduta in gioventù è una probabile infelicità per la vecchiaia".

[(leyendo)

Desarrollen este pensamiento de Napoleón: "Cada hora perdida en la juventud es una probable infelicidad para la vejez"]

ELENA

(chiudendosi nel mantello, e sollevando le spalle con lentezza, col gesto di chi riconosce ed accetta una fatalità)

Era un grand'uomo Napoleone! Andiamo.

(il domestico spalanca la porta, Elena s'avvia ed esce, tutti la accompagnano) (p. 154)

[(cerrándose el tapado y levantando los hombros con lentitud, con el gesto de quien reconoce y acepta la fatalidad)

¡Era un gran hombre Napoleón! Vamos.

(el sirviente abre la puerta de par en par, Elena sale, todos la acompañan)]



Termina así el primer acto, con la imagen de una madre moderna, descendiente de Medea, insensible al reclamo filial y, por esto, definida como “hermosa” y “mala”, evidente provocación con respecto al espectador bienpensante -y burgués-, habría dicho Gramsci.

Imposible no visualizar aquí una especie de reescritura de *Casa de muñecas*. Ciertamente, *Il baro dell'amore* carece de su dramaticidad y Amalia Guglielminetti no es Ibsen; sin embargo, las dos *pièces* presentan algunas similitudes: como Nora, que puede contar con el apoyo de Kristine, Elena posee una amiga, Edvige, que le sirve de pantalla y la saca de los problemas; el doctor Claudio Alziani es una especie de *alter ego* especular del doctor Rank: los intentos de este último son mucho más nobles, sin embargo, se verifica el hecho de que ambos doctores se sienten de alguna manera atraídos por la mujer de su mejor amigo. Sin embargo, mientras el doctor Rank es el amigo con quien Nora sabe que puede contar, Claudio, aún siendo confiable, es el enemigo de quien Elena desconfía:

CLAUDIO

[...]. Elena ha una sola colpa: diffida di me come di un nemico e mi teme come un avversario.

[Elena tiene una sola culpa: desconfía de mí como de un enemigo y me teme como a un adversario]

ELENA

(con un riso di sfida)

Temervi, io? Sappiate che non temo nessuno al mondo e che una sola persona mi ha fatto qualche volta paura: me stessa. (p. 127)

[(con una risa de desafío)

Temerle yo? Sepa que le temo a nadie en el mundo y que una sola persona alguna vez me dio miedo: yo misma.]

Nora se va de casa y deja a su familia, hijos comprendidos, para ser ella misma²⁴; Elena no llega a tanto, porque ya es una mujer libre y liberada, inteligente y culta y que goza, no sólo del amor, sino también del respeto y de la estima intelectual del marido. No se va de casa, sino que sale de todos modos, a

²⁴ Así como se va de casa la protagonista de la novela (autobiográfica) de Sibilla Aleramo, *Una donna* (1906), la cual cuenta el camino de dolor que la lleva a dejar al marido y el hijo para poder encontrar la propia dignidad.

pesar de una metafórica lluvia torrencial, no obstante el peligro del escándalo y a pesar de la hija, para vivir como una mujer independiente una aventura sensual, un capricho erótico:

ELENA

(sdegnosamente)

[...]. Il suo maggior fascino è forse per me il mistero e il pericolo che lo circondano. Mi hanno amata uomini dabbene, persone note, rispettabili, talvolta insigni e mi lasciarono indifferente e fredda. Ma il desiderio torbido di questo sconosciuto che mi baciò a tradimento una notte lontana, mi sconvolge. È una tentazione a cui non so resistere. Del resto, l'unico mezzo per liberarsi da una tentazione è quello di cedervi. Sono certa che dopo ne guarirò per sempre.

[(desdeñosamente)

Quizá su mayor fascinación es para mí el misterio y el peligro que lo rodean. Me amaron hombres de bien, personas conocidas, respetables, a veces insignes y me dejaron indiferente y fría. Pero el deseo turbio de este desconocido que me besó a traición una noche lejana, me conmueve. Es una tentación a la que no me puedo resistir. Por otra parte, el único medio para liberarse de una tentación es el de ceder a ella. Estoy segura de que después me curaré para siempre.]

EDVIGE

Elena, Elena, il domani d'una simile imprudenza è oscuro.

[Elena, Elena, el mañana de una simple imprudencia es oscuro]

ELENA

Domani avrò placata questa mia febbre. Sarà la follia di un'ora, sarà l'unico bel peccato della mia vita. (p. 141)

[Mañana habré aplacado esta fiebre. Será la locura de una hora, será el único hermoso pecado de mi vida]

Y a Edvige, que le recuerda sus deberes de esposa, Elena le dice:

T'ho chiesto innanzitutto di non parlarmi dei miei doveri. Li conosco. Mio marito mi è fedele perché mi ama. Io non lo amo. E poi, che vale riflettere? La riflessione non impedisce l'errore, lo rende soltanto meno bello. Lo ripeto: bisogna ch'io ceda a questo folle capriccio: se vi resistessi ne sarei infelice per tutta la vita. Nulla e nessuno potrebbe oramai impedirmelo. E tu, Edvige, m'aiuterai. (p. 142)



[Te pedí sobre todo que no me hables de mis deberes de esposa. Los conozco. Mi marido me es fiel porque me ama. Yo no lo amo. Y por otra parte, ¿de qué sirve reflexionar? La reflexión no impide el error, lo hace solamente menos hermoso. Lo repito: es necesario que yo ceda a este loco capricho: si quedase así sería infeliz toda la vida. Nada ni nadie podría ya impedírmelo. Y tú, Edvige, me vas a ayudar]

En cuanto mujer emancipada e independiente, Elena es capaz, inclusive frente al amante elegido por ella, de reivindicar la propia libertad de aceptar o de rechazar la relación física. Elena no tiene necesidad de irse de casa para ser ella misma como hace Nora, porque ya es ella misma y lo es porque es capaz – o al menos así le parece – de elegir, de querer y de no querer, dentro o fuera de casa.

Existen otros puntos de contacto entre el texto de Ibsen y el de Amalia Guglielminetti: por ejemplo, la historia de la carta, que en *Casa de muñecas* llega a las manos del marido que ignora el hecho, mientras en el *Baro dell' amore* el billete y el tapado de piel no serán interceptados – casi seguramente – por Giorgio; además, existe el personaje del mezquino extorsionador, Krogstad, que comparte con Agüero algunos rasgos de carácter. Krogstad es un prevaricador, como Agüero, pero no en la seducción; no es Krogstad, sino Helmer quien trata *legítimamente* de hacer valer los propios *derechos* de marido sobre Nora, la noche del drama, en el tercer acto, precisamente cuando ella, en cambio, por primera vez, trata de afirmar concientemente sus aspiraciones:

HELMER

E quando dobbiamo andare e io poso lo scialle sulle tue spalle delicate, piene di giovinezza... sull'arco meraviglioso della tua schiena... allora penso che tu sia la mia giovane sposa, che veniamo giusto dalle nozze, e che io ti conduca per la prima volta in casa mia... immagino di essere solo con te per la prima volta... assolutamente solo con te, giovane bellezza palpitante! Per tutta la serata non ho desiderato altro che te! Vedendoti folleggiare, provocante e adescatrice nella tua tarantella, mi sentivo ribollire il sangue; allora non ho più resistito... è per questo che ti ho riportata giù così presto...

[Y cuando tenemos que irnos y yo poso el chal sobre tus hombros delicados, llenos de juventud... sobre el arco maravilloso de tu espalda... entonces pienso que eres mi joven esposa, que venimos justo de la boda, y que yo te conduzco por primera vez a mi casa... imagino que estoy solo contigo por primera vez... absolutamente solo contigo,



joven belleza palpitante! Durante toda la noche no he deseado otra cosa que a ti! Al verte alocada, provocativa e insinuante tu tarantella, sentía bullir la sangre; entonces no pude resistir más..., es por eso que te traje a casa tan pronto...]

NORA

Va' via, Torvald! Lasciami. Non voglio.

[Vete, Torvald! Déjame. No quiero.]

HELMER

Cosa vuol dire? Tu ti fai giuoco di me, piccola Nora. Volere? Non sono tuo marito...? (*Si sente bussare alla porta di ingresso*).²⁵

[¿Qué quieres decir? Estás jugando conmigo, pequeña Nora. ¿Querer? ¿No soy tu marido...? (Se oye que golpean a la puerta de entrada)]

A Agüero, cuando está tratando de apurar las cosas, Elena rebate: “Deje que mis deseos los manifiesten por mí misma” (p.183); una vez que la mujer desenmascaró su verdadera personalidad, comienza a oponer una vehemente resistencia, insistiendo en el hecho de que ella sola puede disponer de su cuerpo: “Pero dado que mi persona me pertenece, puedo disponer de ella como quiero” (p. 199). Y cuando Agüero le exige pasar al hecho, porque ya perdió una hora “en un galanteo romántico e imbécil”, Elena reconoce su error:

ELENA

No. Si tratta di un errore mio. Un errore di prospettiva sentimentale e sensuale. Ho creduto d'amarvi e non vi amo, ho credito di desiderarvi e non vi desidero. Ho peccato di leggerezza e d'imprudenza, lo riconosco e me ne dolgo. Ma ora, ve ne prego, lasciate ch'io me ne vada. Io sono sicura che dopo quanto vi ho lealmente confessato, non mi tratterrete più. (p. 201).

[No. Se trata de mi error. Un error de perspectiva sentimental y sensual. Creí que lo amaba y no lo amo, creía que lo deseaba y no lo deseo. Pequé de ligereza y de imprudencia, lo reconozco y lo lamento. Pero ahora, se lo ruego, deje que me vaya. Esoy segura de que después de lo que lealmente le confesé, no me retendrá más]

En cambio, Agüero no entiende razones y, aún más, amenaza con tomarla por medio de la violencia, la extorsiona invocando el escándalo que podría

provocar. La mujer duda; luego, la dignidad y el orgullo la inducen a no ceder y a salir de la habitación dejando, despreciativamente como rehén, el preciado tapado de piel:

ELENA

(fuori di sè)

Ah. Basta, basta! Mi fate orrore, mi fate schifo! Tenetevi il mio mantello, tenetevi il prezioso ostaggio, se così vi piace. Io me ne vado!

(corre alla porta, l'apre e con le spalle nude avvolte nel suo leggerissimo velo, scompare correndo)

[(fuera de sí)

Ah. ¡Basta, basta! Me da horror, me da asco! Guárdese mi tapado, guárdese el precioso rehén, si le place. ¡Yo me voy!

(corre a la puerta, la abre y con los hombros desnudos envueltos en su livianísimo velo, desaparece corriendo)

No es mi intención seguir profundizando las similitudes y la divergencias entre Ibsen y la Guglielminetti²⁶; sin embargo, quisiera detenerme todavía algunos instantes en la imagen –presente en ambas *pièces*– de la mujer-viuda, amiga de la protagonista.

Kristine es una amiga de vieja data, reencontrada por Nora después de mucho tiempo, mientras que Edvige es la amiga del alma de Elena – aunque el final de la comedia hace presagiar una ruptura entre las dos mujeres, en la conquista del mismo hombre:

ELENA

(rientra impellicciata, ma si ferma su la soglia gridando con gaiezza)

È inteso! Vi aspetto.

(esce seguendo suo marito, ma subito riappare, getta una occhiata irrosa a Claudio e dice a Edvige, imperiosamente)

Tu no. Tu non verrai.

²⁵ Henrik Ibsen, *Casa di bambola*, www.bibliomania.it.

²⁶ Otras analogías podrían eventualmente confrontarse también en *La donna del mare* (1888), en particular entre Elena y Ellida, segunda esposa del doctor Wangel, a quien ella no ama porque está ligada sentimentalmente al "Forastero", un hombre que la sedujo. En un cierto momento, el Forastero reaparece y Ellida no sabe qué hacer. El marido trata en un primer momento de oponerse a la relación de la esposa con el Forastero, pero luego la deja que elija libremente. Y Ellida, liberamente, elige al marido. Aun un análisis comparado del texto de la Guglielminetti con la novela de Pier Maria Rosso di San Secondo, *Le donne senza amore* (1918-1919), (Caltanissetta, Sciascia Editore, 2003), podría sin dudas ofrecer resultados muy interesantes para el análisis de la imagen de la mujer *libre en la galantería* en la Italia de los años 20.



[(*vuelve envuelta en el tapado de piel, pero se detiene en el umbral gritando con alegría*)
¡Entendido! Los espero.
(*sale siguiendo a su marido, pero reaparece de inmediato, lanza una ojeada airada a Claudio y le dice a Edvige, imperiosamente*)
Tu no. Tu no irás.

TELA (p. 258)

[Telón]

Las principales similitudes entre la dos obras terminan aquí: Kristine está sola, pobre, en busca de un hombre y de una familia de la que ocuparse. Edvige no tiene a nadie de quien ocuparse, salvo de manera mundana, y ni siquiera la amistad hacia Elena, que define como "sagrada", logra desplazar su interés hacia fuera de su propio universo. Edvige no está preocupada por Elena, aunque haya tratado de disuadir de ir a la cita con un desconocido; la "joven viuda demasiado sabia" (p. 219) resulta en realidad conquistada por el gesto loco y transgresor de la amiga a quien vio devorada por la pasión. Así, esa noche, Edvige está "nerviosa, lánguida, irritada" (p. 211), melancólica, inquieta y de mal humor, y por esta razón se confía conscientemente a las sabias *curaciones* sensuales del doctor Alziani.

Edvige lo elige precisamente a él porque, a diferencia de Kristine, no está a la búsqueda de alguien de quien ocuparse; la viuda, en el *Baro dell'amore*, no quiere un nuevo marido, quiere solamente un hombre que se ocupe puntualmente de ella con gracia y sensualidad, que sepa cortejarla y que conozca el *ars amandi*. La transgresividad de la fugaz relación de ambos no se da en la clandestinidad, dado que ella no tiene a nadie a quien traicionar; se encuentra eventualmente en la elección consciente, y sin embargo, atormentada de la mujer que no se resuelve a renunciar a la sensualidad libremente vivida. Edvige busca un amante ocasional para satisfacer la necesidad de un cuerpo que a veces no le da tregua; el doctor es precisamente el hombre que dice para ella:

Mi sento [...] lieto e intenerito d'avervi raccolta fra le mie braccia salvatrici. [...]. Oh, io non sono un innamorato impaziente! Mi piacciono i preliminari dell'amore, perché mi facilitano lo studio di quel complicato ordigno che è una donna quando ama. (p. 220)

[Me siento...alegre y enternecido de haberla acogido entre mis brazos salvadores...Oh, yo no soy un enamorado impaciente! Me gustan los preliminares del amor, porque me permiten el estudio de ese complicado mecanismo que es una mujer cuando ama.]



Alziani está capacitado para curar el cuerpo de la mujer y también está capacitado para someter a una dura prueba la emancipación que Elena cree haber alcanzado, porque él sabe dónde y cómo encontrar su punto débil. Quizás es por esto que ella nutre en relación con él un hastío persistente, ciertamente menos violento que el que siente por Agüero, “gitano disfrazado de caballero”, filibustero elegante pero innoble (p. 230). Esa aventura la ha desvalorizado, humillado y herido:

ELENA

(tutta fremente al ricordo)

Che è accaduto? Ah! Una cosa atroce, una cosa orrenda! Sono fuggita di là sconvolta, sdegnata, piena di ribrezzo, così, come mi trovavo, in veste scollata, sotto la pioggia diretta, ed ho camminato a lungo, smarrita per vie sconosciute, piangendo, gemendo, come una disperata, come una pazza. Ho errato alla ventura, nel fango e nella nebbia, non so quanto tempo, stanca, sperduta, senza osare di chiedere un'indicazione, senza riuscire a trovare una carrozza dove rifugiarmi. Mi sentivo più miserabile d'una mendicante e mi pareva a ogni momento di dover cadere a terra svenuta, calpestata dai passanti. (p. 227)

[(agitadísima al recordar)

¿Qué sucedió? Ah, algo atroz, algo horrendo. Escapé de allí conmocionada, desdenada, llena de repulsión así como estaba, con ropa escotada, bajo la lluvia torrencial y caminé mucho tiempo, perdida por calles desconocidas, llorando, gimiendo, como una desesperada, como una loca. Estuve vagando al azar, en el fango y en la niebla, no sé cuánto tiempo, cansada, perdida, sin atreverme a pedir una indicación, sin lograr encontrar un coche en donde refugiarme. Me sentía más miserable que una mendiga, y sentía en todo momento que me iba a caer al suelo, desvanecida, pisoteada por los que pasaban.]

El doctor es el amante potencial que hace vacilar las certezas de una mujer como ella: “Yo no poseo la belleza irritante del peligro, la fascinación acre de lo desconocido” (p. 240); él es quien promete a las mujeres sensualidad desenfrenada y no sólo erotismo como fin en sí mismo:

CLAUDIO

Ascoltate, cara. Domani, quando Giorgio sarà uscito, io verrò da voi, prenderò fra le mie mani questo fascio di corde vibranti e sconvolte che sono i vostri nervi e a poco a poco, con delicatezza, con leggerezza, con sapienza, saprò placarli e ricomporli, saprò e farli vibrare dolcemente, in una squisita armonia.

[Escuche, querida. Mañana, cuando Giogio haya salido, yo iré a su casa, tomaré entre mis manos ese haz de cuerdas vibrantes y conmovidas



que son sus nervios y, poco a poco, con delicadeza, con ligereza, con sabiduría, sabré aplacarlos y recomponerlos, sabré afinarlos y hacerlos vibrar dulcemente, en una exquisita armonía.]

ELENA

(*turbata*)

Ma, amico mio... (p. 240)

[(*turbada*)

Pero, amigo mío....]

Aquí está el peligro para Elena, y es quizás esta la causa de su rabia, que es sobre todo rabia en relación consigo misma, por no saber renunciar y sustraerse a los reclamos del cuerpo.

Poco después, Elena lo definirá "*un perfetto cavalier servente*" (p. 242); en la *pièce* escrita precedentemente por Amalia Guglielminetti, Claudio habría sido efectivamente un buen amante en cuanto perfecto chichisbeo.

Es éste precisamente el tema de *Nei e cicisbei*: la seducción elegantemente llevada adelante según métodos antiguos, ya que los métodos modernos son expeditivos y más bien vulgares.

FRANCO

Non è la prima volta ch'io vi parlo della mia grande simpatia. Vi ho già dichiarato altre volte che mi piacete.

[No es la primera vez que le hablo de mi gran simpatía. Ya le he declarado otra veces que Ud. me gusta]

MARINA

Sì, due volte e questa è la terza. La prima durante una partita di tennis ch'io vi feci vincere. La seconda durante una escursione in montagna, la terza...

[Sí, dos veces y ésta es la tercera. La primera durante un partido de tenis en el que lo vencí. La segunda durante una excursión a la montaña, la tercera...]

FRANCO

Ma ditemi, occorre forse esprimere e manifestare continuamente un amore perché si sappia ch'esso esiste? Da un paio di mesi io mi sto allenando accanitamente per una gara d'aviazione internazionale importantissima: la coppa del re di Spagna. E voi comprendete che pure volendovi bene mi manca il tempo di farvi la corte. Devo volare.



[Pero, dígame, ¿es necesario acaso expresar y manifestar continuamente un amor para que se sepa que existe? Desde hace un par de meses me estoy entrenando encarnizadamente para una competencia internacional de aviación importantísima: la copa del rey de España. Y Ud. comprenderá que aun queriéndola me falta el tiempo para cortejarla. Tengo que volar.]

MARINA

Comprendo perfettamenteamente. La corte! Fare la corte ad una donna! Che cosa ridicola e fuori di moda! Come sa di settecento e di cichisbeo! (p. 20)

[Comprendo perfectamente. ¡Cortejar! Hacer la corte a una mujer! ¡Qué cosa ridícula y pasada de moda! ¡Qué sabor a siglo XVIII y a chichisbeo!

Franco afirma que el tiempo le falla para hacer la corte, y por otra parte, tampoco Marina, agrega él, tiene tiempo para nada, entre el deporte, las conferencias, los bailes, las amigas, el automovilismo, el marido. Franco la amenaza porque la quiere poseer de inmediato; Marina lo desafía no porque encuentre reprobable el hecho de manifestar deseo, sino porque no quiere reducir la traición a un banal juego erótico. Más bien, la cuestión de la traición ni siquiera es evocada: Marina exige ser considerada como mujer y no como muñeca, objeto de placer físico:

MARINA

Ed io vi assicuro che se trovassi un uomo capace di farmi la corte con galanteria, con lo spirito, con la grazia che oggi non si conoscono più, che oggi manca il tempo di coltivare, io non esiterei a lasciar capitolare questa fortezza armata della mia virtù che voi così calorosamente insultate. (p. 23-24)

[Y yo le aseguro que si encontrara un hombre capaz de cortejarme con galantería, con el espíritu, con la gracia que hoy ya no conocen, que hoy falta el tiempo para cultivar, yo no dudaría en hacer capitular esta fortaleza armada de mi virtud que Ud. tan calurosamente insulta]

El parloteo galante del siglo XVIII se pone en escena de manera veladamente irónica, pero la mujer-amante – porque ella es la protagonista de la *pièce* – temían por obtener la mejor parte: el hombre ordinario y descortés debe aprender a someterse a la reglas antiguas de la seducción, aun cuando la que se impone es una damita un poco excéntrica y empolvada que sabe todo sobre el arte de los *neos* y de los chichisbeos.



FRANCO

[...]. Che raffinata posatrice! Ma mi piacete ugualmente così, e molto. Sento che vi dedicherei volentieri alcune settimane della mia vita.

[¡A qué poses refinadas recurre! Pero, de todos modos, Ud. me gusta y mucho. Siento que le dedicaría gustosamente algunas semanas de mi vida.]

FLORA

Alcune settimane, voi diceste? Ma quanto siete ingenuo! Non sapete che amore nel linguaggio degli amanti, deve sempre durar tutta la vita? Il sentimento non s'esprime a questo modo: – Voi mi piacete e non mi fate perder tempo in corteggiarvi! – È d'uopo di bello stile rivestir la brama. (p. 75)

[¿Algunas semanas, dijo? ¡Pero qué ingenuo es! ¿No sabe que amor, en el lenguaje de los amantes, siempre debe durar toda la vida? El sentimiento no se expresa de este modo: -¡Ud. me gusta y no me haga perder tiempo cortejándola!- Es de necesario buen tono encubrir el deseo]

A la dama del siglo XVIII no le disgustará entonces la impetuosidad del fogoso admirador. Es ella, siempre y de todos modos, la que elige– aunque aquí falta toda la intransigencia emancipadora que en cambio caracteriza a *Il baro dell'amore*. Al final, gracias a la intervención pedagógica de Flora y de Stanislao, los dos amantes modernos encuentran un nuevo impulso importante, más pasional pero también un poco más elegante. Lo que cuenta es que se recurra a un mínimo de refinamiento y a un poco de elegancia.

El teatro de Amalia Guglielminetti: ¿un teatro de vanguardia?

Sería necesario ante todo tratar de encontrar aquí una definición satisfactoria de teatro de vanguardia y también tratar de hacer una síntesis de la situación italiana de los años 20²⁷. Resulta imposible comprimir todo en pocas líneas o trazar líneas generales de demarcación entre lo que es vanguardia y lo que no lo es ya que en el teatro o en otro lugar, la riquísima producción de esos años es extremadamente heterogénea. Sin embargo, es necesario subrayar al menos el hecho de que el lenguaje teatral ofrece nuevas inspiraciones al lenguaje poético que llega a los límites extremos de la propia expresividad, ya sea a causa de la guerra – ¿cómo expresar lo inexpressable? – ya sea a causa de las experiencias

²⁷ Imposible también dar una exhaustiva bibliografía de referencia sobre tales temas. Me limitaré a citar dos óptimos textos particularmente significativos: uno de Mario Verdone, eminente estudioso de teatro



futuristas y dadaistas que precisamente comenzaron a dilatar las potencialidades de la escritura poética desde el exceso al nihilismo.

Es curioso que Amalia Guglielminetti publicara, precisamente en 1920 y precisamente en ese contexto histórico-literario tan complejo, sus dos únicas obras teatrales: su producción, por otra parte no vastísima, de todos modos cuenta con un cierto número de composiciones poéticas, cuentos y novelas, muchos artículos, una revista. Cabe preguntarse por qué la autora decidió recurrir al género teatral para hablar de mujeres, amores y seducciones y si esa elección debe o puede ser considerada de vanguardia.

Me parece que son dos los elementos para la elaboración de una respuesta al cuestionamiento planteado: en primer lugar, creo que se puede afirmar que precisamente el contexto cultural y literario tiene un peso considerable sobre la autora. La Guglielminetti conoce a los futuristas, a Pirandello, a Rosso di San Secondo; frecuenta los salones parisinos, no los dadá, pero, por cierto, no ignora lo que sucede en los escenarios de los teatros de París en ese período. Sabe muy bien qué "está de moda" y qué se adapta; así hará también con la revista, poco años después. También explora los confines de un género, el teatral, que parece poder ofrecer nuevas potencialidades a la escritura y a la creación, una vez roto el marco tradicional.

La Guglielminetti no se anima a llegar al punto de utilizar las marionetas humanizadas, símbolo de la historia del actor negado en su humanidad y no recurre a escenografías de tipo constructivista: eso no es lo que le interesa. Sus *pièces* tienen, en síntesis, una estructura tradicional y se insertan en una producción escenográfica más bien tradicional. Escasas las didascalias, poquísimas las indicaciones para la puesta escena; si no fuese por la imagen de una mujer creada por ella, en particular en la segunda comedia, aparentemente no habría ningún elemento útil para convalidar la hipótesis de una dramaturgia de vanguardia. Hasta la tres unidas están perfectamente respetadas, especialmente el tiempo, rigurosamente racionalizado, y el espacio, decididamente estático. No hay ningún corte temporal, ningún pasaje onírico, ningún juego de luces, ningún efecto sonoro; hay eventualmente una velada referencia intertextual a la tradición dramática de la comedia sentimental del siglo XVIII, según la cual el espectador es puesto al corriente de un secreto que atañe a uno de los personajes protagonistas. En la

futurista (y no solo), *Teatro del tempo futurista*, Roma, Bulzoni, 1988; el otro de Anna Barsotti,



comedia concebida por ejemplo por Marivaux, el secreto es develado en un final feliz donde todos los enamorados realizan su sueño de amor; en el *Baro dell'amore*, el secreto que hace cómplice al espectador no implica, sin embargo, el triunfo de los buenos sentimientos y, mucho menos, a la celebración del amor: en esta reversión de la perspectiva teatral del siglo XVIII me parece que se puede eventualmente comparar una cierta transgresividad que, no obstante, me parece que con la vanguardia tiene poco que ver.

Hay que preguntarse más bien si las intenciones vanguardistas de la autora no son más bien las ya antes mencionadas, y es decir, crear y poner en escena – de modo especial en el *Baro dell'amore* – uno o más personajes femeninos que pueden ir más allá de la rebelión femenina puesta en escena por Ibsen. No es una escritura teatral feminista la de la Guglielminetti: sus mujeres no reivindican derechos políticos, más bien, parece casi que ya lo han conquistado. Lo que las mujeres reivindican, en las dos comedias, de modo atormentado y confuso, es el derecho a la libre sexualidad, el derecho a la libre expresión de la femineidad y esto mi parece no tanto de vanguardia, sino sin duda en la vanguardia. Franca Rame, en sus *Monologhi per una donna*, a fines de los años 70, hará decir a sus personajes femeninos parlamentos, en suma, bastante similares:

[...]. Ti sembra il modo di fare l'amore?... Sì, mi piace, mi piace fare l'amore, ma vorrei farlo anche con un po' di sentimento... Ma che c'entra il sentimentalismo? Ecco, lo sapevo che saltavi fuori a dire che sono stronza romantica e fumettara!... Ma certo che mi va di fare l'amore, ma lo vuoi capire che non sono un flipper, che basta metterci dentro le 100 lire si accendono tutte le lampadine e tun trin toch toch... den den den... din!, e lo puoi sbattere come ti pare! Non sono un flipper! A me se mi sbatti, vado in tilt! Possibile che se una di noi non si mette subito in posizione comoda, su la sottana e giù le mutande, gambe divaricate e ben distese, è subito una stronza-compressata, con le pruderie dell'onore e del pudore inculcate da una educazione reazionaria-imperialista-capitalistica-massonica-conformista-astroungarica-cattolica repressa?... Sono saccente eh? E la donna saccente rompe i colions! Meglio la cretinotta con la risata erotica... (*Ride basso, erotico-sgangherato*) Va' via... Lasciami perdere... [...].²⁸

[¿Te parece ése el modo de hacer el amor?... Sí, me gusta, me gusta hacer el amor, pero quisiera hacerlo también con un poco de sentimiento... ¿Pero qué tiene que ver el sentimentalismo? ¡Sí, sabía que ibas a saltar diciéndome que soy una boluda romántica y novelera! ¡Pero lógicamente que me gusta hacer el amor!, pero a ver si entendés

Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre, Roma, Bulzoni, 1990.

²⁸ Franca Rame, "Abbiamo tutte la stessa storia", en Dario Fo y Franca Rame, *Venticinque monologhi per una donna*, *Le commedie di Dario Fo VIII*, Torino, Einaudi, 1989, p. 50.



que no soy un flipper al que basta con ponerle 100 liras para que se enciendan todas las lamparitas y ¡tun trin toch toch... den den den... din!. A mí, si me sacudís, me quedo atascada! ¿Es posible que si una de nosotras no se pone de inmediato en una posición cómoda, arriba la pollera, abajo la bombacha, piernas bien abiertas y extendidas, enseguida es una boluda-acomplejada, con los pruritos del honor y del pudor inculcados por una educación reaccionaria-imperialista-capitalista-masónica-conformista-austrohúngara-católicareprimida?...¿Soy sabihonda, eh? ¡Y la mujer sabihonda rompe las pelotas! Mejor la tontita con la risita erótica... (*Ríe sin estrépito, pero con erotismo destartado*) Andá....dejame tranquila...]

El segundo elemento útil para responder al cuestionamiento planteado se puede examinar en la intertextualidad que deja traslucir referencias evidentes al futurismo. Me parece ya que la introducción del teléfono, por ejemplo, en cuanto elemento capaz de torcer violentamente el desarrollo de la historia, puede considerarse como un significativo *indicio* de vanguardia, no tanto en la prima comedia – en donde el teléfono es solamente una imagen útil para volver todavía más anacrónicos a Flora y Stanislao – sino más bien en el *Baro dell'amore*, ya que sin teléfono el marido habría exteriorizado sus celos de manera diferente, haciendo modificar necesariamente el desenvolvimiento de la trama.

Inclusive la aparición de la imagen del automóvil puede ser analizada como un ulterior *indicio* de vanguardia, mucho más si se contrapone a los antiguos medios de transporte a los que alude Marina, pensando en lo que le ha dicho Stanislao:

MARINA
Eccomi. È pronta la berlina di gala?
[Aquí estoy. ¿Está lista la berlina de gala?]

FRANCO
Sì, la cento cavalli giù ci aspetta
[Sí, la de cien caballos la espera]

MARINA
Cento son troppi, mi dicesti otto. (p. 96)
[Cien son demasiados, me dijisteis ocho]

Franco es pues el campeón de la velocidad, en cuanto piloto participante de una competencia de aviación: “me falta el tiempo para cortejarla. Tengo que volar” (p. 20). Precisamente aquí resulta más evidente el intertexto originario futurista – piénsese también en el primer manifiesto futurista del 1909 y en la exaltación de la máquina luego retomada por D'Annunzio en *Forse che sì forse che no* (1910) –,

aunque la intensidad y la dramaticidad son, en el texto de la Guglielminetti, mucho menos elaborados, y también es diverso el empleo que hace de esto la autora.

Hay, en efecto, una imperceptible ironía pintada en ciertos rasgos de Franco en *Nei e cicisbei*, y de Agüero en el *Baro dell'amore*, particularmente cuando los dos personajes masculinos insisten en la vanidad y en la vacuidad de la seducción: ¿cómo no pensar en el Marinetti de *Come si seducono le donne*²⁹, ahí donde en particular el vate del futurismo preconiza una seducción expeditiva y brutal? Ciertamente, Marinetti quiere, en esta obra, dar prueba de transgresividad: así lo entiende Enif Robert, artista futurista, quien, en una carta abierta, le perdona sonriendo ciertas paradojas, pero no deja luego de dar su punto de vista sobre la cuestión:

Per le donne vere che sentono il superbo slancio del proprio destino, che pensano all'amore come ad un loro diritto, che hanno lasciato indietro nella vita l'ingombrante bagaglio di sentimentalità decadenti, il verbo "sedurre" ha perduto da tempo ogni significato.

E che aspettiamo a definire l'amore una intelligente cooperazione fra due esseri che cercano insieme con eguali diritti, egual volontà la soluzione di un problema psico-fisiologico più o meno urgente?³⁰

[Para las mujeres verdaderas que sienten el soberbio impulso del propio destino, que piensan en el amor como derecho propio, que dejaron atrás en la vida el obstaculizador bagaje de sentimentalidades decadentes, el verbo 'seducir' perdió desde hace tiempo todo significado.

¿Y qué esperamos para definir el amor como una inteligente cooperación entre dos seres que buscan juntos con iguales derechos, igual voluntad la solución de un problema psico-fisiológico más o menos urgente?]

Creo que Amalia Guglielminetti también quiso expresar, a través de la escritura teatral, su propio punto de vista sobre la cuestión femenina – una cuestión que para ella es problemática desde la época de la conflictiva relación con Gozzano – reelaborando, a su vez, algunos materiales típicamente futuristas y participando, a su modo, en el debate sobre el feminismo comenzado, en el seno

²⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *Come si seducono le donne* (1916), Firenze, Vallecchi, 2003.

³⁰ Enif Robert, "Lettera aperta a F.T. Marinetti", en *ibid.*, p. 114. Enif Robert en 1919 publica, en colaboración con Marinetti, un curioso texto autobiográfico titulado *Un ventre di donna – Romanzo chirurgico*. En esta novela, publicada en Milán por los tipos de Facchi, Enif Robert cuenta la dolorosas vicisitudes vividas y sufridas por ella luego de una laparatomía mal practicada por un cirujano misógino. Escasas son, sin embargo, las noticias biográficas sobre Enif Robert, mujer desprejuiciada y libre, amiga de Marinetti y amante ocasional de Eleonora Duse.

del futurismo, a partir de 1916 en la revista *La Diana* por obra de Fiorina Centi – la compañera del argentino Gherardo Marone – y retomado sucesivamente en las columnas de *L'Italia futurista* por Rosa Rosà y por Maria Ginanni.

Hacia una conclusión

Amalia Guglielminetti no ha sido por cierto futurista, sino que de los futuristas seguramente fue amiga y sostenedora: se lo comprende leyendo los numerosos artículos un poco desprejuiciados dedicados a ellos, en particular en las columnas de *Le Seduzioni*³¹. Más allá de las precisas referencias intertextuales al futurismo, el tema de sus dos comedias la muestra de todos modos inserta en un contexto literario de vanguardia más vasto, en el interior del cual encontramos curiosamente algunos exponentes mayores del futurismo literario que se han puesto a escribir novelas de amor. Basta observar los títulos de las novelas publicadas por los futuristas a partir del mencionado *Come si seducono le donne* para comprender que los futuristas, ya durante la guerra, están a la búsqueda de una nueva forma expresiva que, en parte, encuentran en poesía; en parte, en el teatro – como ya lo hemos subrayado – y, en parte, en la novela, que es uno de los raros sectores a los que, extrañamente, no se ha dedicado ni siquiera un manifiesto³². Aún más, los futuristas, precisamente ellos, a partir de 1916-17 se ponen exactamente a escribir y a publicar novelas de amor blandamente eróticas: algunos críticos, para explicar esta especie de anomalía de la producción vanguardista italiana, hablaron de elección estratégica operada por Marinetti, decidido a difundir la ideología futurista ya no solo entre los artistas y los intelectuales, sino también y sobre todo entre el gran público³³.

La Guglielminetti no es futurista, lo repito, pero me parece plausible la hipótesis según la cual el empelo deliberado del tema de la seducción y del amor puede ser considerado como una especie de adhesión implícita a la vanguardia porque esto le permite ser desprejuiciada en determinadas elecciones creativas.

³¹ "Marinetti lleva, [...], un espantoso chaleco con diseños cubistas de mil colores. Un chaleco terrorífico. Basta mirarlo una vez para agarrarse una ictericia doble [...]. Sin embargo, bajo ese espantoso chaleco cubista, Marinetti guarda el más generoso, el más simple y el más afectuoso, además del más italiano de los corazones. Con ese corazón ama apasionadamente a Italia, al arte y a la esposa. La suya, se entiende. Amar a la esposa de los otros es viejo, es pasatista, es superado". Medusa, "Filippo Tommaso Marinetti", en *Le Seduzioni*, n. 25, 10 de agosto de 1927, p. 12-13.

³² Lo hará Marinetti, en 1939, cuando el futurismo ya no puede ser más considerado una vanguardia.

³³ Alessandra Ottieri, *Fillia, un percorso futurista – Da Dinamite al Jazz Band*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 1999, p. 74.

No importa cuán inserta estuviera Amalia Guglielminetti en el mundo de las letras, su adhesión a un grupo – que bien podría haber sido el futurismo o también el grupo de 900³⁴– siempre habría de estar ligada a esa personalidad, tan suya, seguramente atenta y abierta a la vanguardia, aunque siempre profundamente individualista y solitaria: “sin embargo ella es siempre la que va sola”³⁵.

Después de la redacción de sus dos comedias, Amalia Guglielminetti volverá a otras formas de expresión, como la novela, la literatura para niños, el periodismo. No le falta por cierto el amor por el teatro, dado que en 1926, desde las columnas de su revista, organizará un concurso destinado a escritores de comedias en un solo acto “de índole cómico-sentimental”³⁶. En el mismo número en el cual se lanza el concurso, en la rúbrica “Con mani di velluto” [“Con manos de terciopelo”], la autora confía a sus lectores ciertas consideraciones propias sobre el hecho de escribir obras para el teatro: ella afirma, por ejemplo, que es mejor ser actriz y no autora ya que el público adora a las primeras y detesta a las segundas; por otro lado, agrega, las mujeres no escriben comedias porque tienen miedo de los actores y, además, del público³⁷.

Lo mismo da, entonces, escribir otra cosa y de otro modo, se me ocurre agregar, y buscar otras formas de expresión más en consonancia con las propias reivindicaciones o aspiraciones: si la escritura teatral ya no puede ser un libre espacio de creación, entonces es mejor “[...] decirse pues un breve adiós, sin ecos”³⁸ y explorar los confines de nuevos géneros literarios. Como precisamente el de la novela, publicando *La rivincita del maschio*³⁹, obra que será puesta en la mira de la Liga de Moralidad Pública por ser considerada inmoral y obscena: una proeza que a los futuristas no les llegaba desde la época de los procesos por ultraje al pudor de 1913⁴⁰.

³⁴ **N. de la T.** : revista fundada por Bontempelli, que en un cierto sentido constituye también un movimiento.

³⁵ Amalia Guglielminetti, “Il desiderio”, en *Le Seduzioni*, ob. cit., p. 167.

³⁶ En *Le Seduzioni*, n. 8, 25 de noviembre de 1926, p. 4.

³⁷ Amalia Guglielminetti, “Con mani di velluto – Palcoscenici”, ob. cit., p. 8.

³⁸ Amalia Guglielminetti, “Un addio”, en *Le Seduzioni*, ob. cit., p. 118.

³⁹ Amalia Guglielminetti, *La rivincita del maschio*, Torino Lattes, 1928.

⁴⁰ Sebastiano Vassalli, *L'alcova elettrica*, Torino, Einaudi, 1986.