

ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO

EDICIÓN
87
2025

REVISTA
**Lingüística
Literatura**^y

Andróginos en la revista *Le Seduzioni* de Amalia Guglielminetti

ANDROGYNOUS IN THE MAGAZINE
LE SEDUZIONI BY AMALIA
GUGLIELMINETTI

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a05>

Recibida: 14/05/2024

Aprobada: 12/07/2024

Publicada: 01/01/2025

Mercedes Arriaga Flórez

Universidad de Sevilla

marriaga@us.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3397-9046>

Cristina Iglesias Grande

Universidad de Sevilla

criiglgra@alum.us.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9461-4211>

Fotografía: Amalia Guglielminetti. Tomada de *Liber Liber*

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar las diferentes formas en las que se presenta lo andrógino en la revista *Le Seduzioni* que Amalia Guglielminetti funda en 1926 en Italia. Las figuras andróginas presentadas exploran los límites de los roles y relaciones de género históricamente establecidos. La escritora se sirve de ellas, no solo para autolegitimarse y autorrepresentarse en un mundo cultural protagonizado por hombres, sino también para registrar los profundos cambios sociales que se están produciendo en el inicio del siglo xx, cuando tanto la feminidad como la masculinidad se ponen en entredicho en favor de nuevas identidades híbridas.

Palabras clave: Literatura italiana; siglo xx; Amalia Guglielminetti; androginia; revista *Le Seduzioni*.

Abstract: The aim of this work is to analyse the different ways in which the androgynous is presented in *Le Seduzioni* magazine founded by Amalia Guglielminetti in 1926 in Italy. The androgynous figures presented explore the limits of historically established gender roles and relations. The writer uses them not only for self-legitimation and self-representation in a cultural world dominated by men, but also to register the profound social changes taking place at the beginning of the 20th century, when both femininity and masculinity are called into question in favour of new hybrid identities.

Keywords: Italian Literature; 20th century; Amalia Guglielminetti; androgyny; magazine *Le Seduzioni*

1. Introducción: Amalia Guglielminetti, escritora andrógina

Amalia Guglielminetti (4 de abril de 1882, Turín - 4 de diciembre de 1941, Turín) creció en el seno de una familia burguesa, en un entorno religioso y conservador, del cual se distancia desde temprana edad. Las expectativas de familia y las normas rigurosas de su infancia para convertirla en una mujer convencional se vieron frustradas por su actitud independiente y rebelde, que se refleja en su actividad como escritora, adoptando en muchas de sus obras las iconografías de la *Mujer Fatal*¹ (Arriaga, 2018).

Los colegios privados a los que asistió la formaron en el estudio de los clásicos, lo que se refleja sobre todo en su producción poética, que la consagra, en palabras de Gabriele D'Annunzio (Raffo, 2012, p. 35), como la «L'única poetessa che abbia oggi l'Italia»². En 1903, publica su primera antología, *Voci di giovinezza*, y en los diez años sucesivos, publica tres poemarios más: *Le vergini folli* (1907), *Le Seduzioni* (1909), *L'insonne* (1913), recogidos en la antología *I seprenti di Medusa* (1934).

Amalia Guglielminetti fraguó su personalidad y su extravagante forma de vivir a través de numerosos viajes y relaciones, pero su producción y sus circunstancias vitales permanecen ligadas a la ciudad de Turín, que en los primeros años del siglo XX se erige como un punto de

¹ Amalia Guglielminetti sigue el modelo de la *Femme Fatal* creada por D'Annunzio, una «superhembra» (Praz, 1966), es decir, una mujer refinada y lujosa, que concentra en sí la feminidad. Su poder de seducción la hace letal en el amor y por ese motivo inspira en los hombres, deseo, admiración, y al mismo tiempo, miedo. La figura de la *Femme Fatal* se apoya en la perversidad femenina, declarada por la ciencia en el siglo XIX, junto con su naturaleza salvaje e irracional, en contraposición a la cultura y razón masculinas. Paralelamente a inicios del siglo XX la sociedad europea percibe con preocupación y rechazo la progresiva incorporación de las mujeres a la vida laboral y pública, incluidas las escritoras, consideradas muchas veces *Femmes Fatal*.

² «La única poetisa que tiene hoy Italia». La traducción de este fragmento y los sucesivos sin referencia bibliográfica ha sido realizada por las autoras de este artículo, puesto que no existe traducción española de los textos de la revista *Le Seduzioni*.

conexión cultural entre Italia y el resto de Europa (Quadrio-Corigliano, 2006). Su producción literaria es sumamente amplia, cultiva en prosa diferentes géneros como la literatura infantil, en la que se destacan: *Fiabe in versi* (1916), *La carriera dei Pupazzi* (1924); el teatro, con *L'amante ignoto* (1911), *Nei i cicisbei* (1926), que cambia su título por *Il baro dell'amore*; y la narrativa con una serie de novelas que tienen como protagonistas personajes de la burguesía a la que ella misma pertenecía: *Gli occhi cerchiati d'azzurro* (1920), *La rivincita del maschio* (1924). Como periodista escribe para diferentes periódicos italianos como *La Stampa* o *Il corriere della Sera*, además de relatos y fábulas para la infancia y adolescencia en publicaciones como *Il corriere dei piccoli* y la *Bibliotechina della lampada*, entre 1910 y 1920.

En 1926 funda y dirige su propia revista, *Le Seduzioni*, que estuvo activa hasta 1928. Desde el inicio de esta publicación, Amalia Guglielminetti se presenta como una figura controvertida, desafiando las normas culturales de su tiempo. De hecho, se muestra encarnando la imagen de la mujer andrógina³, iconografía de la *new woman*:

Una figura desunta da una ideazione dannunziana, ed espressa plasticamente dalla matita di Dudovich: occhi lunghi maliardi semichiusi, capelli corti, silhouette lunga ed agile, gonne corte lenteggianti, con un levriero, dannunzianamente russo, come Isadora Duncan (Guglielminetti, 1926a, p. 30).⁴

Su feminidad viril evoca la belleza, el misterio y la sofisticación de una figura sensual, decadente y, al mismo tiempo, exótica y refinada. Esta representación rompe con la imagen tradicional de la mujer, que abandona el ámbito doméstico y se expone a sí misma posando para el público al que va destinada su revista. La transformación andrógina de Amalia Guglielminetti se produce en el espacio literario de la primera editorial de su revista, que firma como directora, un cargo que pocas mujeres ocupaban. Abandonar parte de su feminidad para adquirir una imagen y un tono viril le resulta imprescindible para ocupar ese espacio y para competir en un terreno de hombres, protagonistas absolutos del periodismo literario en esos años.

³ Lo andrógino alude a quienes asumen e integran atributos masculinos y femeninos, no limitando su comportamiento social y expresándose con mayor libertad (Freixas, 2012). En este artículo se refiere a la utilización de figuras, imágenes, apariencia físicas o características que borran las fronteras y definiciones establecidas entre lo masculino y lo femenino. La androginia es una forma de hibridismo utilizada por Amalia Guglielminetti para eludir las rígidas categorías que aprisionaban a ambos sexos a principios del siglo XX.

⁴ «Una figura tomada de una concepción Dannunziana, y expresada plásticamente a través del lápiz de Dudovich: largos ojos entornados y traviesos, cabello corto, una silueta larga y ágil, falda corta y cadenciosa, con un galgo, dannunzianamente ruso, como Isadora Duncan... » (Arriaga, 2019, p. 20).

Per una donna, fondare una rivista è un avvenimento assai più grave di prendere marito. Per maritarsi bastano un po' di smarrimento spirituale e (qualche volta) un uomo (Guglielminetti, 1926a, p. 4).⁵

Su papel como directora y redactora conlleva el rechazo del matrimonio, y el abandono del mundo emocional, sensible o pasional para entrar de lleno en el discurso racional cultural. Amalia Guglielminetti, desacralizadora y contestataria, utiliza las armas retóricas del humor, la ironía y la polémica, con un toque de surrealismo, que no podían ser percibidas en su época, sino como poco femeninas⁶. De esta forma no solo transforma su aspecto físico, sino también adopta una escritura andrógina, en la que priman frases ingeniosas y absurdos, pero sin renunciar a la referencia del mundo frívolo femenino, colocándolo en el mismo nivel que el trascendente y prestigioso mundo cultural-intelectual.

La gente posata e ben pensante, che gode una meritata fama di intellettualità, come: aspiranti direttori di asili infantili, pensionati insigniti di onorificenza, presidenti di società bocciofile, dilettanti di pesca all'amo, ammaestratori di cardellini, cultori di lavori al traforo, collezionisti di ritagli di giornali illustrati consigliano generalmente rubriche quali: «La medicina per tutti»; «La migliore ricetta di cucina sia per la quaresima sia per le feste solenni»; «Il sistema pratico di fabbricare il sapone in famiglia»; «Come si può viaggiare in tram senza pagare il biglietto»; «L'angolo della moda con consigli riferentisi ai vestiti delle signore, dei signore e dei bimbi, sia alle gualdrappine per i cagnolini di salute cagionevole»; «Il segreto di non perdere il treno pur arrivando in ritardo alla stazione»; ecc. ecc. (Guglielminetti, 1926a, p. 5).⁷

⁵ «Para una mujer, fundar una revista es un acontecimiento mucho más serio que tomar marido. Para casarse solo hace falta un poco de desconcierto espiritual y (a veces) un hombre» (Arriaga, 2019, p. 20).

⁶ A principios del siglo xx, impulsada por estudios psicológicos-psicoanalíticos, existía la idea de que en el cerebro de las mujeres faltaban las células de la vena humorística. La incapacidad de las mujeres para cultivar el humor había sido proclamada en Italia en obras como la de Ugo Ughetti, *L'Umorismo e la donna*, publicada en 1926. Por tanto, la utilización del humor por parte de Amalia Guglielminetti es percibido también como un gesto de la *Femme Fatal*, un gesto in-conveniente, de mala educación y de mal gusto para una mujer, que contraviene las reglas del decoro y de la etiqueta.

⁷ «La gente posada y bien pensante, que goza de una merecida fama de intelectualidad: como los aspirantes a directores de guardería, los jubilados honorarios, los presidentes de clubes de bolos, los aficionados a la pesca con caña, los adiestradores de jilgueros, los que hacen recortes con papeles y los coleccionistas de trozos de periódicos ilustrados suelen recomendar columnas como: "Medicina para todos"; "La mejor receta de cocina para la Cuaresma y las Fiestas Solemnes"; "El sistema práctico de hacer jabón en familia"; "Cómo montar en tranvía sin pagar billete"; "El rincón de la moda con consejos sobre ropa para señoras, caballeros y niños, y guantes para perritos con mala salud"; "El secreto para no perder el tren aunque se llegue tarde a la estación", etc.».

Muchas de las figuras de hombres y mujeres que se encuentran en las páginas de *Le Seduzioni* están influenciadas por el modelo cinematográfico de la mujer liberada y transgresora que las divas de la pantalla personificaban, junto con las nuevas imágenes que de la masculinidad representaban actores como Rodolfo Valentino. Las editoriales de Amalia Guglielminetti reflejan la complejidad de las dinámicas de género entre hombres y mujeres en una época en la que están destinadas a cambiar, y que permean todos los ámbitos de la vida social, científica, literaria e incluso política. Si los divos y divas de la pantalla que transgreden los roles de género interesan especialmente a Amalia Guglielminetti es también porque ella misma se identifica con ese mundo glamuroso, en el que la excepcionalidad y la extravagancia están permitidas y que coinciden en parte con el lema decadente de construir la propia vida como si fuera una obra de arte. En esa esfera elitista las relaciones entre los sexos se de-generan y el estatus de las mujeres se transforma desde la idealización hasta convertirse en un real y verdadero peligro (Mantegazza, 1893).

Una de las iconografías recurrente en los artículos de Amalia Guglielminetti es la de la mujer al volante, que refleja la resistencia a la reversibilidad de los roles de género que se percibe en la sociedad que la rodea y al mismo tiempo la habilidad femenina para desempeñar tareas que hasta ahora eran solo masculinas, como la de mecánico:

In una centralissima piazza della mia Torino provincialuzza, giorni sono assistetti a uno spettacolo sintomatico. Una piccola folla di signori eleganti e, se giudicati dalla impeccabile piega dei pantaloni, raffinati, sostava, confusa a gente qualsiasi, intorno a un'automobile ferma. Era una Fiat 503, guida interna, leggiadra di velluti, di specchi, di fiori, di cristalli e, in una parola, di squisita civetteria. Ma la curiosità della folla convergeva non tanto sulla macchina, quanto su un fatto che si voleva considerare eccezionale. A bordo, erano due signorine, quasi caratterizzate da una nervosa e tentatrice soavità ancora adolescente, fardées sportive baldanzose spavalde. Una di esse, sedeva al volante. E la macchina in panne. I signori eleganti e la gente qualunque si mostravano divertiti. Non erano certo in grado di analizzare la ragione della loro allegrezza: se ne fossero stati capaci avrebbero constatato come essa scaturiva da quei meschini sentimenti di tardigrada mediocrità, che sonnecciano nell'animo delle persone qualsiasi.

— Sono ferme. Occorrerà un mulo per rimorchiare fino ad un garage la macchina e le chauffeuses...

- È una buona lezione per queste ragazze troppo moderne!
- Ma sì! imparino a stare a casa a fare la calza...
- Invece di guidare l'auto, guidino gli orli imbastiti sotto l'ago della macchina da cucire... (Guglielminetti, 1926b, p. 5).⁸

El carácter viril que Amalia Guglielminetti imprime sobre su propia imagen como escritora es la misma que se atribuye en su época tanto a esas mujeres de clase alta que viajan solas y conducen sus automóviles, como a las mujeres trabajadoras, retratadas como poco atractivas y con rasgos masculinos, especialmente si se dedican a profesiones y actividades intelectuales. Esta representación estaba profundamente arraigada en una opinión generalizada en la que «no existían posiciones intermedias: la mujer o era hembra, objeto sexual, o madre. De otra forma, era una mujer-hombre, intelectual sí, pero fea y virilizada» (Mondello, 1986, pp. 49-50). En ese sentido, los artículos de Amalia Guglielminetti deshacen estos binarismos, presentando mujeres virilizadas pero sensuales y atractivas, como las conductoras de automóviles; y hombres afeminados en sus modales y maneras de vestir, pero al mismo tiempo, viriles y convertidos en objetos sexuales por parte de las mujeres.

2. Mujer moderna = Mujer andrógina

En los artículos de Amalia Guglielminetti que tratan la moda y el vestuario femenino, encontramos un testimonio fiel del rápido proceso de modernización que experimenta la apariencia externa de las mujeres a inicios del siglo xx, período en el que protagonizan una

⁸ «En una céntrica plaza de mi Turín provinciana, hace días presencié un espectáculo sintomático. Una pequeña multitud de elegantes y, a juzgar por el impecable pliegue de sus pantalones, refinados caballeros se situaba, confundida con la gente corriente, en torno a un coche parado. Era un Fiat 503, con el interior recubierto con terciopelo, espejos, flores, cristal y, en una palabra, exquisita coquetería. Pero la curiosidad de la multitud convergía no tanto en el coche, sino en un hecho que querían considerar excepcional. A bordo iban dos jóvenes, casi caracterizadas por una suavidad nerviosa y tentadora, aún adolescentes, luciendo vestimenta deportiva, valientes y animadas. Una de ellas iba al volante. Y el coche se averió. Los elegantes caballeros y la gente corriente se divertieron. Desde luego, eran incapaces de analizar el motivo de su regocijo: si hubieran podido, habrían visto cómo procedía de esos mezquinos sentimientos de tardía mediocridad, que dormitan en el alma de la gente corriente.
—Están paradas. Hará falta una mula para remolcar el coche y las chóferes a un garaje...
—¡Es una buena lección para estas chicas excesivamente modernas!
—Que aprendan a quedarse en casa y hacer calceta...
—En vez de conducir el coche, que conduzcan los dobladillos hilvanados bajo la aguja de la máquina de coser...».

serie de actividades que les permiten abandonar el hogar para poder desarrollar trabajos en el ámbito público, lo que exige también un cambio en su aspecto e indumentaria (Bordonada, 2021).

En una de sus rúbricas, Amalia Guglielminetti, elogia la figura de la «señorita maniquí», destacando su decisión de tener su propio trabajo y no depender económicamente de ningún hombre. Si como sugiere Anne Higonnet, que «hasta cierto punto, la feminidad es una cuestión de apariencia» (Higonnet, 2000, p. 159), la escritora elogia a la joven modelo y la distingue del grupo de las mujeres-objeto, proponiéndola como ejemplo para otras mujeres, en un arranque futurista que rompe con el pasado «Così si spiegò all'incirca la curiosa mannequin da me incontrata. Io dico che questa è una creatura meritevole di essere segnata ad esempio alle fanciulle, assai più di quanto lo sia il consueto repertorio di personaggi preclari della storia leggendaria» (Guglielminetti, 1927b, p. 7).⁹

Amalia Guglielminetti constata la presión y las normas de género que limitan las opciones de las mujeres y al mismo tiempo señala a la maniquí como una mujer que no es reconocible como tal por parte de los hombres, puesto que es su propio manager. La maniquí se presenta como alejada de los valores tradicionales de la modestia y las virtudes femeninas, para acercarse a los valores de la modernidad, que se centran en el éxito material, el prestigio social y la masculinidad competitiva en el ámbito laboral.

La figura de la maniquí desdibuja los roles de género tradicionales al presentar una mujer fuerte, determinada y sin escrúpulos que se abre camino en su profesión, capacidades atribuidas a lo masculino, aunque al mismo tiempo su destino acaba siendo el matrimonio, por lo tanto, se señala que su androginia es solo transitoria, es decir, se comporta como un hombre solo en ciertos aspectos que se refieren a su carrera y a su libertad de movimientos, pero al final predomina el aspecto femenino que acepta la subordinación que comporta la unión conyugal:

La signorina mannequin era carina e sapeva indossare con modi di gran dama le toilettes che le gran dame non sanno certo indossare con modi di mannequin. Questa circostanza le doveva portare fortuna. E difatti le portò fortuna. Infiammò il cuore — come si dice

⁹ «Así se explicaba, a grandes rasgos, el curioso maniquí que me encontré. Se trata de una criatura digna de ser señalada como ejemplo para las jóvenes, mucho más que el repertorio habitual de personajes ilustres de la historia legendaria».

nei romanzi d'appendice — a un signore, che ecc. ecc. ecc. Occorre aggiungere altro? (Guglielminetti, 1927b, p. 6).¹⁰

Amalia Guglielminetti en una serie de artículos subraya la arbitrariedad de los vaivenes de la moda y la presión social que enfrentan las mujeres para encajar en ciertos estándares de belleza. En uno de ellos, significativamente titulado *Torniamo a femminilizzarci?*¹¹, con respecto al pelo corto de las mujeres, desafía la autoridad del «École nationale de coiffure, di cui fan parte i più importanti personaggi dell'arte capilare e diretto dall'illustre signor Chaumier ha sentenziato la condanna a morte delle chiome femminili tagliate alla *garçonne* e alla *boy-scout*» (Guglielminetti, 1927d, p. 5).¹² Según este peluquero parisino, el pelo corto ya no está de moda y las mujeres deberían volver a llevarlo largo para recuperar la feminidad perdida. Amalia Guglielminetti a este propósito comenta irónicamente: «E le innumerevoli migliaia di signore che si sono tosato il cranio si vedranno costrette, mentre i loro capelli ricrescono, a portare, almeno di serà, la parrucca»¹³ (Guglielminetti, 1927d, p. 5). Por otro lado, con su humor polemiza y banaliza la autoridad de «una giuria di uomini competenti, ognuno armato d'un pettine di rigoroso collaudo scientifico, assegnava vistosi premi alle chiome più lunghe e ai riccioli più sapienti»¹⁴ (Guglielminetti, 1927d, p. 5-6), que impone normas restrictivas y excluyentes a las mujeres, en un afán por detener el proceso de su emancipación.

Ora che siamo giunte a grado a grado, con tanta scaltrezza e con tanta gioia, a far sì che la nostra svelta figura dalla testina quasi rasa, — colletto, cravatta, tacchi bassi e bastoncino — aureolata dal fumo odoroso d'una sigaretta, non si distingua più, tranne mediante speciali controlli, da quella di un agile e snodato adolescente mascolino, ecco che ci ripiombate — proprio ora che dovevamo inaugurare l'elegante e maliziosa praticità dei pantaloni — in quel

¹⁰ «La señorita maniqué era guapa y sabía llevar las prendas de tocador con modales de gran dama. Esta circunstancia debía traerle buena suerte. Y de hecho le trajo suerte. Enardecíó el corazón —como se dice en las novelas por entregas— de un caballero, que etc. etc. etc. ¿Hace falta decir más?»

¹¹ *¿Volvemos a feminizarnos?*

¹² «El École nationale de coiffure, del que forman parte los más importantes personajes del arte capilar, que dirige el ilustre señor Chaumier, ha sentenciado a muerte la cabellera femenina cortada a lo *garçonne* y a lo *boy-scout*».

¹³ «Innumerables, miles de señoras que se han rasado a cero el cráneo se verán obligadas mientras les crece el pelo a llevar, por lo menos de noche, la peluca».

¹⁴ «Un jurado de hombres competentes, cada uno armado de un peine científicamente comprobado, que asignaba vistosos premios a los cabellos más largos y a los rizos más sapientes».

goffo impaccio che è per noi la gonnella lunga e in quell'ingombrante groviglio che sono i capelli prolissi (Guglielminetti, 1927d, p. 6).¹⁵

Guglielminetti no tarda en evidenciar, de forma irónica, la rigidez de los roles de género con respecto a la moda. En el nuevo paradigma moderno las mujeres pueden adoptar un aspecto físico de hombre al vestir pantalones, pero no al revés. Para ella, «pantalonzarse», hace referencia a cierta emancipación femenina asociada con el uso de pantalones, una prenda que hasta entonces estaba prohibida para las mujeres y que era vista como un símbolo de poder, masculinidad y virilidad. Durante los años de la Primera Guerra Mundial en Europa, se observa una creciente masculinización de la indumentaria femenina debido a las circunstancias que obligaron a las mujeres a incorporarse al mercado laboral por la ausencia de hombres. Las mujeres que se atrevieron a usar pantalones fueron estigmatizadas y consideradas como una amenaza que reflejaba el miedo latente a la confusión de los géneros:

Los préstamos del vestuario masculino, percibidos como el signo exterior de una masculinización más general del comportamiento, tendrían como efecto desvirilizar a los hombres. Y no es el momento... Aflora el miedo a las mujeres masculinizadas que desestabiliza la identidad masculina y frenan el amor (Bard, 2012, p. 231).

Guglielminetti se inspira en parte en los principios del futurismo, cuyos manifiestos desprecian precisamente el amor romántico, la feminidad y todas las representaciones y valores asociados a ella, para alabar la virilidad en las mujeres¹⁶. Para ella, la moda representa una forma de fusión entre lo masculino y femenino,

¹⁵ «Ahora que hemos llegado, paso a paso, con tanta astucia y con tanta alegría, a conseguir que nuestra esbelta y casi rapada figura, —cuello, corbata, tacones bajos y bastón— aureolada por el humo perfumado de un cigarrillo, ya no pueda distinguirse, salvo por controles especiales, de la de un ágil y flexible adolescente varón, aquí estamos de nuevo sumergidas —justo cuando íbamos a inaugurar la elegante y traviesa practicidad de los pantalones— en esa ridícula torpeza que es para nosotras la falda larga y en esa engorrosa maraña que es el pelo largo».

¹⁶ Los dos manifiestos firmados por Valentine de Saint Point, *Manifiesto della donna futurista* (1912) y *Manifiesto della lussuria* (1913), insisten en que no es el sexo biológico lo que define a hombres y mujeres sino su papel social. Virilidad y masculinidad dejan de ser categorías rígidas separadas y están destinados a mezclarse «Un individuo exclusivamente viril no es otra cosa que una bestia; un individuo exclusivamente femenino no es otra cosa que una hembra. Y al igual que con los individuos, sucede con cualquier colectivo y momento de la humanidad. Los periodos fecundos, cuando la mayor parte de los héroes y genios surgen de la tierra en toda su ebullición, son ricos en masculinidad y feminidad» [...] «Vivimos el final de uno estos periodos. Lo que verdaderamente les falta a los hombres y mujeres de hoy es virilidad. De ahí que el Futurismo, con todas sus exageraciones, esté acertado. Para restaurar algo de virilidad en nuestras razas atrofiadas por lo femenino, tenemos que entrenarlas en masculinidad, incluso hasta el punto de un salvajismo animal. Tenemos que imponer sobre cada cual, hombre y mujer igualmente débiles, un nuevo dogma de energía para llegar a un periodo superior de la humanidad» (Saint Point, 2006).

siguiendo el sintetismo que el movimiento proclamaba en las artes: «La feminidad moderna, por instinto de coquetería y por la confianza que fieramente deposita en sí misma, prefiere el máximo sintetismo en sus prendas de vestir» (Guglielminetti, 1927d, p. 7). La defensa de la moda andrógina, sin embargo, no implica renunciar a la feminidad ni a la seducción, más bien, representa una forma de reclamar espacios de libertad y de desafiar las normas establecidas, a través de lo rebuscado, lo complejo y lo problematizado (Tremblais, 2017). Además, las mujeres andróginas se identifican con una élite social, en la que Amalia Guglielminetti se incluye, mujeres «che in apparenza non hanno nulla di provocante» (Guglielminetti, 1927c, p. 9). Su mirada no deja de ser clasista y nietzschiana, en la que se consagra a sí misma como una super-mujer que se eleva sobre la normalidad y sobre la feminidad tradicional:

Ma io non ho mai amato i bazars. La chincaglieria in genere mi è odiosa quanto la letteratura di coloro che sostentano la loro arte con un cinquanta per cento di chiaro di luna e un cinquanta per cento di pedagogia profumata al mughetto artificiale. So che anche in letteratura vi sono gusti fraternizzanti con quelli vi sono buone signore che vanno in visibilio dinanzi ai cappellini onusti di piume, di fiori e di pappagalli. Per me, ciò costituirebbe un suicidio a fuoco lento. Ed io non amo il suicidio (Guglielminetti, 1926a, p. 5).¹⁷

El desprecio por la feminidad y sus atributos, que Amalia Guglielminetti muestra en este y otros pasajes de sus artículos, denota la mirada masculina que adopta y, al mismo tiempo, el ensanchamiento de la femineidad para comprender nuevas identidades como la suya. Si, por una parte, no puede identificarse con un modelo de feminidad inculta, débil y sumisa, por otra, tampoco puede, ni quiere, adoptar por completo un modo de actuación o pensamiento masculino. Al colocarse en una posición intermedia encuentra en lo andrógino una nueva forma de expresarse y también de escandalizar al público (Grau, 2012).

¹⁷ «Pero a mí nunca me han gustado los bazares. Las baratijas en general me resultan tan odiosas como la literatura de quienes sostienen su arte con un cincuenta por ciento de luz de luna y un cincuenta por ciento de pedagogía artificial perfumada de lirios de los valles. Sé que incluso en literatura hay gustos que concuerdan con eso, existen buenas señoras que se extasían ante sombreros engalanados con plumas, flores y papagayos. Para mí, eso constituiría un suicidio a fuego lento. Y no me gusta el suicidio».

3. Lo andrógino y la nueva masculinidad

Amalia Guglielminetti también aborda lo andrógino dentro del género masculino, poniendo de manifiesto el cambio que se dio en la sociedad de su tiempo. El nuevo modelo de masculinidad provenía del divo cinematográfico, encarnado por actores como Rodolfo Valentino¹⁸, al que le dedica un artículo de *Le Seduzioni*, en el que pone de manifiesto la inversión que su imagen provoca de los roles de género: primero, porque se hace paladín de la belleza masculina, una cualidad hasta ese momento desconocida y poco cultivada en los hombres, con la feminización que ello comporta; en segundo lugar, su condición de hombre-objeto del deseo por parte de las mujeres, y su correspondiente falta de responsabilidades familiares o laborales, que conlleva en su masculinidad una pasividad que también se identifica con lo femenino. El artículo se titula: *L'uomo più bello del mondo*.

Bello sì, senza subbio, nell'agilità quasi efebica della persona, nel profilo perfetto, nella luminosità del sorriso, nel gesto elegantissimo, abituato al comando d'un implacabile *metteur en scène*, misurato dal movimento rotativo d'una imperiosa manovella che posdomani diramerà in tutte le parti del mondo l'impercettibile smorfia della sua narice destra o la piega non esattamente perpendicolare del suo calzone sinistro. Ma si capiva, anche a un esame superficiale, come la sua fosse una bellezza da schermo cinematografico e non — mi si conceda l'espressione audace — da camera da letto (Guglielminetti, 1926d, p. 4).¹⁹

Amalia Guglielminetti cuestiona abiertamente la virilidad del actor, destacando su aspecto físico feminizado, y por lo tanto, su falta de atractivo erótico, al menos para ella, que invirtiendo los roles de género y, adoptando un papel masculino, se autoproclama sujeto deseante, mientras convierte a Valentino en objeto de su (no) deseo, utilizando un discurso sexual explícito, impropio de una mujer de esa época. Al

¹⁸ Rodolfo Valentino muere precisamente el mismo año en el que se funda *Le Seduzioni*, el 21 de agosto de 1926, en Nueva York, a causa de una peritonitis. Su fallecimiento provocó una gran conmoción entre miles de mujeres, algunas de las cuales se suicidaron tras su muerte.

¹⁹ «Guapo, sí, sin duda, en la agilidad casi efébrica de su persona, en su perfil perfecto, en el brillo de su sonrisa, en su gesto extremadamente elegante, acostumbrado al mando de un implacable *metteur en scène*, medido por el movimiento giratorio de una imperiosa manivela que, mañana, enviará a todas las partes del mundo la imperceptible mueca de su fosa nasal derecha o el pliegue no exactamente perpendicular de sus calzones izquierdos. Pero uno percibía, incluso con un examen superficial, que la suya era una belleza para la pantalla de cine y no —si se me permite el atrevimiento— para el dormitorio».

mismo tiempo, aprecia la belleza femenina que Valentino representa y termina su artículo de forma irónica ofreciendo una recomendación a los hombres de su tiempo: «Un consiglio disinteressato agli uomini: siete belli» (Guglielminetti, 1926d, p. 6).

Al elogiarlo como modelo masculino a seguir, Guglielminetti desmarca necesariamente la diferencia entre los géneros, para evidenciar el comportamiento *vamp*²⁰ de Valentino y destacar su forma de actuación andrógina, que para ella, como para las futuristas, es una actitud vital que propicia la igualdad y el equilibrio en el comportamiento de hombres y mujeres, hasta ese momento rígidamente diferenciados. De hecho, ella misma, como espécimen andrógino, aun reconociendo la extraordinaria belleza del divo, se declara inmune a sus encantos:

Ma la bellezza di Valentino sorpassava in attrazione la potenza del genio e incuriosiva le donne assai più dell'immortalità, considerato anche se il novantanove per cento delle donne in materia di genio e d'immortalità non capisce nulla. Io, che pure appartengo a quell'uno per cento che forse ne capisce qualche cosa, rimasi ad osservarlo con e senza binocolo per oltre mezz'ora, ma non me ne sentii turbata fino all'angoscia, nè ipnotizzata sino alla frenesia (Guglielminetti, 1926d, p. 4).²¹

Valentino representaba al «amanerado hombre elegante» (Luengo, 2008), que se encuentra en muchos de los relatos y novelas que Amalia Guglielminetti escribe. Su concepción de la moda masculina la llevan a declararse en sus artículos en favor de las camisas que cubran el cuello masculino o a crear personajes, sofisticados, seductores y bien vestidos que frecuentan hoteles o bares a la moda.²² Es decir, su mundo

²⁰ La figura de la *vamp*, abreviación de «vampiro», nace con la industria cinematográfica, a través de personajes femeninos que encarnan una sexualidad que arrastra a sus enamorados a la perdición o a la muerte. En 1913, Alice Hollyster interpreta el film la vampira, dando inicio a una nueva generación de *Femmes Fatales* en la pantalla, cuyo comportamiento pecaminoso se corresponde con una sociedad burguesa moralista y prohibicionista. En Italia, ese mismo año Lydia Borelli, participa en el film mudo *Ma l'amor mio non muore* (1913), a partir del cual la actriz de teatro se convierte en diva y en *vamp*, un personaje que gracias a su atracción sexual domina y puede destruir el mundo que la rodea. Paralelamente, Rodolfo Valentino y otros actores encarnan al *homme fatal*, exótico, elegante, bello y cruel.

²¹ «La belleza de Valentino superaba en atractivo al poder del genio e intrigaba a las mujeres mucho más que la inmortalidad, a pesar de que el noventa y nueve por ciento de las mujeres en cuestiones de genio e inmortalidad no entienden nada. Yo, que también pertenezco al uno por ciento que quizá sí entienda algo, lo observé con y sin prismáticos durante más de media hora, pero no me perturbó hasta la angustia, ni me hipnotizó hasta el frenesí».

²² En el sexto número de la revista *Le Seduzioni*, escribe el artículo titulado *Il pomo d'Adamo*, en el que deplora con humor e ironía que los intelectuales, los escritores y otras categorías de hombres pretendan deshacerse del alzacuello en la camisa: «Una pattuglia di intellettuali che scende in campo per sbaragliare la moda masculina del colletto! La finalit  di questa battaglia suscita gi  di per s  il sorriso. Ma che a tentare la lotta siano proprio degli intellettuali,   avvenimento tanto enorme da non poter essere commentato se non a sonore risate. Romanzieri, commediografi, poeti: ecco un trinomio che per una approssimativa valutazione della moda pu  trovare una parentela abbastanza prossima nei professori, nei topi di biblioteca, negli esploratori africani a

literario, sobre todo poético, está plagado por hombres y mujeres fatales. El personaje cinematográfico de Valentino, seductor, cruel y perverso, en el que confluyen el libertino francés, el don Juan español y el villano gótico inglés, supone una proyección de sus propios personajes.

Parlava francese con quel suo particolare accento italo-americano che costituiva un fascino di più, il fascino che già incantava le amanti di un altro demoniaco italiano: don Giovanni Tenorio. Ma se dobbiamo prestar fede allo spiritoso scrittore parigino, colui ch'egli stesso definì «l'uomo più bello del mondo» appariva seducentissimo soltanto proiettato sullo schermo. A tu per tu era un uomo qualunque (Guglielminetti, 1926d, p. 5).²³

La figura del Don Juan se había puesto de moda en toda Europa a inicios del siglo xx, con numerosas reescrituras.²⁴ En España, Ortega y Gasset afirmó que era un tema eterno que invitaba a la reflexión y a la fantasía y, de hecho, el filósofo español destaca en él su carácter juvenil y trasgresor de las normas:

Nos gusta contemplar la vitalidad elástica y juvenil de Don Juan, de Don Luis, para quienes todo es posible, que les permite todas las audacias y verlos brincar como corzos sobre las leyes, sobre todas las normas, sobre todas las medidas y todos los respetos (Ortega y Gasset, 1975, p. 244).

Don Juan, como héroe contra lo convencional, acaba identificándose con el andrógino modernista que también reniega contra las normas sociales establecidas. Don Juan comparte con el divo cinematográfico —y también con Amalia Guglielminetti como escritora— la fidelidad a sí mismo, el egoísmo y el narcisismo, mientras que se asemeja al andrógino por su carácter perturbador y desestructurador de las instituciones como el matrimonio y la familia —que también nuestra autora rechazaba—.

riposo» (Guglielminetti, 1926c, p. 5). «¡Una patrulla de intelectuales que interviene para derrotar la moda del cuello masculino! El propósito de esta batalla ya levanta una sonrisa. Pero que los intelectuales intenten la lucha es un acontecimiento tan enorme que no puede comentarse más que con sonoras carcajadas. Novelistas, dramaturgos, poetas: he aquí un trinomio que para una evaluación aproximada de la moda puede encontrar un parentesco bastante cercano con profesores, ratones de biblioteca, exploradores africanos jubilados».

²³ «Hablaba francés con ese peculiar acento italoamericano suyo que era un encanto añadido, el encanto que ya encantaba a las amantes de otro endemoniado italiano: Don Juan Tenorio. Pero si hemos de creer al ingenioso escritor parisino, de quien se llamaba a sí mismo «el hombre más guapo del mundo» solo parecía seductor cuando se proyectaba en la pantalla. Cara a cara era un hombre corriente».

²⁴ También cinematográficas. En 1898, en México se filmó la película «Don Juan Tenorio», en blanco y negro y mudo, bajo la dirección de Salvador Toscano.

El nuevo prototipo de *Hombre Fatal* (Heidbreder, 2017) andrógino, visible en anuncios, ilustraciones de revistas de la época y descripciones literarias y periodísticas, coincide con el mismo período histórico y se vuelve imagen especular de la Mujer Moderna, Mujer Fatal, que abarca aproximadamente desde 1910 hasta 1930. Ambas figuras comparten algunas características andróginas como el ser atípicas, suscitar sentimientos de miedo, admiración, su carácter egocéntrico y misterioso, su rechazo a las clasificaciones y su impulso vitalista que conducen a una vida fuera de lo común, incluso un toque de misantropía que se refleja en el desprecio y en la crueldad.

Amalia Guglielminetti ofrece como contrapunto a la figura del admirado divo andrógino, dispensador de seducción y de belleza, *homo ludens*, y hombre-objeto, la del marido vampiro²⁵, devorador de dinero, *homo economicus*, contrariamente caracterizado por su fealdad, que vive a costa de su mujer. *Hombre fatal* mucho más letal que el andrógino, presentado en una versión más prosaica a través de la cual Amalia Guglielminetti denuncia la arbitrariedad del sistema matrimonial y, más concretamente, la desigualdad que se establece en la consideración social hacia la *Femme Fatal*, que es duramente fustigada en las mismas circunstancias en las que el *Homme fatal* está normalizado y consentido: «Una pleiade di mariti giudicati per bene, che hanno l'aggravante di essere brutti, riescono quotidianamente a dilapidare la dote della moglie: e nessuno si stupisce o si scandalizza» (Guglielminetti, 1927a, p. 6).²⁶

4. Conclusiones

Las rúbricas de Amalia Guglielminetti en *Le Seduzioni* plasman de forma evidente los cambios que se producen en la conciencia de la sociedad italiana durante los tres primeros decenios del siglo xx. Al (auto)representarse bajo una descripción andrógina, la autora reclama para sí misma un lugar en el masculinizado mundo de la dirección y redacción de revistas literarias. El trabajo como elemento virilizador de las mujeres va a ser representado a través de la mujer maniquí o

²⁵ Praz (1966) percibe una lógica cronológica en la figura del hombre fatal, que comenzaría con el Satán del poema de Milton para concluir con la tradición vampírica de finales del siglo xix, pasando del villano de la novela gótica al héroe byroniano, sin omitir una figura clave: Don Juan, personaje mítico nacido en la misma época que el ángel caído de *El Paraíso Perdido*.

²⁶ «Una pléyade de maridos juzgados, que tienen el agravante de ser feos, se las arreglan a diario para dilapidar las dotes de sus mujeres: y nadie se sorprende ni se escandaliza».

las conductoras de automóviles. En los textos que se refieren a la moda femenina, se denuncia la continua intromisión de los hombres en el aspecto físico de las mujeres modernas como ella, que adoptan un vestuario y un peinado viriles, y registra en sus artículos los ataques que la moda andrógina sufre por parte de los sectores más conservadores de la sociedad. La figura de Rodolfo Valentino, *homme fatal*, le sirve de contrapunto para señalar el éxito social de un nuevo tipo de hombre afeminado en su aspecto exterior y en sus poses, que permite a las mujeres convertirse en sujetos de deseo, aunque sea en la pantalla cinematográfica. Para Amalia Guglielminetti, Valentino representa el triunfo de la belleza femínea que sustituye al hombre rudo y violento por un nuevo prototipo, caracterizado por modos galantes y elegancia en el vestir.

Las páginas de la revista *Le Seduzioni* de Guglielminetti se convierten en un espacio de denuncia de la cultura opresiva que dividía tajantemente la feminidad de la masculinidad, y en un observatorio de los avances y retrocesos de la modernidad en Italia y en Europa. Ella misma se presenta como una reportera y defensora de la emancipación femenina, aunque solo tenga su alcance en una élite de mujeres y, al mismo tiempo, pone en evidencia constantemente los aspectos negativos de una masculinidad opresora, utilizando las armas dialécticas de la ironía, el humor y la paradoja. Lo andrógino y sus representaciones contienen sugerencias decadentes y futuristas, creando confusión ontológica y epistemológica que contribuyen a aumentar el carácter anticonformista, provocador y sensacionalista que Amalia Guglielminetti adopta en todas sus obras.

Referencias

- Arriaga, M. (Ed.). (2018). Las vírgenes locas. En Amalia Guglielminetti, *Las vírgenes locas* (pp. 23-41). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bard, C. (2012). *La historia política del pantalón*. Tusquets.
- Bordonada, Á. (2021). La invención de la mujer moderna en la Edad de Plata. *Feminismo/s*, (37), 25–52. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.02>
- Freixas, A. (2012). La adquisición del género: el lugar de la educación en el desarrollo de la identidad sexual. *Apunte de Psicología*, 30(1-3), 155-164.
- Grau, O. (2012). Las implicancias de la figura andrógina para pensar la diferencia sexual. *Nomadías*, (16), 187–196. <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/25009>
- Guglielminetti, A. (1909). *Le seduzioni*. Lattes..
- Guglielminetti, A. (1926a). Con mani di velluto. *Le Seduzioni*, (1), 4-7.
- Guglielminetti, A. (1926b). Essenze Radioattive: Amalia Guglielminetti. *Le Seduzioni*, (1), 29-32.
- Guglielminetti, A. (1926c). Donne al volante. *Le Seduzioni*, (10), 5-7.
- Guglielminetti, A. (1926d). Il fascino del Pomo d'Adamo. *Le Seduzioni*, (6), 5-7.
- Guglielminetti, A. (1926e). L'uomo più bello del mondo. *Le Seduzioni*, (3), 4-6.
- Guglielminetti, A. (1927a). Tutte mi vogliono!. *Le Seduzioni*, (19), 5-8.
- Guglielminetti, A. (1927b). I giochi del caso. *Le Seduzioni*, (14), 5-8.
- Guglielminetti, A. (1927c). Per farle ir coverte. *Le Seduzioni*, (20), 5-10.
- Guglielminetti, A. (1927d). Torniamo a femminilizzarci? *Le Seduzioni*, (17), 5-8.
- Heidbreder, M. (2017). *Le figure fatali per combattere l'altro sesso: sovversione dell'homme fatalda parte delle scrittrici italiane dalla fine dell'Ottocento all'inizio del Novecento*. Tesis. Universidad Católica de Lovain.
- Higonnet, M. y Lyon, B. (2000). *Girls, boys, books, toys: gender in children's literature and culture*. JHU Press.
- Luengo, J. (2008). Ídolos populares de latina masculinidad. Valentino, Gardel y, otros violeteros modernistas. *Culturas populares*, (7), 1-38. <http://hdl.handle.net/10017/19793>
- Mantegazza, P. (1893). *Fisiologia della donna*. Fratelli Treves.

- Mondello, E. (1986). *La nuova italiana. La donna nella stampa e nella cultura del ventennio*. Editori Reuniti.
- Ortega y Gasset, J. (1975). *El tema de nuestro tiempo*. Espasa Calpe.
- Praz, M. (1966). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romanica*. Firenze: Sansoni.
- Quadrio Corigliano, A. (2006). *Amalia Guglielminetti: Vita e Arte in stile liberty*. Tesi di Dottorato in Filosofia. Graduate School of the University of Wisconsin, Madison.
- Raffo, S. (2012). *Lady Medusa. Vita, poesia e amori di Amalia Guglielminetti*. Milano: Edizioni Bietti.
- Saint Point, V. (2006). *Manifesto della donna futurista, seguito da, Manifesto futurista della lussuria, Amore e lussuria, Il teatro della donna* (J. P. Morel, Ed.; A. Lo Monaco, Trad.). Il Melangolo.
- Tremblais, M. (2017). Nathalie Gassel, del propio cuerpo andrógino a la construcción de un yo femenino literario. En *Personajes femeninos y canon* (pp 530-563). Benilde Ediciones.