

ISSN: 1576-7787

AMALIA GUGLIELMINETTI, LA *FEMME FATALE* Y SU APLICACIÓN DIDÁCTICA

Amalia Guglielminetti, the Femme Fatale and its Didactic Application

Cristina IGLESIAS-GRANDE

Universidad de Sevilla

Fecha final de recepción: 24 de junio de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 15 de octubre de 2023

RESUMEN: El objetivo del presente trabajo es analizar las iconografías que hacen referencia a la *femme fatale* dentro de la obra poética de Amalia Guglielminetti. En ellas se reflejan los deseos de emancipación y libertad femeninos, fruto de los cambios sociales que se dieron a principios del siglo xx en Italia. Se propone un método innovador de aplicación didáctica para las aulas, el Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP), en el que, a través de la investigación por grupos, los alumnos sean capaces de adquirir conocimientos sobre los estudios de género de manera autónoma para, después, ponerlos en común con los compañeros de clase.

Palabras clave: Amalia Guglielminetti; didáctica; estudios de género; literatura italiana; siglo xx.

ABSTRACT: The aim of this project is to analyse the iconography that refers to the *femme fatale* within the poetic work of Amalia Guglielminetti. The author reflects on the desire for emancipation and feminine desires, because of the social changes that happened at the beginning of the 20th century in Italy. In addition, an innovative method of didactic application for classrooms is proposed, Project-Based Learning (PBL) in which, through group research, students can acquire knowledge about gender studies autonomously and share it with their classmates.

Keywords: Amalia Guglielminetti; didactics; gender studies; Italian literature; 20th century.

1. PERFIL BIOGRÁFICO DE AMALIA GUGLIELMINETTI

Amalia Guglielminetti nace el 4 de abril de 1882 en Turín en el seno de una familia burguesa. Con solo cinco años sufre la pérdida del padre, por lo que la familia se traslada a la casa familiar paterna. Crece en un entorno religioso y tradicional del que se rebela desde muy pequeña, con la figura de su abuelo como referente paterno, al que ella define como un «vecchio parsimonioso industriale e rigido clericale severo custode del focolare domestico» (Benso, 1944: 10).

Recibe educación privada y religiosa que la acerca al estudio de los clásicos¹ pero que también forma su personalidad de mujer autónoma por su intención de desvincularse del rol femenino inculcado a través de los colegios que frecuenta. La estricta educación de la escritora junto con la condición de ser la *secretaria personal* de su abuelo, al que escribía cartas que él le dictaba y al que le leía su periódico preferido, *Corriere Nazionale*, no impidieron la emancipación de la joven. Consegua esquivar el estricto control impuesto por el abuelo, que vigilaba todo lo que pasaba en su hogar, para acceder a otro tipo de prensa y libros que devoraba en secreto «grandi romanzi dei francesi, ai poeti classici, ma anche e soprattutto i decadenti» (Raffo, 2012: 30). Guglielminetti, en esos años, fue una joven que «creció sin fe y despreció los prejuicios y las costumbres, los ejemplos en la literatura, los dogmas, las frases hechas y los convencionalismos en el arte y en la vida» (Pitigrilli, 1919: 10).

En el año 1901, colaboró con diferentes periódicos de la prensa italiana y publicó sus primeras poesías en el dominical del periódico *Gazzetta del Popolo*. Muchas de ellas se encuentran en su primer poemario *Voci di giovinezza* (1903). En esta obra ya aparecen una serie de poemas que apuntan hacia su personalidad excéntrica. A partir de este poemario, Amalia Guglielminetti escoge premeditadamente para representarse el papel de *femme fatale*², que contribuyó notablemente a su fama y protagonismo en los ambientes culturales de su época. En su vida privada ella misma contribuía en primera persona a acrecentar y hacer circular las indiscreciones sobre su vida, asumiendo actitudes de Diva³.

¹ Estudió en profundidad a Petrarca, de él aprende las técnicas de versificación de los sonetos que pueden apreciarse en sus antologías poéticas.

² Además, era consciente del nuevo papel que ocupaba la mujer en la sociedad y crea su propio personaje acercándose al modelo de la nueva mujer modernista-andrógina (Arriaga, 2018) en un momento histórico que se caracteriza por la «crisi femminile nella cultura e nella politica italiana intorno ai temi della cittadinanza femminile, della struttura, dei rapporti familiari e del lavoro» (Buttafuoco, 1988: 142). Como escribe a Guido Gozzano en una carta del 26 de octubre de 1907: «Voi rimpiangete ch'io non sia un uomo. E lo rimpiango anch'io intensamente. Almeno potrei far valere il meglio di me stessa, dare a ciò che amo la mia forza più buona, dare a voi una fraternità non solo di parole vane. Insomma, io non sono che un essere ibrido male adatto a vivere fra gli schemi anche leggiadri della mia femminilità, sospetto male e male giudicata se tento di varcare i confini» (Gozzano e Guglielminetti, 1951: 54).

³ Esta actitud se ve reflejada gráficamente en las poses que mantiene en diferentes fotografías y retratos, en las que la colocación del cuerpo, de las manos y la mirada recuerdan a las divas del cine mudo y las iconogonías presentes en el Estilo Liberty. El retrato más famoso es, quizás, el de Mario Revigione,

En 1907, publica *Le Vergini Folli*, en el que son notables las influencias de los movimientos literarios de la época: modernismo, decadentismo, crepuscularismo y futurismo⁴, de los cuales Amalia Guglielminetti adopta el modelo de la «nueva mujer», que es antirromántica y con las actitudes características de la *vamp*. En 1909, aparece el poemario *Le seduzioni*. Se trata de una serie de composiciones en las que el yo poético femenino adopta una posición activa en el amor; sirviéndose de un lenguaje personal que responde polémicamente a quienes no aceptaban la competencia que las escritoras suponían, tanto en el terreno profesional como en el terreno simbólico⁵.

Los últimos años de vida de Guglielminetti fueron complicados, al verse envuelta en polémicas y juicios con el que fue su compañero sentimental durante un tiempo, Pitigrilli, que acabaron minando la salud mental de la autora. Falleció el 4 de diciembre de 1941 a causa de unas complicaciones que sufrió debidas a una septicemia y una pulmonía.

2. ICONOGRAFÍAS DE *FEMME FATALE*

La experiencia poética de Amalia Guglielminetti se desarrolla en una década, de 1903 a 1913, en la que concentró sus mejores energías en la construcción de su propio personaje: la *femme fatale* al estilo de D'Annunzio⁶. La crítica literaria muy a menudo confundió e identificó el yo poético de la escritora con su persona y sus experiencias autobiográficas sin tener en cuenta la ficción que media en toda obra literaria, incluida la poesía que habla en primera persona. Sus poemarios recibieron un gran rechazo por parte de algunas revistas y periódicos de la época. Los apodos con los que estos medios de comunicación se referían a ella casi siempre estaban relacionados con aspectos sexuales más que intelectuales: «la Vamp di occhi bis-trati», «la Femminista che ha come unico credo la libertà sessuale femminile»,

que pintó en 1910 el cuadro titulado *La poetessa Amalia Guglielminetti*, presentándola como una figura del *art déco* (Arriaga Flórez, 2018).

⁴ Las críticas, el rechazo y las polémicas se deben al título de la obra y a su contenido «demasiado» erótico-sensual, algo considerado completamente impropio en una mujer. En ese sentido discurre la reseña que Alessandro Pastonchi realiza para el periódico *Corriere della sera*, el 10 de junio de 1907.

⁵ No es casualidad que, más tarde, Amalia Guglielminetti recoja sus tres poemarios en una antología titulada *I serpenti di Medusa* (1934), utilizando la imagen de la Gorgona. Esta iconografía está presente ya en sus primeros poemarios, como *Le Vergini folli*: «Quando una me segnaló riendo: ¡Ven tú! yo me negué, absorta en su marina mirada/ mis ojos tan serenos no estaban» (Arriaga, 2018: 73).

⁶ La figura de la *Femme fatale* tiene sus orígenes en la *Belle Époque* francesa (1871-1914) con autores como Oscar Wilde, que la reinventó en su novela *Salomé* (1891), en la que este personaje se muestra cruel, sanguinaria y seductora. A la iconografía de esta figura contribuyen artistas como Beardsley, con diseños de este personaje en blanco y negro, como *The Peacock Skirt* (1893) y *The Dancer's Reward* (1894). La *Femme fatale* se hace popular con el *art nouveau* francés y el estilo Liberty italiano (1890 y 1910). Posteriormente, se transforma en un verdadero icono en el Decadentismo, en la variante de la mujer Vamp, apodo creado por Theda Bara, Theodosia Burr Goodman (1885-1955), la primera mujer del cine mudo que encarna a la mujer vampiro.

«l'ammiratrice degli uomini in camicia nera», «la Vendicatrice», «la Tenebrosa» (Serri, 1987).

La elección de las iconografías de la *femme fatal* está relacionada con el sentimiento de desamparo que sufren las escritoras dentro de la cultura literaria, que se había consolidado a través de una mirada únicamente masculina. Siendo conscientes de que su escritura supone la marginalidad con respecto a la literatura canónica masculina y a sus ambientes culturales, las autoras de este periodo recurren a una genealogía rebelde y contestaría. Por otra parte, en la literatura italiana de inicio siglo xx, su presencia se percibe como una invasión indebida, fruto de una perversión que convierte a las mujeres escritoras en *Femmes Fatales* (Arriaga Flórez, 2019), es decir, mujeres emancipadas e independientes que, en algunos casos, conducen vidas escandalosas, como es el caso de Amalia Guglielminetti.

La *Femme Fatale* está presente desde de su primer poemario *Voci di giovinezza* (1903), donde la autora deja patente su posición de rechazo con respecto a la mujer doméstica, portadora de virtudes como el sacrificio por los demás, la bondad o la humildad, mientras muestra un yo poético femenino que no se pliega a la voluntad de nadie:

mordere più che accarezzar mi piace
 ed apparir più che non sia superba.
 Come il vento di marzo io non do pace.
 Godo sferzare ogni anima sopita,
 e trarne l'ire a un impeto vivace
 per sentirla vibrar fra le mie dita (Guglielminetti, 2012: 38).

La exaltación de la soberbia y del carácter violento, denotado en verbos como morder o en sustantivos como «ira» o «ímpetu», acerca el retrato de esta a las consignas de la mujer propugnada por los manifiestos futuristas. Una mujer que se aleja de lo sentimental para acercarse a lo pasional y pulsional. Esta representación está latente en lo monstruoso femenino, donde podemos rastrear el mito de Lilith, la criatura lujuriosa y demoniaca que manifiesta su presencia maligna a través de la voz:

Non la vidi ma il suo riso mi morse.
 Sottile mi vibrò dentro gli orecchi
 con qualche nota di canzonatura,
 parve squillar dietro gli arazzi vecchi.
 Così sentii l'ignota creatura
 di voluttà, la preda di lussuria,
 colei che imprime la sua traccia impura (Guglielminetti, 2012: 39).

Nuestra escritora rechaza, de este modo, el modelo de mujer normalizado históricamente y se declara representante de mujeres reales, descartando cualquier idealización femenina en su producción literaria.

La mujer rebelde o la mujer monstruosa tienen en común anteponer su deseo sexual incontrolado por encima de toda regla o toda ley:

darò la carne quasi fatta a brani
a un figlio ancor nel suo mister sepolto
o irterilita, l'offrirò allo stolto
desò, all'arsura de' piaceri insani? (Guglielminetti, 2021: 1505).

El juicio moral sobre esta tipología de mujeres queda patentemente explícito a través de expresiones como «placeres insanos» o «huella impura», con los que se quiere señalar su excepcionalidad y su construcción de *supermujeres*, que están por encima de la moral convencional.

La falta de control sobre sus pasiones, característica de la mujer fatal, se denota a través de su aspecto físico, su cabellera pelirroja y la referencia a la mariposa:

Colei che attira asseta arde e flagella,
l'ombre accendeva di sua rossa chioma,
e molle andando, alla falena snella
vampava della sua carne l'aroma (Guglielminetti, 2021: 1082).

Esta *mujer dandy* se presenta como portadora de emociones extremas relacionadas con la seducción y la pasión amorosa:

S'ama talor per folle passione,
più spesso per curiosità d'amore,
per guardar da vicino il tentatore
riso sottil della seduzione.
Il desiderio instabile ora impone
impeto cieco, or languido torpore.
Ma la curiosità viva è migliore
incitatrice: essa ha più certo sprone (Guglielminetti, 2021: 1691).

Esta mujer que se guía por la curiosidad lleva implícito el mito de Eva y denota el carácter activo de esta feminidad, en contraposición a la pasividad que caracteriza al ángel del hogar.

En *Le Vergini Folli* (1907) se rastrea la sombra de Lilith, que rechaza la servidumbre y la obediencia, pero también Amalia Guglielminetti recurre a otros mitos masculinos, como el de Prometeo, que simboliza la obstinación contra las circunstancias adversas:

Mi foggìò la natura in una creta
indocile, e la vita non mi vide
materia inerte fra sue mani infide,
del suo pollice al solco mansueta.
Perchè la vita sembra un fine esteta
cui una strana fantasia sorride:
Ora l'opera plasma, liscia, incide:
contr'essa, or s'accanisce, ed or s'aqueta.
Buona sorte ha per sè chi, ammasso informe,
a' suoi bizzarri spiriti s'adatta,
sopporta oppresso ed obliato dorme.

Folle chi i nervi a più sentire affina,
vigila, freme, ad ogni colpo scatta
ed inerme a difendersi s'ostina (Guglielminetti, 2018: 116).

Guglielminetti quiere abrir horizontes y representar diferentes tipos de vidas, todas válidas. Se trata del despertar de conciencia y de la frustración que algunas mujeres sienten partiendo de la realidad en la que se ven inmersas, caracterizada por la desigualdad, la misoginia y numerosas dificultades en prácticamente todos los ámbitos. La emancipación, en muchas ocasiones, se volvía en su contra, dado que su presencia en el mundo laboral, social y cultural era vista como una intrusión indebida. Al representar la frustración como característica compartida por muchas mujeres, Guglielminetti crea una red de comprensión en la que pueden verse reflejadas.

La figura de la amazona tiene diferentes representaciones relacionadas con las mujeres independientes y en tránsito. El yo poético se presenta en movimiento errático sin meta posible, a la deriva existencial:

Io seguio il mio cammin, cieca, a tentone,
e so che molte e incerte son le mete.
Nè restio, la man voi mi porgete
che mi guidi a trovar salvazione (Guglielminetti, 2018: 128).

Las novicias del convento se presentan como decadentes *flâneuses*, recorriendo caminos silvestres. La diferencia con París es que las vírgenes de Guglielminetti vagan por la naturaleza y no por la ciudad:

sorelle, io errava taciti sentieri,
scuri or nell'ombra ed or chiari sole,
quando fanciulle in bianche lunghe stole
m'accostaron con lor passi leggieri (Guglielminetti, 2018: 64).

Los escenarios agrestes que recorren las vírgenes hablan de una apertura sexual, propia de las mujeres asalvajadas (Arriaga Flórez y Cerrato, 2021)⁷. En el poema *Pellegrine*, se puede apreciar esta fusión entre las novicias y los iconos de mujeres guerreras, como las valquirias:

Come romei rivolti a' luoghi santi,
sopraggiungean nuove pellegrine,

⁷ La *flâneuse*, que Baudelaire concibe precisamente como alma en pena en busca de un cuerpo, está emparentada con estas vírgenes peregrinas, identificadas como almas. Pero también con la misma construcción del yo poético, que se presenta en el primer soneto como sujeto errante «Sorelle, io errava taciti sentieri», y, después, a la deriva, atravesando identidades momentáneas, dando voz a diferentes historias y sentimientos. La sororidad que establece con las vírgenes-monjas se traduce en superposición y participación en esa condición de «hermanas malvadas» que favorece la metamorfosis de unas figuras en otras, que comparten una posición alejada de la maternidad (Arriaga Flórez y Cerrato, 2021: 70).

ma simili a valchirie ed a regine
nel fiero ardor de' bei volti sognanti.
Fissavan gli occhi e i desideri avanti
lungo un raggio ascendente senza fine.
Corone su le fronti alabastrine
parean portar, corazze sotto i manti.
Quella io accostai che meno assorta andava,
e una stella additò essa al mio sguardo,
incastonata nella volta cava.
–Alta è la meta e il dubbio ci sconforta–
sorrise –Ma il voler sprona gagliardo.
Lungo è il cammin, ma vigile la scorta (Guglielminetti, 2018: 86).

El icono de la mujer guerrera es de suma importancia pues representa la fortaleza, resistencia, el valor y el riesgo a los que las mujeres se enfrentaban en aquella época, luchando por construir sus propios espacios en una sociedad.

La mujer transeúnte está relacionada con el rechazo de las imposiciones familiares o sociales, incluso de las relaciones amorosas, en pos de la libertad:

L'ombra io esplorai. Sorpresi le ridenti
disdegnose riunite a' pie d'un faggio,
intente ad intrecciar fiori e commenti.
Le udii: -Di un'aspra schiavitù si vanta
quel folle stuolo. Il nostro cuor più saggio,
ebro di libertà, ilare canta (Guglielminetti, 2018: 82).

El ideal de libertad es una reivindicación de emancipación de las mujeres y su reconocimiento en el nuevo mundo que surgió en Italia a principios del siglo xx.

La *femme fatale* también está presente en imágenes decadentes y crepusculares, como la de la mujer aburrída⁸, que, de forma baudeleriana, sufre un estado alterado de la conciencia:

Tu t'abbandoni, o pallida indolente,
nella ricca mollezza de' cuscini,
e in sonnolenta voluttà reclini
le ciglia gravi tediosamente.
Quasi un'ebbrezza tenue la tua mente
oziosa per strane ombre trascini,
o velino i tuoi verdi occhi felini
soporiferi aromi d'oriente.
O sei come una bella agile tigre,
che s'allunghi a giacer sotto una palma,

⁸ La tediada o la aburrída es el personaje femenino de la mujer objeto de ascendencia simbolista que representa el ocio femenino de la clase burguesa.

con sue movenze regalmente pigre.
 Ma t'insedia il serpe tentatore,
 e tu per scuoter la tua uggiosa calma
 ti lasceresti pur suggere il cuore (Guglielminetti, 2018: 160).

La referencia a la tigresa y a la serpiente relacionan la imagen de la tediada, por un lado, con el hedonismo y la pereza, contraria a la mujer que debe mantenerse constantemente ocupada en los quehaceres de la casa. Por otro lado, con el instinto animal y con la sexualidad, como sostiene Scaraffia (1987), los movimientos de las *femmes fatales* poseen algo felino, que en este poema se encuentra en «verdi occhi fellini». Eetessam-Párraga (2009) también coincide con esta idea en su clasificación de características de las *femmes fatales*, al establecer la mirada ausente y, a su vez, provocativa de las *vamp* como una iconografía. Guglielminetti, por lo tanto, se sirve del ocularcentrismo⁹ para centrar el foco de atención en lo animal.

Le Seduzioni (1909) propone modelos femeninos diferentes de los de Aracne y Penélope, alternativos a los domésticos y domesticados: «lunga schiavitù già fu tanto/ grave d'affanni, ch'esso cerca il riso» (Guglielminetti, 2021: 323). *La Femme Fatal* decadente se muestra como disoluta y tentadora, que hace de los hombres sus esclavos. Se trata de una mujer letal y devoradora de hombres, una mujer andrógina, que, por su aspecto pálido, refleja la muerte que proporciona a sus víctimas. El aspecto animal, aquí específicamente serpentino, queda subrayado por la presencia del veneno y de la boca que lo proporciona:

Era una mano ambigua, di pallore
 femminile, di linea virile.
 Mano bella di dolce ingannatore.
 Lenta in ogni suo gesto, ma febbrile
 nella carezza, quasi da far male,
 forte alla stretta da parere ostile.
 Forse in sue vene un fluido mortale
 fluiva ed ella con labbra voraci
 lo suggeriva, e un sapor torbido, eguale
 a un acror di veleno era nei baci (Guglielminetti, 2021: 55).

Nuestra escritora, en la mujer andrógina, no presenta un personaje pecador, sino un modo de actuar, en estrecho contacto con la liberación. Este hecho nos lleva a la libertad sexual femenina, que venía siendo tratada como algo demoníaco y negativo en los autores de la época, para transformarla en una oportunidad de cambio y elección femeninos, ofreciendo, de ese modo, el derecho a la libertad de ser.

⁹ El ocularcentrismo «eleva la percepción visual a altos grados de abstracción y la privilegia como una manera de orientarnos en el mundo intersensorial, olvidando la multidimensionalidad estética del cuerpo» (Borea de la Portilla, 2017: 5).

Las diferentes imágenes de mujeres que remiten a la *Femme Fatale* suponen la demonización de la libertad femenina y más concretamente la denigración de las mujeres que a principios del siglo XX reclamaban su independencia. Amalia Guglielminetti asume, en su yo poético o en sus figuras femeninas, las iconografías que resaltan una representación depravada, amoral, inusual, salvaje, rechazando implícitamente la feminidad normalizada y los modelos de mujer idealizados.

3. LA *FEMME FATALE* Y SU APLICACIÓN DIDÁCTICA

La aplicación didáctica de las iconografías de *femme fatale* presentes en la obra de Amalia Guglielminetti tienen como objetivo el aprendizaje de modelos y estereotipos que, acuñados a principios del siglo XX, todavía tienen vigencia en nuestra sociedad. Por lo tanto, se trata de relacionar las imágenes presentes en su obra con otras de nuestro mundo contemporáneo para dilucidar su continuidad. El Aprendizaje Basado en Proyectos o Project Based Learning (ABP o PBL) se trata de una metodología activa que se centra en el alumnado y está basada en principios constructivistas, repercutiendo positivamente en su motivación (Kokotsaki *et al.*, 2016; Blumenfeld *et al.*, 1991; Markham *et al.*, 2003; Wurdinger *et al.*, 2007). En este contexto se solicita a los alumnos que realicen por grupos diferentes trabajos en los que, tomando como punto de partida las diferentes iconografías de la *femme fatale*, puedan relacionarlas con productos culturales actuales, como películas, comics, etc.¹⁰. Teniendo en cuenta que Guglielminetti ha sido olvidada por parte de la crítica y el canon literario, el primer paso para la aplicación de esta metodología sería presentar a la escritora y sus poemarios al alumnado. Una vez realizado, se lanza la pregunta inicial o *driving question*: ¿qué sabemos? En este caso concreto, se parte de los conocimientos sobre la *femme fatale* y la literatura europea de los siglos XIX y XX, y, en diálogo con el estudiantado, se ponen en común diferentes ideas o características de la *femme fatale*, llevando esos conceptos a los estudios de género y a la deconstrucción de los ideales patriarcales –aplicar la perspectiva de género en todos aquellos ejemplos que puedan ofrecer sobre el tema—¹¹.

¹⁰ La diferencia que existe con la metodología clásica es que el ABP parte de una cuestión concreta a la que el alumnado debe tratar de dar una respuesta construyendo un proyecto. El objetivo final es la construcción de un producto, rompiendo de esa manera la dinámica tradicional de los exámenes y otorgar un sentido de autenticidad al alumnado, para que, así, descubra los principios básicos de una disciplina (Thomas, 2000). Este tipo de metodología permite que el alumnado adquiera competencias clave en el siglo XXI donde el papel de los docentes es, por tanto, dirigir a los estudiantes y apoyarles durante el proceso (Torero, 2015).

¹¹ Dado que Baudelaire es el «gran poeta misógino del fin de siglo» (Massin, 2022: 12), se ponen en contraposición las dos visiones: por un lado, la del escritor, que consideraba que las mujeres escritoras ejercían esa labor por su frustración sexual y la manera que tenía de representarlas en sus obras –nocturnas y ubicadas normalmente en burdeles o lugares de extrarradio. Por otro, la adquisición guglielminettiniana de esos conceptos y su aplicación, tanto en su vida personal como en los diferentes personajes femeninos de su producción literaria.

El siguiente paso es formar equipos colaborativos para el trabajo a desarrollar. Una vez asimilados los conocimientos, el alumnado se reúne para la organización y planificación del proyecto: identificar las características de las *femmes fatales* de Guglielminetti en dos de sus antologías: *Le Vergini Folli* (1907) y *Le Seduzioni* (1909); así como la asignación de los roles de cada uno dentro del equipo, la asignación de tareas, el tiempo estimado para llevar a cabo el proyecto y el intercambio de ideas.

Posteriormente, se llega a la fase de búsqueda y recopilación de información. En ella se revisan los objetivos del proyecto, se recuperan los conocimientos previos al estudio y se introducen los nuevos conceptos. En este punto del aprendizaje la puesta en común de la información es clave, puesto que permite ver el contraste de ideas entre los diferentes equipos, generar debates y también resolver problemas de investigación que llevarán a tomas de decisiones creativas para la ejecución del producto final.

La parte final del ABP es la presentación del proyecto. El alumnado debe ser capaz de aplicar los nuevos conocimientos y poner en práctica las competencias básicas investigadoras ante sus compañeros. En el caso de Guglielminetti, el estudio con perspectiva de género de sus antologías para analizar el contenido misógino que subyace a la imagen de las *femmes fatales*, sus características y su deconstrucción. Tras las diferentes presentaciones grupales se genera una respuesta colectiva a la pregunta y temas de los que se ha partido, reflexionando sobre la experiencia investigadora para que, de ese modo, el aprendizaje sea significativo.

4. CONCLUSIONES

Las iconografías de la *femme fatale* presentes en los poemarios de Amalia Guglielminetti pueden resultar de gran utilidad en la aplicación didáctica en clase para reflexionar sobre los estereotipos de género, todavía vigentes en nuestra sociedad, y acercar las metodologías de los estudios de género al alumnado. Al mismo tiempo, proporcionan un conocimiento histórico del periodo literario que se corresponde con el inicio de siglo en Italia, conectando con la cultura del presente. Por último, esta reflexión mejora el conocimiento de una escritora prácticamente olvidada y vilipendiada por la crítica literaria de su tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (2019). «Las vírgenes locas de Amalia Guglielminetti: Iconografías rebeldes». En A. Cagnolati (ed.), *Escritoras en lengua italiana. Renovación del canon literario* (pp. 5-15). Granada: Comares.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes y CERRATO, Daniele (2021). «Las mujeres flor y otras metamorfosis modernistas en *Le Vergini Folli* de Amalia Guglielminetti». *Segni e comprensione*, vol. 100, n. xxv, pp. 62-78.
- BENSO, Ornella (1944). *Una relazione letteraria. Amalia Guglielminetti e Guido Gozzano* [Tesina de Licenciatura]. Università degli Studi di Torino, Turín.

- BLUMENFELD, Phyllis; SOLOWAY, Elliot; MARX, Ronald; KRAJCIK, Joseph; GUZDIAL, Mark y PALINCSAR, Annemarie (1991). «Motivating Project-Based Learning: Sustaining the doing, supporting the learning». *Educational Psychologist*, vol. 3-4, n. 26, pp. 369-398.
- BOREA DE LA PORTILLA, Alejandra (2017). «Nombrar con los ojos. Una crítica al ocularcentrismo desde la fenomenología» [Ponencia]. *XII Jornadas de la Pontificia Universidad Católica del Perú*.
- GUGLIELMINETTI, Amalia (2012). *I serpenti di Medusa*. [Kindle]. Media Fanega.
- GUGLIELMINETTI, Amalia (2018). *Las vírgenes locas*. Edición crítica, introducción y traducción de M. Arriaga Flórez. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GUGLIELMINETTI, Amalia (2021). *Le seduzioni*. [Kindle]. Media Fanega.
- GUGLIELMINETTI, Marziano (1985). «La cultura crepuscolare». En *Il Novecento letterario in Italia. Poesia e prosa*, vol. I. Milán: Vita e Pensiero.
- KOKOTSAKI, Dimitra; MENZIES, Victoria y WIGGINS, Andy (2016). «Project-Based Learning: A review of the literature». *Improving Schools*, vol. 3, n. 19, pp. 267-277.
- MARKHAM, Thom; LARMER, John y RAVITZ, Jason (2003). *Project Based Learning: A guide to standards-focused Project based learning*. Oakland: Buck Institute for Education.
- MASSIN, Benjamin (2022). *Del decadentismo de Antonio de Hoyos y Vinent a la literatura punk de Virginie Despentes: femme-fatale, ambigüedad de los cuerpos, gesto violento del artista* [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad de Valladolid, Valladolid.
- PITIGRILLI (1919). *Amalia Guglielminetti*. Milán: Modernissima.
- RAFFO, Silvio (2012). *Lady Medusa. Vita, poesia e amori di Amalia Guglielminetti*. Grazia Bianchi (ed.). Milán: Edizioni Bietti.
- SCARAFFIA, Giuseppe (1987). *La donna fatale*. Palermo: Sellerio.
- THOMAS, John W. (2000). *A Review of Research on Project-Based Learning*. San Rafael: Autodesk Foundation.
- WURDINGER, Scott; HAAR, Jean; HUGG, Robert y BEZON, Jennifer (2007). «A Qualitative Study Using Project-Based Learning in a Mainstream Middle School». *Improving Schools*, vol. 2, n. 10, pp. 150-161.

