

Bildungsroman y crítica de género. Novela rosa y narrativa de mujeres

Elisa MARTÍNEZ GARRIDO
Universidad Complutense de Madrid

1. LA NOVELA ROSA Y EL MANTENIMIENTO DEL MITO

El género *rosa* es el subgénero literario destinado a la «Mujer»; es decir, dedicado a la conservación tópica y arquetípica de la “Feminidad”, vista y entendida desde una óptica exclusivamente patriarcal. Se trata de un género narrativo descalificado y pobre; un género marcado por la marginalidad del *status symbol* que representa, cuya contextualización y pertenencia es exclusivamente femenina.

En consecuencia, al responder su estructuración narrativa y su temática literaria a un mundo *underground*, mítico y manido, mundo que se mueve en la representación de una feminidad ancestralmente tópica, su creación pseudoliteraria más ortodoxa imposibilita, en un principio¹, la real expresión existencial de las distintas escritoras, quienes con la pluma en mano, en la difícil labor de aceptar la diferencia, deciden expresar, contar y relatarnos/se la compleja tarea que, en el camino iniciático de la propia formación, supone ser una mujer (Vegetti Finzi 1994).

¹ Es cierto, sin embargo, que muchas novelas rosas y muchas novelas sentimentales del XIX encierran en la profundidad semántica del texto una doble lectura mucho más rica, contestataria y liberadora con respecto a la “confesión” y a la manifestación vivencial de la escritora quien, forzando el código cerrado de los textos rosas, lo transforma en abierto, al liberarlo de las más imperiosas exigencias del rosa y al abrirlo también a la riqueza y a la variada experiencia sentimental de una gama amplia de contextos y situaciones existenciales (Gilbert-Gubart 1979).

Desde esta perspectiva mítica y cerrada, la novela rosa, en cuanto que máquina efectista de formación femenina, debe iniciar a la mujer en el *amor*, único espacio imaginario reservado a las mujeres hasta bien entrado el siglo XX y única vía emocional de orden iniciático² que ha posibilitado al “segundo sexo” su entrada en lo simbólico, o lo que es lo mismo, su pertenencia a la cultura. El amor ha dotado a las mujeres, concebidas como Mujer, de señas sociales y personales de identidad. El amor ha sido y sigue siendo, por tanto, un ámbito propiamente femenino, ya que gracias a él, las mujeres han tenido acceso al matrimonio y a la maternidad; espacios dedicados a la ancestral e inconsciente perpetuación de los papeles y funciones sociales reservados a la diferencia sexual (Firestone 1972; Martínez Garrido 1995).

En este sentido, las protagonistas positivas del *rosa* son todas ellas *cenicientas* (Bettelheim 1994; Avallé 1977; Lazzarato-Moretti 1981; Martínez Garrido 1994; Rocella 1998), dulces, bellas y virtuosas mujeres atacadas, vilipendiadas y perseguidas por los representantes del mal; jóvenes hermosas

² Hasta ahora siempre se ha aplicado el término *Bildungsroman* para las novelas, generalmente adscritas a los textos compuestos entre XVIII y XIX, cuyos protagonistas masculinos debían enfrentarse a las distintas etapas de formación, entre las que estaba presente el viaje, al término del cual y tras haber superado las distintas pruebas, se concluía feliz o desgarradoramente, como es el caso de los héroes románticos (recuérdese el *Werther*), la formación del personaje masculino, quien culminaba de esta manera el proceso iniciático emprendido en época de adolescencia. Pocas veces se ha hablado de iniciación en ámbito literario para aquellos textos narrativos cuya protagonista es una mujer. Es cierto, sin embargo, que la iniciación femenina, de la que ha quedado fuera cualquier rastro de recorrido y proceso heroico, no se había visto involucrada en procesos activos de carácter iniciático que supusieran la formación, como sujeto, del personaje femenino. Míticamente la muchacha se iniciaba en un recorrido de formación femenina desde la resistencia, pasiva y más o menos activa, a las violentas exigencias sexuales del antihéroe, así como en la dulce y en la angelical seducción de amor desplegada hacia el héroe de la narración. Sus pruebas consistían, por tanto, en la defensa de su honor y en la capacidad de seducir y enamorar, darse sin entregarse, antes del gran rito de paso del matrimonio que de doncella la convertía en mujer. Sólo a partir del siglo XIX, y en primer orden en la narrativa angloamericana, nos encontramos con un nuevo tipo de novela de formación para las mujeres; una novela que, desde la soledad, el viaje y el regreso triunfante de la protagonista, nos sitúa ante nuevas heroínas (sería más interesante acuñar para estos casos el neologismo de «héroas»), sujetos y hacedoras de su propio destino. Basta ahora recordar *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, uno de los textos emblemáticos de la formación heroica e iniciática de una nueva forma de concebir el hecho de ser mujer. En relación a la importancia de la novela de formación y su desarrollo a partir de finales del XVIII consúltense la obra de Franco Moretti (1999) y más concretamente el capítulo *Il Bildungsroman come forma simbolica*, en el que partiendo de Odiseo se pasa revista a los principales protagonistas de las novelas de formación escritas en Europa y entre las que se cita a *Jane Eyre*, aunque tan sólo de forma breve y sucinta.

a la espera de la salvación y del reconocimiento de sus atributos beatíficos, aquellos que les otorgan el acceso al amor y al matrimonio.

Por el contrario, las protagonistas negativas o las antiheroínas, mujeres libres y situadas fuera de los recintos cerrados del hogar, del amor y del matrimonio, mujeres nómadas y deambulantes a la búsqueda de una identidad propia (Braidotti 1994) (identidad que para los cánones ancestrales del rosa, como reflejo textual de la *doxa*, es generalmente perversa) son la inversión de las anteriores. Es decir, estamos ante la representación arquetípica del mal, obstáculo maléfico para la formación heroica del varón o impedimento negativo para la formación endógena y emocional de la muchacha³. Ésta, tanto heroína como lectora, desde el espacio interior de un cuerpo cambiante y reconocido sólo a la luz del sentimiento amoroso y de las funciones procreadoras que, desde una óptica de pasividad receptiva en él están contenidas, parece asumir, gracias a las enseñanzas literarias y paraliterarias, el papel principal, el legado y la donación que, en cuanto que «Mujer», le han sido encomendados.

³ Como nos recuerda Teresa De Lauretis (1996) toda historia relatada es siempre la historia de un deseo. De forma que, gracias al proceso de evolución y transformación narrativa al que nos enfrentan los relatos míticos, entre los que se encuentran las distintas formas del rosa, en el interior de la propia narración, se asiste asimismo a la formación del sujeto heroico y mítico, varón que accede a la madurez sexual después de haber vencido a la muerte mediante su viaje iniciático; viaje que lo transporta desde el fuera al dentro, hasta el desciframiento misterioso de los laberínticos recintos de la Esfinge. Es decir, el cuento lleva al héroe masculino a la superación del Edipo como etapa que debe ser atravesada antes de llegar al matrimonio. La Esfinge, como la Medusa o la princesa encerrada en los recintos peligrosos, oscuros y cerrados, custodiados por un monstruo, representa morfológicamente el centro femenino ancestral, y es al mismo tiempo la representación del objeto del deseo, interior y pasivo. Es decir, todo relato mítico, en cuanto que relato iniciático en los papeles y en las funciones atribuidos a la diferencia sexual, atribuye deseos y topografías diferentes a los distintos actantes del relato. Los espacios y tiempos narrativos de esta forma representan acciones o ausencia de acciones, superación de obstáculos, que el héroe debe lograr antes de acceder al misterio del dentro, el Espacio por excelencia, donde se libra la sagrada batalla entre la vida y la muerte; espacio que establece y marca definitivamente la diferencia sexual. Gracias a los esquemas míticos y simbólicos de esta configuración distributiva de orden espacial, el hombre se configura en sujeto mítico, se constituye en hacedor y en agente de la cultura. El hombre, por consiguiente, es quien transita todos los espacios del dentro al fuera, mientras que la heroína, la mujer, privada de función y de acción narrativa, es asimilada al *topos* espacial, al dentro, a la resistencia, cobijo o refugio al que el héroe debe acceder. En consecuencia, los cuentos fantásticos, en cuanto que agentes "endoculturadores", son los principales responsables de la formación erótica y sexual de los jóvenes y los primeros encargados de establecer los papeles de la diferencia entre los sexos (Vid. De Lauretis, 1996: 36-98).

En consecuencia, la muchacha una vez que ha superado el período de *bella durmiente* (Bettelheim 1994), está lista para el matrimonio. Ésta es la principal formación iniciática del rosa que enfrenta también, aunque de una forma comercializada, tópica y banal a las lectoras con los ancestrales y renovados ritos de paso que como mujeres han de cumplir hasta alcanzar su madurez sexual. La lectora, gracias a la transferencia identificativa con la heroína y gracias también a sus historias noveladas, contadas con bastante menor gracia y sabiduría que las de los cuentos maravillosos, ve favorecido su acceso a la madurez sentimental y corporal, y logra, por tanto, también su madurez doméstica.

El género rosa, en consecuencia, en cuanto que género de formación de la feminidad arquetípica, gira exclusivamente en torno a la obtención del amor. Es decir, todo el relato, visto como un sistema cerrado de retroalimentación, se mueve obsesivamente alrededor de la consecución del mismo motivo narrativo: el sentimiento, el reconocimiento, la declaración del amor, la separación y la reconciliación de los enamorados. El famosísimo *happy end* puede dilatarse hasta la exasperación y el enfrentamiento entre los enamorados debe ser entendido solamente como un truco retórico para fomentar la pasión, aumentar las expectativas en el logro receptivo y en el placer del tan sabido y al mismo tiempo deseado final feliz.

En cualquier caso, desde la ausencia real de contextualización y personificación psicológica y social de los protagonistas, el rosa evita cualquier manifestación de conflicto intersexual. Por lo tanto, aunque la novela rosa estructuralmente necesita del *enfrentamiento polémico* de los protagonistas (lucha y prevalecimiento de uno sobre otro), en apariencia nos sitúa exclusivamente ante un *enfrentamiento contractual*: el matrimonio (Greimas-Courtés 1990). El rosa, alejado de cualquier tipo de contradicción, conflictividad y desgarró personal e intersexual, pretende abocar y educar a su auditorio en la "Felicidad". La evasión y la gratificación inmediata han sido los requisitos imprescindibles del género rosa desde los inicios de su nacimiento dentro de los parámetros de la narrativa de consumo, en pleno proceso de comercialización literaria, ya en el siglo XIX (Hauser 1980; Romano 1977; Eco 1977).

Se trata, en general y en principio, de un amor sin desgarró, sin fisuras ni contradicciones, de un amor fantástico que abre las puertas al principio del placer en estado puro, a un inconsciente mágico, ajeno a una elaboración compleja de los procesos psíquicos y de las laceraciones existenciales, más acordes con el principio de realidad del mundo consciente (Mendel 1970).

De esta manera emisora y receptora han buscado, a través de la catarsis y de la ensoñación sentimental mítica, el placer inmediato y la felicidad de una concepción amorosa compensatoria ante la privación emocional, individual y social que ha caracterizado la vida de las mujeres. Sin embargo, este placer inmediato, obtenido en la recepción del rosa, refuerza nuevamente la marginalidad ideológica de sus lectoras, al mantenerlas nuevamente encerradas dentro de los límites invisibles de la tópica patriarcal y de la alienación. Se trata de un delicioso veneno sembrado de verdaderas trampas psicológicas (Pozzato 1982).

Gracias al doble proceso de desdoblamiento y de transferencia entre escritora-protagonista y entre protagonista-lectora, se produce, a través de la escritura-lectura, un desdoblamiento psíquico de carácter compensatorio que posibilita a emisoras y a receptoras vivir imaginariamente, como Emma Bovary, un sueño de amor que rellene el vacío vivencial y sentimental al que le ha llevado la cultura maravillosa de la "felicidad". A su vez, esta recepción fantástica de la cultura sentimental "feliz" favorece también la disociación psíquica entre la realidad de carencia, gris y apagada de la cotidianidad de muchas mujeres y el mundo rosa, elegante, señorial y amoroso al que nos enfrenta el género novelesco. Se trata de una clara disociación entre la realidad y el objeto del deseo.

Por otra parte, ante el incentivo fantástico y amoroso del género rosa, no sólo se afianzan los ancestrales papeles y funciones atribuidos a la diferencia sexual y a cualquier otro tipo de diferencia, sino que además se favorece el consumo; la ropa, el calzado, el perfume, los atuendos de la seducción, entendidos como "armas de mujer" son ayudantes imprescindibles de las protagonistas textuales y extratextuales para lograr realizar su "sueño" y su "locura de amor" (Beauvoir 1981; Martínez Garrido 1995).

Es evidente, por tanto, que una vez establecida y sistematizada la máquina efectista del género rosa, a su vez sobrepuesta a los relatos míticos, poco o casi nada se deja a la libertad creativa o recreativa de las compositoras. Éstas deben adecuar su mensaje pedagógico a las exigencias socioculturales y socioecómicas de su tiempo y modular los atributos discursivos de un relato básico, cuya representación de las mujeres se limita únicamente a la de objeto del deseo. Sin embargo, a pesar de esta pedagogía mítica y patriarcal, edulcorada hasta la saciedad con un placer y con un deseo que no corresponde realmente a la voz de las propias mujeres, en algunas ocasiones la novela rosa se muestra como la historia de una aparente, aunque débil, "transgresión".

2. EL POTENCIAL HEROICO Y TRANSGRESOR DE ALGUNAS HEROÍNAS DEL ROSA

En ámbito italiano, nos enfrentamos con las famosísimas protagonistas y con las famosísimas novelas rosas de Carolina Invernizio (1858-1916) y de Liala, pseudónimo de Amalia Liana Negretti Odescalchi (1897-1995), dos de los fenómenos editoriales italianos más importantes del siglo XIX y de buena parte del XX. En ambas escritoras, tras la aparente y dominante lectura mítica, se esconde también una contradicción sexual con respecto a los modelos cognitivos y a las creencias dominantes a las que debe atender el género para satisfacer su éxito editorial. De manera que, bajo la clara defensa y el explícito mantenimiento ideológico del sistema de expectativas en el que las novelas de ambas autoras se mueve, se encuentra también una chispeante voluntad de protagonismo por parte de sus personajes femeninos, una cierta actividad “emancipatoria”, un cierto deseo contradictorio de resarcimiento que ha llevado a hablar a algunos sectores de la crítica italiana de “colapso del patriarcado”⁴. La definición, tal vez exagerada y excesiva, nos pone, sin embargo, en la pista de la importancia que la acción narrativa de las protagonistas cobra en los textos de ambas escritoras.

En este sentido, parece emblemática la acción heroica de Clara, personaje principal de la novela de Carolina Invernizio, *Il bacio di una morta* (1886). La heroína de esta novela popular, el folletín más famoso de todo el siglo XIX italiano (Federzoni 1979; Targhetta 1977), aun limitando su acción heroica a los márgenes cerrados de la defensa del amor y del matrimonio, se configura en una real heroína, capaz de cualquier resolución y estrategia narrativa que le devuelvan el marido y lo alejen de la malvada Nara, la amante. Esta mujer, maléfica y antagonista, ha inculcado a Guido la muerte de su esposa, pero Clara se finge muerta y, cuando el marido está procesado, bajo el disfraz de la fascinante Dama Negra, logra su más sincero arrepentimiento, le desvela la verdad y obtiene así su liberación. La familia se recompone y se ve incluso aumentada con la presencia de un

⁴ Vittorio Spinazzola ha llegado a afirmar: “Il collasso del patriarcato si riduce in uno sfacelo generale di quei valori virili che da sempre hanno sorretto l’organizzazione della civiltà. E mentre il maschio si rivela ormai inetto ad addossarsi le responsabilità che gli competono, il sesso femminile libera tutte le sue potenzialità positive e negative. Angelica martire o mostro satanico, vergine laboriosa o maestra di dissolutezze, la donna egemonizza sempre il suo compagno, riducendolo alla parte sbiadita di succubo” (Vid. Spinazzola 1995: 43).

hermano ilegítimo de Clara, Alfonso, a quien el padre había dejado en manos de un pastor. La protagonista devuelve a su hermano a su legítima condición social.

Si bien es cierto que en esta novela triunfa la ley y el orden patriarcal más estricto, razón por la que Antonio Gramsci denominó a Carolina Invernizio la “onesta gallina” de la literatura italiana (Gramsci 1966: 66), y la acción y el movimiento narrativo de la heroína tienen por motivo último la recomposición familiar, también es cierto que casi por primera vez en la historia de la literatura italiana contemporánea un personaje femenino está dotado de gran potencia actancial. Si se compara a Clara con la Lucía de Manzoni, la primera no sólo “está a favor de las mujeres”, sino que es la real salvadora del marido, al que rescata por dos veces de la muerte, al atravesarla, aunque sea de forma ficticia, ella misma⁵.

Es decir, Clara, siguiendo los parámetros del género gótico, hace las veces del héroe y como Orfeo desciende también al Infierno para rescatar a su marido. Se trata, por tanto, de un sujeto del deseo y no sólo de un objeto, y, aunque, al término de la obra, sus dominios vuelvan a reducirse al *domus*, Clara ha atravesado y transitado por los “afueras” y ha logrado penetrar en los laberintos misteriosos de la cárcel y de la muerte. Sin embargo, al final de la historia novelada, todo el potencial heroico del personaje queda constreñido a la omnipotencia materna del hogar y de la familia, en lo que podría definirse una especie de “matriarcado narrativo” (Rocella 1998: 19).

En el caso de Liala, sus protagonistas, como su misma autora, viven para el “Amor” y para el “Deseo”, son mujeres sensuales que, claramente influidas por los personajes de D’Annunzio⁶, buscan activamente el

⁵ Recuérdese a este propósito al personaje femenino de la ópera beethoveniana *Fidelio*, quien también, aun siendo mujer, como Orfeo, salva a su amado al afrontar y vencer a la muerte, pasando por la cárcel. La *Tosca* de Puccini desarrolla, en cierto sentido, el mismo tipo de acción heroica, pero, sin embargo, el personaje pucciniano sucumbirá, junto con su enamorado, el famosísimo Mario Cavaradossi, a las intrigas maléficas del malvado Scarpia.

⁶ El mismo pseudónimo de Liala, variante de Liana, se debe a Gabriele D’Annunzio. El escritor más famoso del decadentismo italiano cree percibir una estrecha relación entre -ala, término sitábico del pseudónimo de la escritora italiana, y el sustantivo *ala*. Hecho que reforzaría, desde la presencia fónica y desde el contenido semántico del mismo nombre comercial de la autora, su estrechísima y personal relación con el mundo de la aviación. La misma Liala confesó en varias ocasiones su poderosa pasión por Vittorio Centurione Scotti, heroico piloto, muerto en un trágico accidente de aviación (Vid. Rocella 1998: 51-54). Asimismo, todo el mundo recuerda el amor de D’Annunzio por los aeroplanos, sus destacadas intervenciones aéreas sobre Trieste y su novela *Forse che si forse che no* (1910), una novela de pasión mortal, dedicada a dos de las pasiones existenciales del escritor: el vuelo

amor y el “*Placer*” (única seña de identidad personal), pero, sin embargo, dicha búsqueda está alejada de cualquier retórica de la renuncia y del sacrificio.

A pesar de lo dicho, no debe olvidarse que, bajo esta aparente liberación del deseo femenino, las protagonistas de las novelas de Liala, aunque decididas a buscar su felicidad a través de los resquicios que les permite la sociedad de su época sin violentar el sistema, viven en la droga de un erotismo masculino y en el culto a unos papeles y funciones masculinas/femeninas que mantienen al hombre como el centro propulsor de todo el desarrollo narrativo de estos textos⁷. Es decir, si por una parte se concede a las mujeres el acceso actancial y discursivo a un placer sexual hasta entonces realmente desconocido y, por tanto, se las inicia y se las forma en el sensualismo erótico que por estas fechas defiende el decadentismo, en la obra de Liala, sólo el cuerpo, que ahora cobra mayor importancia que el sentimiento, representa el espacio de formación y de diversidad existencial de las mujeres, quienes quedan aún encerradas en un mundo limitado, ajeno a una real y verdadera formación heroica (Nozzoli 1977).

3. EL DECAIMIENTO DEL AMOR FELIZ: LA NARRACIÓN SENTIMENTAL Y PSICOLÓGICA DE LAS ESCRITORAS ITALIANAS ENTRE XIX Y XX

A partir de la década de los ochenta del siglo XIX, hasta la década de los treinta del siglo XX, se agolpan las escritoras que publican novelas dentro de la narrativa italiana. Sin embargo, muchas de ellas se dedican a escribir novelas sentimentales; obras en las que más que hablar del amor se habla del desamor, de la odisea y del desengaño existencial vivido por gran parte de

aéreo y el vuelo amoroso, que, en ese momento de su vida, son síntesis fusionante de una misma necesidad existencial: abandono del prosaísmo contemporáneo y búsqueda de objetivos excelsos para frenar su profundo y enmascarado nihilismo. Esta novela dannunziana, cuya trama contiene más acción que algunas de sus obras narrativas precedentes, cargada de movimientos “superomistici” y de fabulosas escenas eróticas, fue un modelo para la narrativa de Liala, para Guido Da Verona y para toda la novela de consumo italiana durante los años veinte.

⁷ Debe recordarse también que la narrativa rosa de Liala, influida por el comportamiento heroico de los héroes dannunzianos así como por una cierta estética futurista, reproduce, en algunos de los comportamientos de sus protagonistas masculinos, actitudes “viriles” claramente influidas por la épica y la estética del fascismo (Vid. Arslan 1998: 33-38).

las mujeres, escritoras, lectoras y protagonistas. Se trata en su mayoría de textos confesionales que, en muchos casos bajo el influjo del verismo, estudian y analizan, desde el punto de vista de una mujer, la vida real, y no felizmente idealizada, de las italianas del siglo XIX y principios del XX. Son, en consecuencia, narraciones testimoniales y de denuncia, textos nacidos de la experiencia dramática de las mujeres (Zancan 1998).

El desamor, “el amor negado” al que se enfrentaron y se siguen enfrentando muchas mujeres, quienes, desde el matrimonio o la soltería ven deshechos y pisoteados los sueños sentimentales para y en los que habían sido educadas, es, en consecuencia, el centro propulsor narrativo y temático de estas narraciones. La lista de escritoras italianas que se dedican a estudiar y analizar verazmente tal carencia social y psicológica es interminable.

Desde la Contessa Lara, a la Regina de Luanto (más abiertamente dedicadas a la narración folletinesca del desamor), hasta Neera, Matilde Serao, la marquesa Colombi, la genial Maria Messina (en estos casos, más claramente influidas por el verismo), pasando por la Bruno Sperani, Anna Franchi o Sibilla Aleramo (ya en las puertas o absolutamente inmersas en un naturalismo urbano y en las reivindicaciones sociales y feministas propias de las novelas de tesis), todas ellas dedican su L/literatura a la odisea personal de las víctimas por amor. En la mayoría de los casos, nos encontramos con auténticos testimonios sociales y antropológicos sobre las condiciones de vida de las mujeres italianas a caballo entre XIX y XX y ante vibrantes testimonios psicológicos acerca de las incertidumbres, las fantasías y los deseos conscientes e inconscientes de las mujeres de aquella época (Morandini 1980); época en la que, desde las altas instancias de la ciencia médica, la psicología y la filosofía, se está intentando conocer más de cerca el “oscuro continente negro”⁸.

⁸ Tan enigmático sintagma corresponde a la voz del padre Freud, quien insta a sus colaboradoras más allegadas a descubrir más de cerca y a conocer de primera mano los mecanismos psíquicos del inconsciente femenino, claramente diversificado con respecto a los mecanismos constitutivos del niño. Si Freud se dedica en las primeras décadas del siglo XX a poner las bases de la ciencia psicoanalítica, iniciando sus estudios sobre el análisis y observación de las mujeres, las histéricas, la ciencia médica pone paralelamente las bases de los principios médico-ginecológicos de una, en la mayor parte de las ocasiones, mal entendida, sexualidad-biológica femenina, y, desde el ámbito de la filosofía, el mismo Nietzsche habla del proceso corporal y de la importancia trascendental de la sexuación y de la feminización en la creatividad y propulsión del pensamiento creativo. Se podría decir, pues, que el comienzo del siglo XX gira en torno a la Mujer y las mujeres (Vid. Vegetti Finzi 1992).

4. EL DESAMOR, EL VIAJE DE FORMACIÓN Y LOS NUEVOS ESPACIOS LIBERADORES PARA LAS MUJERES

Algunos de estos textos, aparte de su interés sociohistórico, nos enfrentan a obras de elevada, pero no suficientemente reconocida excelencia literaria. A varias de las novelas de estas escritoras, por consiguiente, les correspondería incluso ser destacadas entre las grandes obras maestras de la narrativa italiana a caballo entre XIX y XX⁹. Por otra parte, muchas de estas

⁹ Éste es el caso de Neera y sus tres novelas más interesantes *Teresa* (1888), *L'Indomani* (1890) y *Fotografie Matrimoniali* (1898) y de gran parte de la magnífica narrativa verista de la Marchesa Colombi, pseudónimo de Maria Antonietta Torriani Violier. Esta escritora, tanto en su famosísimo *Matrimonio in provincia* (1889), novela de formación literaria para la misma Natalia Ginzburg (Ginzburg 1973), a la que la escritora del XX hace continuas referencias en su *Lessico famigliare*, y uno de los textos más interesantes de la segunda mitad del XIX italiano, en palabras de Italo Calvino (Calvino 1973), como en su impresionante *In Risaia* (1878) nos enfrenta a uno de los más lúcidos y mejor trabados textos del verismo italiano. Se trata de novelas, las de la Colombi, que trabajando desde el plano de lo implícito, desde la ironía, desde la *revêrie* y desde el imaginario rural y campesino de la Italia septentrional de finales de siglo, hacen gala de una sabia maestría literaria tanto en el manejo de las estructuras narrativas como en el uso de un italiano coloquial y dialectal femenino, sumamente realista. Por otra parte son textos que, gracias a la focalización homodiegética de unos relatos, que devuelven la voz a las protagonistas femeninas, llevan a cabo también de forma fidedigna y veraz un trazado interior del amor y del desamor ensañado, vivido y sentido por las propias mujeres. Sin lugar a dudas, las mismas razones de excelencia literaria están presentes en la narrativa siciliana de Maria Messina, autora palermitana, alumna de Verga y redescubierta por Leonardo Sciascia, a la que en su época se la llegó incluso a conocer como la "Pirandello con faldas". Las novelas y narraciones de Maria Messina están en su mayor parte dedicadas al desamor: *Casa paterna* (1910), *Casa nel vicolo* (1912), *L'amore negato* (1928), en ellas se plasma la desilusión sentimental y existencial de las jóvenes sicilianas de su época, quienes con dote o sin ella, se inician y se forman en un viaje interior, callado y sumiso, encaminado a la resignación, a la renuncia y al sacrificio. Frente a una iniciación femenina fatalmente resignada, que encierra a las protagonistas en los círculos concéntricos del desamor y del sacrificio: la casa, los espacios domésticos asfixiantes en los que sólo está permitido el resquicio intermedial de las terrazas, los balcones, las ventanas y las azoteas, el mar, ese mar siciliano de Maria Messina, es el único espacio eufórico de sus textos narrativos, el único medio iniciático y liberador que permite a sus protagonistas una salida heroica. Éste es el caso de Vana, protagonista de *Casa paterna*, quien siguiendo los pasos de las protagonistas de Rosalía de Castro, George Eliot o de Kate Chopin, opta por el viaje de la vuelta a los orígenes y por el suicidio en el mar. Estas tres escritoras, desconocidas incluso por profesionales de la literatura italiana, merecerían ser estudiadas con calma y en detalle, en toda la riqueza y profundidad a la que nos asoman sus obras, con la finalidad de rehacer o hacer también, desde la óptica de género, la historia de la literatura italiana contemporánea.

narraciones, por primera vez en la historia de la literatura italiana, nos hablan de un nuevo modo de ser mujer y de una nueva vía de iniciarse en la feminidad; es decir, son relatos de formación para las mujeres, *Bildungsromane* libres de la mítica ejemplaridad del género rosa. Relatos y novelas en los que las protagonistas emprenden en solitario un valiente viaje de iniciación a la búsqueda de su libertad, de su dignificación y de su capacidad real y ejecutiva para ser sujetos de pleno derecho¹⁰.

De entre todos estos textos escritos por las mujeres, el que de una u otra forma mejor revela esta variación con respecto a los cánones del rosa, y el que, en cierta manera, inaugura una nueva narrativa escrita por las mujeres en el intento de expresión y de construcción de sí mismas, es *Una donna* (1906), de Sibilla Aleramo¹¹.

¹⁰ En la literatura italiana, hay que esperar a los textos de comienzos del siglo XX para hablar de verdaderos viajes iniciáticos emprendidos por parte de las protagonistas femeninas de las novelas escritas por y para las mujeres. Sin embargo, en ámbito angloamericano, ya en la primera mitad del siglo XIX, Charlotte Brontë en su *Jane Eyre* (1847) nos presenta no a una heroína, privada de acción, decisión, palabra y deseo, sino a una "héroa". Es decir, estamos ante un personaje que desde el comienzo del relato se forma a sí misma y supera grandes pruebas y dificultades hasta hacerse una mujer adulta, libre, con renta propia, dueña y señora de su corazón, de su cuerpo y de su fortuna. Cinco viajes formativos, físicos y espirituales engarzan la trama narrativa de la novela y de la historia de *Jane Eyre*; historia que abarca los años de formación del personaje y que atraviesa la infancia, la adolescencia y la madurez interior de la protagonista hasta el logro de su madurez sexual, del matrimonio y de la maternidad. Todos y cada uno de estos cinco viajes iniciáticos van a hacer de la pobre huerfanita, abandonada y maltratada, una mujer madura, de gran fuerza interior, segura y rica; una mujer que se enfrenta a un matrimonio por amor en pie de igualdad física, económica y sentimental con el hombre. Sin lugar a dudas, la estructuración narrativa de la novela, en torno a los viajes de formación, está presente en el sustrato literario y religioso de la formación de la propia Charlotte Brontë así como en la importancia que el romanticismo inglés y europeo había concedido a este tipo de relato (*Vid.* Fernández Nistral 1986; Gilbert-Gubart 1979; Showalter 1977).

¹¹ El nombre de Sibilla Aleramo no debe ser entendido únicamente como un pseudónimo literario, con el que Rina Faccio (1876-1960) y Rina Pierangeli, nombre de soltera y nombre de casada respectivamente, se dio a conocer en los círculos literarios italianos. Sibilla Aleramo es el segundo nombre de la escritora, tanto desde un punto de vista real como simbólico, un nombre nuevo que corresponde a una mujer nueva. Hay que recordar que, a partir de 1906, año en que aparece la novela-autobiografía *Una donna*, Rina Faccio es llamada por todos, incluso en la intimidad, Sibilla Aleramo. Por tanto, éste es un nombre verdadero y no sólo un pseudónimo. Dado que la publicación de esta obra constituyó para la escritora-mujer un cambio consustancial de vida, ya que su composición y publicación representaron para ella el término y el logro de un proceso y de un recorrido interior de formación heroica que desembocó en el nacimiento de una nueva mujer, Rina Faccio-Rina Pie-

En esta obra, la primera novela feminista italiana (Buttafuoco-Zancan 1988) en el sentido estricto del término, una mujer, como en el caso de *Jane Eyre*, toma la voz en primera persona para contarnos su odisea y para enfrentarnos con un nuevo tipo de narrativa escrita, en última instancia, por y para las mujeres; una narrativa totalmente alejada de la codificación cerrada y mítica del género rosa y del género sentimental.

La novela de Sibilla Aleramo parte, sin embargo, a primera vista, de los requisitos estructurales y temáticos presentes en las narraciones sentimentales del XIX; motivos “narrativos” que, en este caso, son fiel reflejo de una experiencia real: la persecución y la violencia seductora contra la protagonista (necesidad literaria de todos los relatos que giran alrededor del mito de la virgen perseguida), el “pretendido y falso” amor, el matrimonio y la maternidad, para acabar, de forma subversiva, en el sentido poético y sociopolítico del término, con una metanovela que, a través del acto creativo de la escritura, nos enfrenta a la historia ejemplar de una nueva mujer y también a un nuevo género literario; género que, partiendo de modelos naturalistas y veristas, los supera para comenzar *ex novo* con la mixtura estructural y estilística caracterizadora de muchos textos literarios escritos con pluma de mujer (Zancan 1998: 214-220).

Se trata de un género novelado, nacido de la confesión autobiográfica y existencial de la escritora, confesión que, rompiendo la tópica de expectativas de su pertenencia genérica, extraña doblemente al público, ya que la libertad reina dentro de su sistema compositivo y dentro de los atributos accesorios de la nueva tipología del personaje femenino en él contenidos: una real y verdadera “héroe”.

Una donna, en un principio, parece transitar, por consiguiente, a través de los grandes espacios literarios adjudicados a la “Mujer” y a la “Feminidad”, así como a través de sus ancestrales mitos representativos. Es decir, la primera parte de la novela, a excepción de los capítulos I y II, desarrolla la tópica narrativa de la novela rosa y de la novela sentimental del XIX para, a partir de la segunda, enfrentarnos con una nueva protagonista que hace frente a unos ritos de paso inusitados hasta entonces en la formación femenina. En consecuencia, el nuevo tipo de personaje femenino lleva a cabo un viaje de formación, cuyo último objetivo es hacer de sí misma una real y verda-

rangeli son los nombres de la antigua mujer, Sibilla Aleramo es el de la nueva. Se puede afirmar, en consecuencia, que la muerte de Rina implica necesariamente el nacimiento de Sibilla (Vid. Zancan 1998: 200).

dera mujer; una mujer de carne y hueso, con palabra propia, deseo propio, espacio y renta propia (Woolf 1977)¹².

En consecuencia, una vez alterados los parámetros narrativos ancestrales, con *Una donna*, nos enfrentamos a un nuevo tipo de relato literario en el que el conflicto social e intersexual, la ausencia de gratificación inmediata, la búsqueda incesante y auténtica de formación integral por parte de la protagonista nos sitúan ante una nueva y aún no suficientemente estudiada tipología narrativa: los relatos de formación escritos por y para las mujeres.

Con la segunda parte de la novela, la protagonista, alejada de los modelos edulcorados y engañosos del rosa y de los cánones sentimentales al uso, del amor y del matrimonio tópicos, recorre, dotada de capacidad y de movimiento interior y exterior, distintos espacios de diversidad femenina hasta atravesar, como sujeto narrativo y no únicamente como objeto, las pruebas iniciáticas necesarias para la obtención de una nueva y ejemplar heroicidad femenina; una heroicidad diferente en la búsqueda libre de sí misma.

Es decir, el personaje de *Una donna* sabe vencer la violencia misógina (cap. V de la I parte), el desamor matrimonial (cap. VI), una maternidad (en un principio entendida solamente como renuncia a la formación integral de las mujeres y como espacio de pasividad y sacrificio femenino) (cap. VI y

¹² El peso del recorrido interior o del viaje iniciático en la formación heroica de Sibilla Aleramo ha sido para mí una vía hermenéutica recurrente desde que empecé a estudiar esta obra. Ya en 1993 (Martínez Garrido 1994), mi acercamiento a *Una donna* se hace partiendo de la idea del viaje interior y de la formación de la protagonista a través de etapas y de recorridos necesarios para el nacimiento de un nuevo tipo de mujer, una verdadera y real mujer, dotada de acción y, por supuesto, también de palabra. Más tarde, durante el curso 1996-97, conocí a la colega Marina Zancan, de "La Sapienza" de Roma, quien formó parte de mi seminario de doctorado: *La retórica del espacio: metáfora de la condición femenina* con una intervención dedicada a la función del espacio en la obra de Alba de Céspedes. Con motivo de su visita a Madrid, tuve acceso a su exhaustivo y brillante trabajo sobre *Una donna*, entonces publicado, en el año 1994, en *Storia della letteratura*, bajo la dirección de Alberto Asor Rosa en la editorial Einaudi. Dicho trabajo de Marina Zancan, forma también parte de su libro *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, aparecido, de nuevo en Einaudi, en 1998 y repetidas veces mencionado a lo largo de este artículo. La colega italiana, en este estudio de la obra de la Aleramo, apegado a la interpretación y al análisis del texto, vertebra también la interpretación de esta novela-autobiografía a partir de las fases de recorrido existencial y formativo, llevado a cabo por Rina-Sibilla, hasta el nacimiento de una nueva mujer. Ambas, por tanto, a partir de caminos distintos y de manera separada hemos llegado a conclusiones paralelas y comparables en el acercamiento hermenéutico a este texto nuevo y modélico para el establecimiento de una nueva genealogía de escritoras italianas.

VII), el posible adulterio (cap. VIII) (concebido como escapatoria alienante hacia la marginación femenina), el encierro, la vejación y los malos tratos (cap. IX) (motivos narrativos históricamente asignados a las figuras femeninas míticas como resultados atributivos de su bondad martirial), hasta intentar el suicidio. Con el intento de suicidio, la protagonista se enfrenta y vence a la muerte para resucitar con nuevos deseos de resarcimiento y con renovadas ansias de nueva vida.

Tras el triunfo sobre la muerte, la protagonista se encuentra, por tanto, preparada para emprender el último viaje definitivo hacia la búsqueda y la reapropiación de sí misma (cap. X de la II parte): la escritura y la palabra que le otorgan la posibilidad de la acción y del renacimiento. Gracias a dicho viaje y a sus distintas etapas de formación heroica, espacios míticamente reservados sólo a los héroes masculinos, en *Una donna* nace una nueva mujer y una nueva concepción de las mujeres así como un nuevo modo de contar su historia.

Una donna, en consecuencia, se aleja estructural y temáticamente de los cánones narrativos de las narraciones “femeninas” al uso y construye una nueva tipología discursiva para las mujeres. Gracias a su protagonista, se altera el punto de mira y la concepción tradicional del papel de las mujeres en el ámbito de la narrativa italiana. El personaje femenino de Sibilla Aleramo es, pues, una mujer heroica, no por la defensa de su virtud entendida como defensa de su honra, de su virginidad y de su castidad, sino por la puesta en marcha de la virtud en el sentido de desarrollo de una acción ejemplar que se ofrece como modelo y pauta de conducta futura para el resto de las mujeres. Es decir, la protagonista de *Una donna* es heroica y virtuosa por su arrojo, por el respeto y por el amor a sí misma. Amor y respeto interiores ineludiblemente ligados al ejercicio cognitivo, mental y estructurador de la palabra.

En este sentido, el personaje de *Una donna* rompe el ancestral silencio y la tópica pasividad de las beatíficas representantes femeninas de la literatura italiana (piénsese en la Lucia de Manzoni, en la Mena de Verga o en la Maria Ferres de D’Annunzio) para acceder a la acción, a la palabra y a la escritura. *Una donna* de Sibilla Aleramo es, por consiguiente, una metanovela que nos enfrenta a un proceso de formación personal desarrollado a través de la elaboración de la propia escritura. Dicho itinerario simbólico y ontológico se obtiene en un principio y, como en cualquier otro caso de revelación heroica, gracias a la soledad, de la cárcel doméstica (en este caso), espacio interior que posibilita al personaje el acceso a la lectura, a la escritura así como el conocimiento y el acceso al pensamiento utópico (socialismo y feminismo).

La utopía sociopolítica, al identificar a cualquier víctima con la figura de Cristo, otorga al personaje femenino unas dotes místicas que engrandecen su dignidad personal y la importancia de su objetivo existencial y colectivo. Ambas demandas de orden interior se traducen, en el plano estilístico del texto, en una fuerte y evidente tensión ética y lírica (caps. XI y XII) (Zancan 1998: 198-199, 214-220). La palabra, en consecuencia, unida a la escritura, es la protagonista real de esta novela. Ahora bien, se trata de una palabra dicha, escrita y pronunciada por la voz de la diferencia; es decir estamos ante la voz y ante la palabra de una mujer.

Con todo esto, podemos decir que en relación a la formación heroica del personaje femenino, a partir de *Una donna*, el sentido último del amor ha variado consustancialmente en las historias narradas por las mujeres. Ya no se trata de un amor intersexual, ajeno a todo conflicto erótico. Por el contrario ahora, sin renunciar al estado unitario y al igualitario “sueño de amor”, se denuncia el desamor matrimonial, redundante y manifiesto en esta “novela”, y se hace reflexionar al auditorio sobre el doble código sentimental con respecto a las mujeres, por el cual se las ensalza como musas y como madres, pero en realidad, en cualquier situación social, se las desprecia (cap. XII).

Sin embargo, a partir de la denuncia del desamor para con las mujeres, en la historia de *Una donna*, se defiende y se muestra un nuevo e imprescindible concepto de amor; un amor previo a la relación heterosexual, un amor fecundo de dignificación heroica para el sujeto femenino¹³. En este sentido, se puede afirmar que *Una donna* trata también del amor, pero de un amor diferente, de un amor auténtico y de un profundo respeto y autoestima para las mujeres. Nunca tan claramente como en los textos literarios del siglo XX escritos con pluma de mujer, se había expuesto, detallada y conscientemente, un programa existencial tan absolutamente libre de cualquier tópico comportamental exógeno y encaminado a la “formación” de nuestro género/sexo.

¹³ Sabemos, sin embargo, que tras la ruptura con el marido, Sibilla no abrió paso a un fecundo estado de “soledad sonora” en el que la formación y la liberación interior de sí misma fueran el objetivo prioritario de su existencia como mujer. Contrariamente a como se presenta en el texto, el amor buscado, ensañado e idealizado y la convivencia con personas del género masculino, con las que mantiene estrechos lazos de unión amorosa, son decisivos para la vida y para la formación como escritora de Sibilla Aleramo, quien, a partir de 1902, año en el que “abandona” a su marido, vive un nuevo amor ya iniciado anteriormente (Vid. Zancan 1998: 181-196).

Se puede decir, por consiguiente, que la novela de Sibilla Aleramo no sólo asesta un golpe definitivo al género rosa y a la narrativa femenina que, por estos momentos, se mueve entre el tabú y la consciencia, sino que paralelamente pone las bases programáticas del movimiento feminista italiano, al revisar también los presupuestos privados, sentimentales, emocionales y psicológicos que habían hecho y hacen de las mujeres “muñecas”¹⁴ encerradas en las cárceles de oro de la familia patriarcal.

Es decir, Sibilla Aleramo sabe muy bien que lo privado es público y que sólo una variación cognitiva y emocional de lo “femenino” puede abocar a las mujeres al respeto y al amor propio: un espacio de dignificación para su género/sexo, un nuevo espacio que les/nos dote de real seguridad, de verdadera autenticidad y del heroísmo necesario para afrontar, también desde la diferencia, una nueva práctica del ejercicio del poder.

Para terminar, baste decir que Sibilla Aleramo merece un lugar de excepción en el ámbito cultural italiano del siglo XX, no sólo por su práctica literaria, sino principalmente por su práctica existencial; práctica de vida que, al ser vertida en la literatura, altera sus módulos cognitivos así como las representaciones míticas e imaginarias de las heroínas y de los personajes femeninos de todo nuestro sistema literario; mujeres de ficción, pero representaciones de la “Mujer”, con peso decisivo en la vida y en el comportamiento de las mujeres reales de nuestro mundo “real”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aleramo, S. (1982): *Una donna*, Milán: Feltrinelli.
- Arslan, A. (1998): *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Milán: Guerini Studio.
- Avalle, D'A. (1977): *La fanciulla perseguitata*, Milán: Bompiani.
- (1990): *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milán: Il Saggiatore.
- Beauvoir, S. (1981): *Il secondo sesso. Vol. II*, Milán: Il Saggiatore.
- Bettelheim, B. (1994): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica.
- Braidotti, R. (1994): *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea*, Milán: La Tartaruga.

¹⁴ La obra de Ibsen *Casa de muñecas* impresionó considerablemente a Sibilla Aleramo, y a ella se refirió en varios pasajes de su obra y de su escritura (Vid. Zancan 1998: 210-214).

- Buttafuoco, A.-Zancan, M. (1988): *Sibilla Aleramo: una biografía intelectual*, Milán: Feltrinelli.
- Calvino, I. (1973): Nota Introduttoria a *Un matrimonio in provincia*, Turín: Einaudi.
- De Laurentis, T. (1996): *Sui generi. Studi di teoria femminista*, Milán: Feltrinelli.
- Eco, U. (1973): *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona: Lumen.
- (1977): *Il superuomo di massa. Retorica e Ideologia del romanzo d'appendice*, Milán: Bompiani.
- Faeti, A. (1980): *Dacci questo veleno!*, Milán: Emme Edizioni.
- Federzoni, M. (1979): «Carolina Invernizio», en *Invernizio, Serao, Liala* (a.c. di U. Eco), Florencia: La Nuova Italia.
- Fernández Nistral, P. (1986): *Charlotte Brontë y la tradición puritana*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- Firestone S. (1971): *The dialectic of sex*, Nueva York: Bantam Books.
- (1972): *El amor en Para la liberación del segundo sexo*, Buenos Aires: Ediciones La Flor: 213-233.
- Gilbert, S.-Gubar, S. (1979): *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven & Londres: Yale University Press.
- Ginzburg, N. (1973): Nota Introduttoria a *Un matrimonio in provincia*, Turín: Einaudi.
- Gramsci, A. (1966): *Letteratura e vita nazionale*, Turín: Einaudi.
- Greimas, A.-Courtés, J. (1990): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Vol. I*, Madrid: Gredos.
- Hauser, A. (1980): *Historia social de la literatura y el arte, Vol. 3*, Barcelona: Anagrama.
- Lazzarato, F.-Moretti, U. (1981): *La fiaba rosa*, Roma: Bulzoni.
- Marchesa Colombi (1973): *Un matrimonio in provincia*, Turín: Einaudi.
- Martínez Garrido, E. (1992): «El romanzo rosa: esemplificazione di un'analisi stilistica, retorica e pragmatica», *Atti del XXIV Congresso SLI. La linguistica pragmatica*, Roma: Bulzoni, 531-543.
- (1994): «El mito de la "virgen perseguida" en una novela femenina y feminista», en *La mujer. Elogio y vituperio. Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Tomo II, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 252-262.
- (1995): «Modelos sentimentales en el melodrama y en la narrativa femenina del "Ottocento" italiano», *Asparkia*, 4: 79-87.

- Mendel, G. (1970): *Psychanalyse et Paralittérature en Entretiens sur la paralittérature*, París: Plon.
- Messina, M. (1981): *Casa paterna*, Palermo: Sellerio.
- (1982): *La casa nel vicolo*, Palermo: Sellerio.
- (1993): *L'amore negato*, Palermo: Sellerio.
- Moers, E. (1986): *Literary women*, Londres: The Women's Press.
- Morandini, G. (1980): *La voce che è in lei: Romanzo al femminile tra Ottocento e Novecento*, Milán: Bompiani.
- Moretti, F. (1999): *Il romanzo di formazione*, Turín: Einaudi.
- Neera (1886): *Teresa*, Milán: Galli.
- (1943): *Teresa*, Milán: Garzanti.
- (1890): *L'Indomani*, Milán: Galli.
- (1898): *Fotografie matrimoniali*, Catania: Giannotta.
- Nozzoli, A. (1977): *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Florencia: La Nuova Italia.
- Pozzato, M. P. (1982): *Il romanzo rosa*, Milán: Espresso Strumenti.
- Rocella, E. (1998): *La letteratura rosa*, Roma: Editori Reuniti.
- Romano, M. (1977): *Mitologia romantica e letteratura popolare*, Ravenna: Longo Editore.
- Showalter, E. (1977): *A Literature of their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton: Princeton University Press.
- Spinazzola, V. (1995): *L'immaginazione divertente. Il giallo, il rosa, il porno, il fumetto*, Milán: Rizzoli.
- Targhetta, M. (1977): *Carolina Invernizio. Il bacio di una morta en Dame, Droghe e Galline. Romanzo popolare e di consumo* (a. c. di Antonia Arslan), Padua: CLEUP.
- Vegetti Finzi, S. (1994): *El niño de la noche. Hacerse mujer, hacerse madre*, Madrid: Cátedra. Sección Feminismos.
- (a. c. di) (1992): *Psicanalisi al femminile*: Roma-Bari: Laterza.
- Woolf, V. (1977): *A Room Of One's Own*, Londres: Grafton.
- Zancan, M. (1998): *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Turín: Einaudi.