

## *El cronista del hambre: Julián del Casal. Maneras de tener y mantener un cuerpo artista*

RUIZ, Facundo / FFyL-UBA y CONICET - nofacundosi@gmail.com

---

*Eje: Literatura latinoamericana*

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras clave: Julián del Casal - modernismo - arte y mercado*

### » *Resumen*

A fines del siglo XIX en América Latina la crónica, como género a la vez innovador (por su condición institucional) y conflictivo (por su condición artística), permite exponer nuevos problemas del estatuto público de la literatura (cf. Ramos 2003). Entre ellos, la organización de la ciudad y la profesionalización del letrado se ligan inmediatamente a cierta des-organicidad del artista y a una despersonalización del escritor (Rama 1983, Gutiérrez Girardot 1987, Montaldo 1994), asunto que en la obra de Julián del Casal toma una forma –antes que sensual– ciertamente corporal (Montero 1993 y Foffani 2010): ¿cómo tener un cuerpo-artista y cómo mantiene el artista un cuerpo propio? Y esto, especialmente en sus crónicas (Colombi 1997 y Vigne-Pacheco 2008), surge como una preocupación medular ya no sólo atinente al practicante (al escritor y su empleo) sino a la práctica misma (al arte y su mercado): ¿cómo hacerse de una *propiedad artística* y cómo hacer discernible en la multitud esa singularidad? ¿Cómo producir, poseer y rentabilizar el arte en la modernidad, es decir, cuando los valores estéticos se determinan, adquieren e intercambian en un mercado de valores comunes?

Las relaciones entre arte y modernidad pocas veces alcanzan una expresión tan manifiesta –y al mismo tiempo tan detallada respecto de alguna de sus más conocidas problemáticas– como en el verso de Martí: “Ganado tengo el pan: hágase el verso”. Pues aquí se halla, en esa enfática bimembración que coloca de un lado el pan y del otro el verso (de un lado el participio pasado y pasivo, y su efímero efecto presente, y del otro el imperativo, impersonal y bíblico, de futuras y casi trascendentes consecuencias), no sólo la exposición de una relación tan conflictiva como elocuente, la de poesía y mercado, sino una de las

razones fundantes de su conflictividad, la del desdoblamiento o escisión (enajenación) del sujeto que se constituye en enunciador. Pero ya antes, en el título mismo del poema de Martí, todo esto se vislumbra aunque bajo una luz distinta: “Hierro” es el nombre del poema que, en una de sus versiones, se llamó “Horas de vuelo”. Vale decir: aquí ya no se trata de una cuestión de orden (primero el pan, luego el verso), ni de determinar si la secuencia es causal (sin pan no hay verso), social (la obligación antes que el derecho), temporal (pasado-presente), corporal (un cuerpo hambriento, ¿produce versos débiles?) o vital (¿qué sentido tiene la vida del trabajador sin el arte?), sino de que –entre el hierro y el vuelo– la diferencia es *material*, de peso: una *diferencia física*. Diferencia que –por cierto– no altera la rima (*e-o*), manteniendo la unidad de título y poema (de “cabeza” y “cuerpo”); pero que, no obstante, hace a las capacidades del cuerpo, y por tanto, a su forma.

En el fin de siglo latinoamericano, dos procesos –ya clásicos en los estudios del período (Rama 1983, Gutiérrez Girardot 1983, Ramos 2003, Montaldo 1994, Colombi 2004b)– se aceleran y describen el terreno en el cual la literatura recompone su espacio de sentido e intervención: por un lado, la modernización de la ciudad, y por el otro, la profesionalización del escritor. No obstante tratarse se procesos distintos (el primero oriundo del siglo XVII y de la recomposición de los cuerpos políticos soberanos, luego nacionales; el segundo propio del siglo XVIII y de la descomposición económica del sector letrado y su vinculación estatal), ambos permiten evidenciar un tercero usualmente confundido, camuflado u olvidado como es la des-organicidad del artista: a la organización de la ciudad (moderna) y del escritor (profesional) corresponde –no una desorganización del arte sino– una des-organicidad del artista. Y esto encuentra en la literatura una expresión tan evidente y singular como difícil, pues es en la misma figura del escritor moderno donde se distinguen dos cuerpos desiguales: el cuerpo-profesional del cronista y el cuerpo-aficionado del poeta. Se trata –como en el poema de Martí– de una diferencia física, material: los poetas no comen ni beben lo mismo que los cronistas, no escriben ni duermen a la misma hora ni en los mismos lugares, no visten igual ni practican los mismos vicios y virtudes, y sobre todo, no mueren de la misma manera, siendo frecuente que muera el poeta eclipsando –en la figura del escritor– al cronista, y que así –*post-mortem*– la literatura reclame su personalidad artística, ya no al mercado (que valora la profesión, incluso artística), sino a la sociedad que –para sobrevivir– la ha llevado a despersonalizarse económicamente, a institucionalizarse políticamente. Nadie duda de que es el poeta Herrera y Reissig, ese cuerpo-artista, quien se inyecta morfina en la famosa foto, de la misma manera que se recuerda siempre la colección de corbatas del poeta Asunción Silva o cómo decoraba su cuarto el poeta Julián del Casal, como si el cronista Julián del Casal no durmiera allí y –en el

caso de Silva– como si ese joven colombiano cada vez más pobre y desocupado no contara sino para las estadísticas estatales; pero de Martí, del poeta, sabemos apenas que esperaba la noche –luego de ganado el pan– para componer sus versos, para volver a su patria, como si en Nueva York el extranjero sólo fuera el cronista, ese cuerpo-profesional del escritor arrojado a las entrañas del monstruo. Así, de la sangre derramada por Martí (producto de un balazo “anti-revolucionario”) a la sangre tosida por Casal (producto de una enfermedad “artística”) lo que cambia no es sólo la figura del escritor –y sin duda: del escritor cubano– sino la *capacidad política* de su cuerpo-artista (su potencia y espacio físicos de intervención y participación) así como la *forma social* de ese cuerpo, es decir, la “propiedad artística” (más o menos revolucionaria, más o menos decadente, etc.) que constituye y garantiza antes que una “personalidad” estética (un estilo o una pose) la resistencia a la más completa descomposición ética (una forma de vida). Dicho de otro modo: entre José Martí –*el poeta moderno*– y Rubén Darío –*el poeta modernista*– aparece Casal: ni un revolucionario de la literatura como forma de vida (como Martí) ni un artista vital de la literatura como forma de revolución (como Darío); pero cuya obra y vida, breves e intensas, evidencian con singular precisión uno de los problemas que acompañarían a la literatura y al arte en su modernidad efectiva: ¿cómo tener y mantener un cuerpo-artista? Y más aún, ¿cómo tiene el artista un cuerpo propio? Es decir: ¿cómo hacerse de una *propiedad artística*: no de una pertenencia sino de una capacidad de atribución y discernibilidad?

Y para pensar esto vuelvo al plateo que hiciera hace un momento: a la organización de la ciudad y el Estado modernos y del escritor e intelectual profesional corresponde una desorganicidad del artista. Y si el Martí de Nueva York da una clave crítica insustituible del primer fenómeno (como ha detallado Ramos) y el Darío migrante y religador, del segundo (como han estudiado Zanetti 1994 y 2008 y Colombi 1997 y 2004a), considero que el Julián del Casal de las crónicas habaneras permite concebir muy precisamente el tercero, como en buena medida ha sugerido Montero (1993). Sin duda, no se trata de endosar ciertos fenómenos y procesos de la literatura o el arte a escritores u obras tales o cuales, pero la figura del “poeta” y sus problemas “poéticos” –como fundacionalmente ha atendido Monner Sans (1952)– han orientado buena parte de los estudios sobre Casal consolidando “esa imagen de poeta enfermo, solitario y desdichado”<sup>1</sup> que muchas veces “oculta la del cronista

---

<sup>1</sup> Descripción que –tácita pero claramente– retoma el final del “esbozo biográfico” de Monner Sans, donde se caracteriza a Casal como “un solitario, abatido y sin energía, [alguien] que tenía del todo quebrado algún resorte vital.” (1952: 39); idea esta última que dio lugar –entre otras– a la caracterización que Vitier hizo del lugar donde el poeta quiere vivir: “el refugio del Arte: refugio desolado, lejano y *oculto*.” (2002: 208)

ágil y mundano de los periódicos de su ciudad natal” (Vigne-Pachecho 2008: 43), en tanto cabe recordar –como ha hecho Schnirmajer– que “[s]i bien el cronista no está a gusto en el exterior, su escritura recorre el asfalto habanero” (2012: 28), y sobre todo porque –como sentencia Montero– quizá “[e]l legado del modernismo de Casal” no sea tanto (o sólo) su “escritura artística” (modernista) sino “más bien la inscripción de las huellas legibles de su propio cuerpo” (1993: 115), un cuerpo que –a mi entender– genera y expresa esa “propiedad” en la noción de cuerpo-artista. En este sentido, considero también la crítica que Laura de Arriba (2001) hace al planteo de Molloy (2012 [1994]) (i.e. no ocuparse de la decrepitud del cuerpo mientras se estudia el enjoyamiento simbólico de la pose), crítica que es atendible si bien no apunta estrictamente al asunto que Molloy expone, pues si bien es cierto que algo del orden físico (no necesariamente genérico) queda desatendido en la idea de Molloy de que ciertas actitudes y prácticas producen a fin de siglo identidades y actores problemáticos (la pose problematiza al género), también lo es que para atender ese espacio “trágico” (2001: 268), como De Arriba concibe el cuerpo-autor<sup>2</sup>, es inevitable ocuparse del cuerpo-escritor, de esa figura o pose. No obstante considero, como he dicho, que en ese cuerpo-escritor (en esa figura o pose) cabe distinguir –y he aquí la singular problemática de Casal– al menos un cuerpo-artista de un cuerpo-cronista. Y es en este sentido que, a diferencia de Molloy, no privilegio los procesos simbólicos como generadores de identidades sino los procesos físicos como resistencias a la descomposición de formas de vida. Dicho rápidamente: en Casal, en sus crónicas y poemas (e incluso en las lecturas que de ellos hicieron sus contemporáneos y no sólo), aparece una y otra vez la pregunta por *cómo componer una obra de arte sin descomponer el cuerpo del artista*; pregunta que ya supone una forma de resistencia a la delicada fascinación que se desarrolla en el siglo XIX, sobre todo desde la psiquiatría (Gilman 1985 y Pereña 2007), por “el arte de los locos”, donde la pregunta que aparece una y otra vez es exactamente la opuesta: *cómo un cuerpo “enfermo” o “descompuesto”* (luego, en el siglo XX: un cuerpo “marginal” o “bruto”) *es capaz de componer auténticas obras de arte*<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> También: “territorio de desastre” (2001: 263), concepción que ya aparece consolidada críticamente en el pionero estudio de Esperanza Figueroa (“Comentario biográfico y rectificaciones”) de 1947 donde se afirma que la “genuina tragedia” de Casal “fue su condición física” (cit. en Vigne-Pachecho 2008: 43).

<sup>3</sup> Preguntas que, teniendo en cuenta la famosa de Marcel Duchamp en “the White Box” o *A l'Infinitif* (“Can works be made wich are not ‘of art.’?”), van tejiendo un relato posible de la historia “ética” del arte. Sin duda, el interés psiquiátrico parece enlazarse con el poético de Rimbaud, con su “largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos”. Pero no sólo –como dice Deleuze (1996: 49)– hay algo filosóficamente clásico (aristotélico) en lo enunciado por Rimbaud sino que ese “desarreglo” debe ser –para ser poético– razonado, es decir, sistemático, y he aquí lo “engañoso” del enlace: pues la psiquiatría, para concebir “el arte de los locos”, coloca lo sistemático ya no en el terreno de la composición del artista sino en el de la recomposición del que contempla o releva como artístico un fenómeno (descompuesto).

Pero, como decía, en Casal no hay cuerpo-artista sin periodismo, pues es allí donde se forma la noción al descomponerse el cuerpo-letrado en un cuerpo-profesional (el del cronista) y un cuerpo-aficionado: el del poeta. “En mayor o menor grado –afirma Foffani–, los poetas modernistas tuvieron que mediar y negociar con el rol del cronista que el diario les ofrecía. Tuvieron que plantearse el trabajo en/con la prensa y conciliar las dos esferas.” (2006: 195) Y es que el cuerpo-artista no es necesariamente el de un poeta sino la diferencia física, la suma de desigualdades de distancia, entre la afición y la profesión. Casal lo explica de la siguiente manera: “El periodismo, tal como se entiende todavía entre nosotros, es la institución más nefasta para los que (...) se sienten poseídos del amor del Arte” (2012: 207) Se trata, no sólo de una diferencia física entre nosotros (cubanos) y ellos (franceses), es decir, una diferencia político-continental que hace al mercado mundial del periodismo, sino de una diferencia aún más enfática y localizada entre quienes “se sienten poseídos del amor del Arte” y el arte “que priva en nuestra sociedad”, que es un “amasijo repugnante de excrecencias locales” o de “manjares infectos en platos de oro” (2012: 207 y 208), arte que –sobre decirlo– es malo para el cuerpo, pues –amén de “dorarle la píldora” en sus platos de oro– lo infecta y descompone<sup>4</sup>. Pero siendo en un medio periodístico o revista semanal donde Casal escribe y publica esto, cabe preguntarse ¿por qué *La Habana Elegante* permite o alienta estas afirmaciones en sus páginas? Decir que entonces (en 1893) era un amigo de Casal (Hernández Miyares) el que dirigía *La Habana Elegante* no explica *por qué* sino *cómo* esa crónica pudo haber aparecido, y en cualquier caso, reduce a asunto doméstico y casi caprichoso lo que Casal considera un problema social, esto es, un problema quizá de límites más porosos o menos evidentes pero sin duda deliberado y “no personal”. Y es que justamente eso es lo que hace del periodismo “la institución más nefasta” pues “despoja de la cualidad indispensable al escritor: su propia personalidad.” (2012: 208) El escritor que se hace periodista, dice Casal, no pierde su nombre propio, esa marca o estilo que lo distingue y garantiza su empleo, sino la propiedad del mismo: esa “cualidad indispensable”, su singularidad. El escritor deviene periodista si y sólo si acepta que su estilo se despersonalice, esto es, si y sólo si integra “un régimen de lo público y de lo inconfesable” (Deleuze 2005: 334), lo cual supone la misma “paradoja” que organiza el capitalismo: alentar la descodificación pero controlarla<sup>5</sup>. Así, el nombre propio de escritor –

---

<sup>4</sup> Este arte, asimismo, es la contracara del practicado y ofrecido (ejemplarmente) por Rubén Darío, “cuyas producciones son manjares exquisitos para el paladar de los aristócratas literarios” (del Casal 2012: 191).

<sup>5</sup> “El capitalismo es la única máquina social, como veremos, que se ha construido como tal sobre flujos descodificados, sustituyendo los códigos intrínsecos por una axiomática de las cantidades abstractas en forma de monedas. Por tanto, el capitalismo libera los flujos de deseo, pero en condiciones sociales que definen su

ese saber escribir- lo habilita a escribir o decir “cualquier cosa” (no siempre elección del cronista, cf. Vigne-Pacheco 2008: 44-5 y Schnirmajer 2012: 26-27), pues “eso” ha perdido capacidad política de intervención y de participación: ética y estética ya no sólo se distinguen políticamente sino que, socialmente, se separan.

El problema para el periodista radica entonces en ese saber escribir o saber-hacer, en esa tecnificación o estilización de la letra y en la negociación de sus modos de distribución; el problema del poeta, en cambio, radica en su forma de ser, en ese saber-deshacer la tecnificación de la letra hasta componer, éticamente, modos de vida distintos o, como se decía entonces, “raros” porque lo “raro (...) supone una fuerza incontrastable, resistente al medio, propia sólo de los verdaderos artista” (2012: 209). Una vez más, se trata de un problema físico, material, de un problema de fuerzas: de resistencias, de flujos y presiones. Por eso Casal aclara: “El periodismo puede ser (...) la mano benefactora que, llevando el oro a nuestros bolsillos, coloque el pan en nuestra mesa y el vino en nuestro vaso. ¡Ay! Pero no será nunca el genio tutelar que nos ciña la corona de laurel.” (2012: 208)<sup>6</sup> El periodismo da de comer pero no consagra, es decir, mantiene al escritor pero no consagra al artista. Y he aquí que surge la diferencia exacta, e incluso histórica, que distingue la obra y figura de Casal de “sus polos de sentido” moderno, vale decir, tanto de Martí (consagrado como cronista) como de Darío (consagrado como poeta). Pero además, aun tratándose de una diferencia sencilla, y tal vez obvia, la distinción entre mantener y consagrar no es menor, pues se trata de formas distintas –no opuestas– del cuidado de sí, casi de cultos distintos: el pan y el vino mantienen el cuerpo del trabajador, constituyen el cuerpo del que –cada día– va a ser crucificado; y si bien eso ayuda a sostener o reproducir el cuerpo del poeta, no lo completa ni garantiza, y es entonces, en esa diferencia, en esa desigualdad de distancias, que surge el cuerpo-artista, esa resistencia física a la descomposición (resistencia que, a fin de siglo, se vislumbra también en “el doble”, “el enajenado” y “el alienado”, vale decir: en la literatura, en la psiquiatría y en la economía-política). De aquí el elogio casaliano de los acróbatas, que “son un símbolo viviente de las luchas del hombre contra las leyes de la naturaleza”, pues para crear sus obras maestras han debido “descoyuntarse los miembros”

---

límite y la posibilidad de su propia disolución (...). Lo que con una mano descodifica, con la otra axiomatiza” (Deleuze y Guattari 1998: 145 y 254).

<sup>6</sup> Dos años antes, en 1891, Casal comenta –en carta– a Esteban Borrero un singular “error”, el “de creer (...) que por el hecho de estar en un periódico de gran reputación se es un buen escritor, como si los periódicos pudieran dar o quitar talento. Yo comprendo que dan prestigio, pero creo que el verdadero artista no se debe ocupar del prestigio que le concede el público, sino de perfeccionarse en su arte y nada más.” (cit. en Monner Sans 1952: 27) De donde, una vez más, surgen atributos distintos para el cuerpo-cronista (prestigio) y el para el cuerpo-artista (talento).

(2012: 144). Por eso, afirma Casal citando a d'Aurevilly, “para ser verdaderamente original, hagamos con nuestras ideas lo que esos hombres con sus músculos.” (2012: 134).

Y eso, por ejemplo, es lo que hace Casal con la “idea de París”, de “llegar a París”, con esa forma de consagración u originalidad artística tan siglo XIX y tan moderna. Casal descoyunta la “ilusión-París”, ese deseo del cuerpo-artista, al descomponer sus miembros y recomponer su fuerza: una cosa es la ilusión, otra París. O como dice el personaje de “La última ilusión”: “hay en París dos ciudades” (2012: 63), una execrable y otra fascinante. Y lo que mantiene la fuerza *última* de la “ilusión-París” es justamente la desigualdad de distancias, la resistencia de la fascinación a volverse execrable. Pues para retener la ilusión, su fuerza última, es necesario resistir físicamente el viaje: *no ir a París*. He ahí la fuerza física del deseo, aquella que –así– da unidad al cuerpo del artista. Y de esta manera, Casal desplaza los deseos artísticos y literarios –y por tanto aquello que da unidad y sentido último al arte y la literatura– de un campo epistemológico general o dominante (positivista) hacia uno oculto u oscuro (esotérico): la “ciencia oculta” de saber desear eso (2012: 62), de aprenderse y conocerse, ¿por qué debería ponerse en práctica como cualquier otra ciencia? ¿Por qué ex-poner y someter, públicamente, a juicio general esos deseos singulares? Mantener oculto –esto es: reparado– el deseo artístico o literario es, entre otras, una manera de evitar la descomposición del cuerpo-artista; incluso cuando la resistencia de ese reparo suponga no realizar el deseo. Pues surge aquí otra distinción clave del proyecto casaliano: el que el artista realice o no un deseo es independiente de la fuerza y realidad de dicho deseo. El deseo no es ni más ni menos efectivo en el cuerpo-artista (en esa diferencia física) de encontrarse realizado para los otros. Y no lo es, fundamentalmente, porque la realidad de ese deseo no es sólo la comprobable empírica o científicamente; la realidad del cuerpo-artista (ese corpus, esa figura) está en tensión, justamente, con su actualidad, es decir, con su capacidad y condiciones para actualizarse, pero no con su virtualidad, es decir, con esa desigualdad de distancias que tiene lugar en el cuerpo del escritor. Quizá por eso en la obra de Julián del Casal, un cuerpo-artista, esa fuerza de composición y de resistencia a la descomposición, no se pueda medir ni pensar nunca en función de una obra completa o una vida interrumpida sino en la fuerza vital que tiende, virtualmente, a acabarlas.-

### › *Referencias bibliográficas*

- Casal, J. del (2012). *Flores de invernadero: prosa y poesía*. Buenos Aires: Corregidor.
- Colombi, B. (2004). En torno a *Los raros*: Rubén Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires. En S. Zanetti(comp.), *Las crónicas de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1893-1916* (pp. 61-82). Buenos Aires: Eudeba.
- Colombi, B. (1997). Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío. *Orbis Tertius*, n.4, pp. 117-130.
- Colombi, B. (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- De Arriba, L. (2001). Políticas de los cuerpos en el fin de siglo hispanoamericano. En J. Lasarte Valcárcel (coord.), *Territorios intelectuales: pensamiento y cultura en América Latina. Homenaje a Rafael Gutiérrez Girardot* (pp. 257-269). Caracas: La Nave Va.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2005). *La isla desierta y otros textos*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1998). *El Anti-Edipo*. Barcelona: Paidós.
- Foffani, E. (2006). El poeta en el bazar. *Katatay*, II (3-4), pp. 192-197.
- Foffani, E. (2010). La ciudad secular en la lírica modernista de José Martí y Julián del Casal. Apuntes sobre la imaginación poética urbana. En E. Foffani (ed.), *Controversias de lo moderno* (pp. 241-263). Buenos Aires: Katatay.
- Gilman, S. (1985). The Mad Man as Artist: Medicine, History and Degenerate Art. En *Journal of Contemporary History*, 20(4), pp. 575-597.
- Gutiérrez Girardot, R. (1983). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: FCE.
- Molloy, S. (2012). La política de la pose. En Molloy, S. *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad* (pp. 41-53). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Monner Sans, J. M. (1952). *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*. México: El Colegio de México.
- Montaldo, G. (1994). *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y Modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Montero, O. (1989). Las ordalías del sujeto: *Mi museo ideal y Marfiles viejos* de Julián del Casal. En *Revista Iberoamericana*, LV, pp. 146-147 y pp.287-306.
- Pereña, H. (2007). Arte y locura. Una reflexión histórica sobre el mito de la autenticidad en el arte de los enfermos mentales. En *Átopos*, 6, pp. 2-16.
- Rama, Á. (1983). La modernización literaria latinoamericana (1870-1910). En *Hispanamérica*, XII(36), pp. 3-19.
- Ramos, J. (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE.
- Schnirmajer, A. (2012). Prólogo. En J. del Casal, *Flores de invernadero: prosa y poesía* (pp. 9-41).
- Vigne-Pacheco, A. (2008). Julián del Casal, un cronista habanero fin de siècle. En *Caravelle*, 90,

pp. 43-56.

Vitier, C. (2002). "Octava lección", en *Lo cubano en la poesía* (pp. 208-229). La Habana: Letras Cubanas.

Zanetti, S. (2008). El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío. En C. Altamirano (dir.) y J. Myers (ed.), *Historia de los intelectuales en América Latina* (pp. 521-543). Buenos Aires: Katz.

Zanetti, S. (1994). Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916). En A. Pizarro (org.), *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura* (pp. 489-534). São Paulo: Memorial:UNICAMP.