

América como archivo coreográfico: el lugar de la danza en el proyecto euríndico de Ricardo Rojas

GONZÁLEZ, Ignacio / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de las Artes / Universidad de Buenos Aires, Argentina - igonzalez@uba.ar

Eje: El cuerpo como archivo y los archivos coreográficos - Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: Danza - *Eurindia* - archivo

> Resumen

Este año se cumplieron cien años de la publicación de *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, de Ricardo Rojas, que recopilaba artículos que habían aparecido previamente en el suplemento dominical del diario *La Nación* entre 1922 y 1923. La obra, considerada por algunos autores como la primera estética argentina, ha hecho sentir su influencia e irradiación en los más diversos círculos y disciplinas artísticas y ha tenido un lugar destacado en los estudios que reflexionan sobre la construcción de una identidad nacional o continental. Esta ponencia pretende realizar una primera aproximación al ideario de Rojas y particularmente al apartado que el autor dedica a la danza, para repensar el lugar que ocupa esta disciplina en su proyecto euríndico. A su vez, se pretende reflexionar sobre el modo en el que utiliza el concepto de *archivo* y que le permite definir a América como un *archivo coreográfico*.

> Presentación

Este año se cumplieron cien años de la publicación de *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, de Ricardo Rojas, libro que se publicó en un volumen en España en marzo de 1924, aunque recopilaba artículos que habían aparecido previamente en el suplemento dominical del diario *La Nación* entre octubre de 1922 y agosto de 1923. En junio pasado, en conmemoración a esta publicación centenaria, se llevaron a cabo unas Jornadas interdisciplinarias en el Museo Casa de Ricardo Rojas organizadas por el Instituto Interdisciplinario de Estudios e Investigaciones de América Latina (UBA), el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (UBA) y el Centro Materia (UNTREF), llamadas "Los caminos de *Eurindia*: Proyecciones y legados en el siglo XXI" en el que se realizaron

distintas y muy interesantes exposiciones sobre el legado de Rojas. Entre quienes se focalizaron en las artes, puede citarse a Luisina García, por ejemplo, que abordó “Las corrientes espirituales de la música americana”, a Pablo Fasce que expuso el pensamiento de Rojas en las artes visuales, o bien Fernando Martínez Nespral que trabajó sobre *Eurindia* en la arquitectura americana. En esta ponencia me gustaría pensar, en sintonía con ellxs, el lugar que tiene la danza en el proyecto euríndico de Ricardo Rojas, pero focalizando además mi atención en el uso que hace Rojas de los conceptos de *archivo* y *repertorio*. El trabajo se estructura en dos partes: en la primera, me concentraré en describir y contextualizar ese capítulo aislado. En la segunda, intentaré repensar el concepto de *archivo* y el de *repertorio*, así como las implicancias del modo en el que Rojas define a América como un *archivo coreográfico*.

> I. *Eurindia*

El título *Eurindia*, como cuenta Rojas en el prólogo, surgió de pronto en un momento de su viaje de retorno a la Argentina desde Europa. Se trató de una palabra que le vino a la mente de manera inexplicable, y si bien no sabía de dónde provenía, sí podía explicar su morfología y desentrañar su significado. *Eurindia*, así, aparecía como un *misterio*. La definición, hartamente citada, decía así: “*Eurindia* es el nombre de un mito creado por Europa y las Indias, pero que ya no es de las Indias ni de Europa aunque está hecho de las dos” (6). *Eurindia* –y este me parece es el carácter utópico y proyectivo (más que mítico) del concepto– no estaba realizada aún. Como decía Rojas, “comenzada en el siglo XVI, durará todavía largo tiempo, hasta que veamos aquí la cultura propia definitivamente individualizada como cosa distinta de lo europeo originario y de lo indígena primitivo. Pasará mucho tiempo, mas ya podemos vislumbrar sus secretos” (6).

Este “libro de meditaciones” tenía el objetivo de contribuir al “deseado advenimiento” de una cultura propia americana y en ese sentido la función de *Eurindia* era la de guiar a los artistas y a los maestros que creían en ella. Para Rojas, “*Eurindia* no propone recetas para la obra, ni impone reglas al artista. No da rieles a la rueda rutinaria, sino alas al vuelo libre. Propone a los artistas de su credo, como única condición, la simpatía americana y la libertad personal” (7).

Rojas planteaba a *Eurindia* como una estética de la acción, esto es, una filosofía de la praxis:

La estética de *Eurindia*, fundada en la experiencia histórica de nuestra literatura, abarca en sus postulados todo el contenido de la conciencia argentina y de sus formas sociales, pero se refiere concretamente al arte americano, conciliando lo indígena con lo exótico, y tiende a infundir su espíritu de armonía en la acción colectiva. Por consiguiente la política, la economía y la educación han de canalizar hacia esas realidades históricas del futuro la fuerza emocional que *Eurindia* ha definido en estos principios: originalidad del alma nacional, continuidad de la tradición, unidad de la cultura, correlación de los símbolos y homologías de la civilización en América. Vigorizar nuestra argentinidad genuina, no para prescindir de lo extranjero, sino para

asimilarlo mejor en la medida de nuestras necesidades; hacer de Buenos Aires un crisol de lo europeo y de lo nativo; hacer de la Argentina un crisol de lo americano y de lo universal: he ahí los propósitos de *Eurindia* como estética de la acción. (103)

El libro se componía de noventa y siete capítulos breves, pero presentaba una división estructural subyacente que, a mi entender, la edición del Centro Editor de América Latina hacía explícita al editarla en dos tomos, respondiendo así a una partición común de los tratados de estética –establecida por el primer romanticismo del círculo de Jena– que se caracterizaba por una parte dedicada a la teoría general y otra parte especial dedicada al sistema de las artes (D’Angelo, 1999: 24). Como explica Paolo D’Angelo, el romanticismo fue un fenómeno que transformó radicalmente toda la cultura europea, y en el terreno de la estética significó un profundo cambio de perspectiva proponiendo una comprensión histórica de lo singular, de lo individual, de las obras de arte. Si bien es posible rastrear antecedentes en la visión historicista del arte, según D’Angelo fue sólo con el romanticismo que “nuestra relación con la obra de arte se convierte en una relación esencialmente mediatizada por la historia” (50). En ese sentido se puede observar que en *Eurindia*, a partir del capítulo cincuenta y ocho dedicado a “La danza”, se sistematiza una historia de “nuestras” distintas disciplinas artísticas que responde a esta visión. Ahora bien, la pregunta es: ¿por qué Rojas comienza esta segunda parte con la danza? Para responder a esta pregunta es preciso observar cómo define a cada una de las artes.

Las artes

Entre las artes que trabaja Rojas en *Eurindia*, la primera que desarrolla es la danza. Según él, “la danza es, probablemente, la más antigua de las artes” (II, 7). En ese sentido, esta suposición es la que permite brindar una primera justificación de su lugar en el libro y, al mismo tiempo, dar cuenta de un criterio ordinal cuyo comienzo se ubica en tiempos ancestrales. Así, las artes que siguen no pueden ser más que conceptualizadas como –probablemente– *posteriores* a la danza y entonces ese orden sucesivo se anuda con cierta idea de tiempo cronológico y acumulativo, que se ve acentuado por la periodización interna que realiza de cada una de las artes.

Luego de la danza aborda la música, que considera “arte subjetiva por antonomasia” (II, 15); le sigue la arquitectura, que define entre las artes espaciales como “la que más sintéticamente expresa el carácter de una civilización” (II: 25); continúa con la escultura y la pintura, a las que define ya no en términos expresivos, sino más bien formales: “la escultura es el arte de los volúmenes” (II, 33); el arte de la pintura consiste en “la representación de imágenes mediante el dibujo y el color” (II, 43). Pero es la poesía, que domina el espacio y el tiempo “como si fuera un arte hecho de todas las artes a la vez” (II, 54), la que pareciera tener el lugar destacado.

A cada caracterización general de las artes mencionadas Rojas las prosigue con una breve periodización de cuatro formaciones en América: la *primitiva*, la *colonial*, la *cosmopolita* y la vinculada al nacionalismo, que no son sucesivas sino acumulativas, de modo que no es que termina una y comienza la siguiente, sino que en muchos casos conviven. Si tenemos en cuenta la teoría sobre la danza difundida hasta entonces, y si *Eurindia* es considerada la "primera estética argentina", entonces ¿sería posible afirmar que en *Eurindia* se encuentra una primera teorización sobre estética de la danza *en/desde* Argentina y uno de los primeros estudios en pensar el nacionalismo en este arte? Hoy en día, cuando los estudios de colonialidad en la danza parecen estar de moda (muchas veces quedándose sólo en lo discursivo),¹ re-visitar el pensamiento de Ricardo Rojas puede ser de utilidad para fomentar nuevas lecturas críticas, históricas y situadas.

La danza

Para Rojas la danza es un arte universal, como rito o espectáculo de todos los pueblos. La concepción de la danza que posee es expresiva, en tanto la entiende como expresión de las emociones tanto individuales como colectivas. Según él, la danza surgió de los gestos y gritos, formaba parte de los misterios tanto en los griegos primitivos como en las tribus americanas. Para Rojas,

cualesquiera sea el origen y evolución de la danza, ella es, universalmente, un símbolo estético del amor, y se vale del cuerpo humano para sus representaciones. He ahí por qué la danza tiene un gran valor etnográfico. La índole de cada pueblo se manifiesta en ella directamente. Sus ritmos, sus pasos, sus gestos, dan la imagen prístina de una raza y de un ambiente natural o histórico. [...] La creación coreográfica es como una expresión genuina del *genius loci*. [...] El clima obra sobre la raza, la raza se presenta ella misma en el hombre, y si a esto agregáis el color local de los trajes y la vibración psicológica del ritmo, percibiréis la individualidad étnica de la danza y cómo ésta puede llegar a convertirse en una institución nacional. (II, 7-8)

El apartado dedicado a la danza es breve y la idea de este trabajo no es glosarlo, pero sí es necesario mencionarlo sintéticamente. El capítulo se estructura en cuatro partes que responden a cuatro formaciones coreográficas sucesivas y acumulativas tituladas:

¹ Por ejemplo, del 23 al 27 de julio se llevó a cabo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires el encuentro anual de la Dance Studies Association que tenía el objetivo de "facilitar nuevos puntos de encuentro de (des)aprendizaje dialógico locales e internacionales en el campo de los estudios de danza. Además, nos convoca a comprometernos críticamente con las violencias cimentadas en las prácticas y narrativas expansionistas y cartográficas". Fue, básicamente, un evento para los miembros de la asociación en un contexto de crisis presupuestaria universitaria. Habría que repensar de qué modo se pudo llevar a cabo ese intercambio y si el mismo evento (dolarizado, por cierto) no fue a fin de cuentas la puesta en práctica de una particular colonialidad expansionista, pero *maquillada* localmente con una retórica "decolonial".

- “Nuestra danza primitiva”: en esta parte se aborda la formación indígena primitiva, es decir, la “corriente original de los bailes indígenas”;
- “Nuestra danza colonial”: es la nueva formación coreográfica de origen español, que comienza a convivir con la anterior, y que traía tres repertorios: el repertorio religioso, el repertorio cortesano y el repertorio de las danzas populares españolas; estas últimas fueron, según Rojas, las que mayor influencia ejercieron en la danza argentina;
- “Nuestra danza cosmopolita”: refiere al gran volumen de danzas extranjeras que ingresaron al país, fundamentalmente con los inmigrantes europeos –eslavos, napolitanos, gallegos y judíos– o traídas por los empresarios teatrales, aunque ambas tuvieron poca influencia. Según Rojas, fueron –por el contrario– las nuevas costumbres cosmopolitas de la burguesía (esto es: sus estadías en Europa, su vida en los grandes transatlánticos, “la babel de los hoteles”, etc.) las que tuvieron mayor impacto: fueron esas nuevas costumbres las que desplazaron otros bailes que no eran argentinos, como el minué o el vals, y otros que sí lo eran, para reemplazarlos por el *shimmy* y otros bailes “que no tienen nacionalidad” (13). El tango, para Rojas, que volvió de Europa “pintado de blanco y vestido de frac [...] haciéndose llamar ‘le tango argentino’” es “un símbolo estético de nuestra vida cosmopolita” (13); y, por último,
- “El nacionalismo en la danza”. Como se puede observar, el título no sigue la misma línea que los anteriores. No es “Nuestra danza nacional”, sino “El nacionalismo en la danza”. En este caso, como en los apartados dedicados al nacionalismo en las distintas artes, no sólo refiere a su tiempo, realizando un repaso histórico y un diagnóstico del presente, sino que proyecta las posibilidades futuras. Fundamentalmente encuentra, en las danzas de la compañía santiagueña de Andrés Chazarreta que se presentó en el Teatro Politeama el 18 de marzo de 1921, un ejemplo del redescubrimiento de las danzas nativas en Buenos Aires: “A pesar del ‘tango argentino’, se vio que poseíamos otra danza más profunda y más pura. A pesar del cosmopolitismo, se vio que las brasas del espíritu nacional podían reencenderse al contacto del arte” (II, 14). A partir de este caso y otros, como también por el rol de una prensa “más comprensiva”, Rojas finaliza diciendo:

nuestros artistas *empiezan a ver la posibilidad de un arte americano*, rico de espíritu y de color. El público, y aun los críticos y los artistas, ignoraban esta posibilidad o la negaban. Hoy se acepta que con el baile popular de América *pueda crearse un espectáculo nuevo*, expresivo de la tradición indiana y capaz de *conmover a nuestro público*. La Escuela de Danzas del Teatro Colón, por hoy reducida al repertorio europeo, debiera afrontar la tarea de transformar nuestro “folklore” coreográfico en arte teatral. Para eso funciona dicha escuela en una institución del Estado. [...] Lo que este maestro [López Buchardo] ha hecho con la música debiera hacerlo con la danza nativa. (II, 14-15) [énfasis míos].

En el caso del apartado “El nacionalismo en la música”, por ejemplo, señalaba que una nueva generación de músicos estaba creando “música nacional que explota el canto de los indios” (24) y ubicaba a Pascual de Rogatis como el pionero, o alababa la revista *Música de América* que consideraba “la tribuna que más valientemente ha preconizado las doctrinas de Eurindia” (24-25). Rojas vaticinaba que el extranjerismo, el mimetismo, la carencia de originalidad, la falta de personalidad y desvalorización de lo propio serían vencidos por la escuela argentina que comenzaba “a crear obras originales” (25). En el caso de la arquitectura, también veía que estaba formándose una escuela argentina aunque faltaban, todavía, “los caracteres de un estilo”. En sus palabras: “la solución ha de hallarse bajo las normas de Eurindia, en una colaboración de todas las artes sintetizadas por la conciencia total de la vida americana” (33). En todos los casos, la conciencia eurindiana aparecía como agazapada, esperando que se dieran las condiciones para poder manifestarse. Sobre la pintura, Rojas decía: “Si la América nueva ha de tener un arte propio, éste deberá reanudar el proceso allá donde lo dejó la prodigiosa fantasía del indio, como ya están haciéndolo algunos de nuestros pintores” (46) y más adelante citaba a Bermúdez, Quirós y Fader, maestros entonces ya consagrados, como el “núcleo glorioso de la actual escuela ‘euríndica’”. Agregaba también, por ejemplo, a Rodolfo Franco, Gramajo Gutiérrez, Alfredo Guido y Quinquela Martín, entre otros, ya que trabajaban en ese momento con iguales propósitos. Para Rojas,

si el nacionalismo está produciendo un movimiento en todas las artes y en todos los géneros literarios, el de la pintura es uno de los más definidos y de los que más acabadamente prueban los principios de Eurindia, o sea una conciliación de la técnica europea y de la emoción americana. (II, 52).

Finalmente, al abordar la poesía concluye diciendo: “El paisaje nativo, la población local, el idioma vivo de nuestras gentes y su sensibilidad característica, han entrado ya, con técnica eurindiana en la literatura argentina” (II, 61). Como se puede observar, el orden en el que están ubicadas cada una de las artes no es azaroso. Lo que en el nacionalismo en las primeras artes abordadas se mencionaba como un ideal a alcanzar, en el caso de la pintura y la poesía parece haberse realizado. En la propia caracterización general de cada una de las artes, que parece marcar un arco que va de una definición más expresiva a una más formal, e incluso si se contraponen a las dos artes que se ubican en los extremos, la danza y la literatura, sólo esta parece haber avanzado más en relación con el proyecto euríndico. El lugar de la danza era, por entonces, potencial.

> II. Archivo y repertorio

En el prefacio a la primera edición de *Los gauchescos* (1917) de su monumental *Historia de la literatura argentina*, Ricardo Rojas comentaba el enorme esfuerzo que había realizado para buscar información:

“Tenemos archivos, pero no tenemos catálogos. La pesquisa suele realizarse, entre sombras y escombros, con la intuición por luz y la ventura por lazarillo” (1957: 22). A la idea de archivo le daba el sentido común, como el lugar en donde se guardan y resguardan documentos. Sin embargo, la noción de documento no era la tradicional, ya que consideraba a la literatura también como documento. ¿Pero documento de qué? Para Rojas, la literatura documentaba el “alma de la nación”, es decir, el modo de comprender, de sentir y de vivir que tenía un pueblo determinado. Además, consideraba a la literatura de manera amplia y, por lo tanto, pensaba que su estudio debía abarcar “todo el *logos* del hombre, desde el folklore hasta el parnaso, desde el arte del rústico hasta el del culto” (1957: 60).

En “Nuestra danza primitiva”, Rojas comenzaba con una frase sugerente: “América es uno de los más ricos archivos coreográficos de danzas primitivas” (II, 8). Ya en esta figura de América como archivo aparece un desplazamiento del sentido que mencioné anteriormente: el continente mismo es el lugar de resguardo de documentos: ¿pero qué clase de documentos? Ahora, esos documentos parecen ser los bailes y las danzas. Rojas no explica a qué refiere con el término *archivo coreográfico*, no lo desarrolla, ni tampoco parece preocuparse por cierta contradicción en la posibilidad de archivar lo efímero. De hecho, la coreografía es una tecnología moderna, como menciona Lepecki, que se inventó para controlar y compensar la supuesta deficiencia ontológica de la danza, es decir, su carácter irrepetible, inasible y evanescente. El concepto de lo coreográfico en Rojas no parece, al menos inicialmente, estar vinculado a la idea de escritura o notación del movimiento, sino más bien al arte de crear danzas.

En consecuencia, la idea de un *archivo* para Rojas daría cuenta de una pervivencia no sólo de aquello que ha sido excluido por la tradición, menospreciado e invisibilizado, sino también de aquello que, ontológicamente, podría considerarse irrecuperable. De algún modo, la concepción de Rojas supone la *pervivencia* y la *continuidad*, la idea de que lo que desaparece no lo hace del todo, que reverbera de alguna manera en el presente: siglos y siglos de historia y de cultura precolombina no se han perdido por completo con el llamado “Descubrimiento” ni la posterior conquista y colonización de América. Dice Rojas: “Lo breve de la colonización española y lo denso de la población indígena explican la subsistencia de los más variados bailes precolombinos, desde uno al otro extremo del continente” (II, 8). Hacia mediados de la década del veinte, con una concepción cultural que trataba de dar cuenta del legado incommensurable de lo indígena y de lo español en la sociedad contemporánea, ¿Rojas estaba poniendo en cuestión –quizás sin pensarlo demasiado, por el sólo hecho de arrojar una metáfora al pasar– el concepto tradicional de *archivo* y de lo archivable?

A comienzos del siglo XXI, Diana Taylor propuso los términos *archivo* y *repertorio* como distintas formas de transmisión de memorias, informaciones, conocimientos. Según ella, “la memoria de archivo existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos,

películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio” (2015 [2003]: 55). En tanto el archivo preserva la cultura impresa y material, excede lo vivo. Por el contrario, el repertorio

actúa como memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible. El repertorio es, etimológicamente, “un tesoro, un inventario”. [...] De manera contraria a los objetos supuestamente estables del archivo, las acciones que componen el repertorio no permanecen inalterables. El repertorio mantiene, a la vez que transforma, las coreografías de sentido. [...]

En esa línea, el concepto de *archivo coreográfico* de Ricardo Rojas puede ponerse en sintonía con esta concepción teorizada décadas más tarde en la noción de *repertorio* de Diana Taylor. Que América sea un “rico” *archivo coreográfico* para Rojas implicaba decir que la riqueza estaba en su diversidad, en la cantidad incalculable de distintas danzas a lo largo y ancho del continente, que conformaban una cantera inagotable de inspiración (un “tesoro”) para los artistas locales del siglo XX.

Sin embargo, esa pervivencia del pasado parecía darse, a los ojos de Rojas, sin modificaciones aparentes. Como han dicho otros estudiosos, hay en Rojas una idealización del “indio”. En su caracterización de las danzas primitivas –como las llama– parece prevalecer la idea de un pasado congelado, como si hubiese llegado a través de los siglos sin alteraciones. Luego de construirse como “testigo” que “vio” las danzas de distintas comunidades en Chaco o Neuquén, de afirmar que conoce las danzas de los aimaras en Bolivia y que es alcanzado por “algo” de aquello “que dejaron los quichuas en el Perú”, Rojas dice: “Hay en todo ello una ingenuidad de sentimiento, una variedad de color, una rareza de ritmo, que al oírlo vemos a la humanidad de América en su génesis, cuando los dioses autóctonos andaban por la tierra” (II, 8). Así, se manifiesta la idea de ser testigo, presente, de un pasado que sigue actuando. Rojas dice haber sido testigo de una danza que manifestaba la pervivencia de un pasado ancestral y originario, como si se hubiera asomado a otro tiempo y espiado una danza sagrada. Rojas, así, equipara lo que podría haber sido el sentido *pasado* que se mantiene en la transmisión corporal de una danza étnica ancestral, con la danza étnica *presente* que inevitablemente se ha modificado a lo largo del tiempo. Esta equiparación ubica a las danzas de las cuales fue “testigo” en un tiempo remoto y primigenio. Como dice Taylor,

Las danzas cambian con el tiempo, aunque generaciones de bailarines (y también bailarines individuales) juren que son siempre iguales. Pero aún cuando la manera de corporalizar las manifestaciones cambie, el sentido podría permanecer intacto. (Taylor, 2015 [2003]: 56)

> A modo de cierre

Como se pudo ver, el lugar que Rojas le brinda a la danza está entre el pasado y el futuro, entre un pasado olvidado y un pasado vivo, entre la desaparición y la permanencia. Si bien, posiblemente, plantear a América como un *archivo coreográfico* puede haber sido simplemente una linda metáfora, creo que no es del todo accidental, y permite dar cuenta tanto de la revalorización de Rojas de tradiciones históricamente desechadas para la conformación de una identidad nacional a partir de una concepción ampliada del documento y del archivo hacia mediados de la década del veinte, como una operación que saca de la invisibilidad a aquellas prácticas corporales, populares, enterradas bajo el poder de la palabra escrita. Al ser un hombre de letras y fundador de la cátedra de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, esta revalorización de un archivo coreográfico cobra mayor importancia. *América como un archivo coreográfico* se postula así como la imagen de una cantera continental de movimientos, ritmos, pasos, gestos y bailes "primitivos" sedimentados a lo largo del tiempo y disponibles como materiales para la realización de un arte propio, para contribuir a la conformación de una cultura americana. O dicho de otra manera: *ver* a América *como* un archivo coreográfico es uno de los puntos de partida para zarpar hacia los mares desconocidos de la utópica Eurindia.

Bibliografía

- Rojas, R. (1986 [1910]). *Blasón de Plata*. Madrid, Hyspamerica.
- Rojas, R. (1980 [1924]). *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Rojas, R. (1957). *Historia de la literatura argentina. Los Gauchescos* [Tomo 1]. Buenos Aires, Guillermo Kraft Limitada.
- Taylor, D. (2015 [2003]). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado.
- D'Angelo, Paolo (1999). *La Estética del Romanticismo*. Madrid, Visor.