

¿QUÉ DECIR?
EL PENSAMIENTO
fin-de-siècle:
ejemplode un encuentro
entre literatura y filosofía

Pablo Hernández Hernández

Os he fastidiado más de lo tolerable, mi respetado amigo, con esta extensa descripción de mi inexplicable estado...

HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Carta de Lord Chandos*

Pensar la relación entre la literatura y la filosofía supone ya la existencia de algo llamado literatura y algo llamado filosofía, que son unidades más o menos acabadas, lo suficiente como para poder establecerse alguna relación *entre* ellas. Y aquí es donde quiero poner el énfasis de este segundo texto: en el "entre", no en la diferencia como separación, sino en la diferencia en cuanto relación.

Lo primero que habría que decir es que la literatura y la filosofía se han delimitado, cambiantemente, a lo largo de la historia, pero siempre dentro del marco de la cultura occidental. Es decir, que el problema es de orden occidental, en cuanto la literatura y la filosofía, su concepto, sus definiciones y su carácter de disciplinas, son prácticas culturales —"instituciones" se decía hasta hace poco— percibidas sólo desde las mismas condiciones de la cultura occidental. La variación de conceptos y definiciones corresponde a cambios culturales en occidente, y en ese sentido habría que pensar cuáles son los cambios que actuaron en el pasado sobre los conceptos de filosofía y de literatura para poder pensar su relación hoy.

Entonces partamos de que el problema se modifica, ha cambiado y está cambiando. Y partamos de que lo que sucede entre la filosofía y la literatura, sus relaciones, crea un espacio donde comparten dos ele-

mentos fundamentales, es decir crean una zona de indiscernibilidad, de confusión, de diferencias y similitudes bizarras, arbitrarias y débiles: el discurso y el pensamiento.

En estas opiniones voy a privilegiar uno de los elementos que están "entre" la filosofía y la literatura; pensando que lo que está entre ellas es algo que comparten, pero a la vez algo que las divide. Así son los límites, como la misma piel: ponen en relación aquello que dividen. Y así son las fronteras también, no líneas divisorias, sino siempre zonas de indiscernibilidad. En el texto anterior, titulado *¿Qué decir? El discurso. Aportes clásicos al problema de la relación entre filosofía y literatura*, abordé el asunto desde la noción de *discurso*, según las discusiones clásicas sobre la retórica que podemos reconstruir desde Platón, Aristóteles y Gorgias.

Ahora, este segundo texto es un poco una evasión de mi parte, voy a evadir dar desde mi posición una definición de lo que podrían ser la literatura y la filosofía; además, no creo que sea un buen proceder el partir de definiciones asumidas, por lo que prefiero concentrarme en uno de los muchos puntos que comparten la filosofía y la literatura: el pensamiento.

Así, el problema del decir no es únicamente filosófico, en el sentido en que sólo se puede abordar, explicar o desarrollar de acuerdo a un sistema racional de principios argumentativos con aspiraciones de verdad que lo envuelve, implicado como parte de aquellos conceptos a los que debe dedicar su meditación. Esta verdad de perogrullo no es mencionada en vano en el caso de los dos personajes que tomaré como ejemplo.

Empecemos por la pregunta ¿por qué es un problema el "decir"? y analicémosla desde un poeta, Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), y un filósofo, Ludwig Wittgenstein (1889-1959), de la Viena *fin-de-siècle*.

Hugo von Hofmannsthal es un poeta que tras una crisis de sus posiciones respecto al lenguaje degenera en escritor de libretos para teatro y óperas. Sus reflexiones se centran en la pregunta por las posibilidades de expresión que el lenguaje representa, e involucran, junto a la crisis que las provoca, una determinada tesis acerca de qué es aquello que se quiere comunicar. Wittgenstein es un ingeniero apasionado por la lógica y por las posibilidades que ésta representa para el devenir de una lengua liberada de equívocos y ambigüedades.

En otras palabras, la superación de la filosofía por la filosofía misma, la superación de la poesía por la poesía misma, es en ambos autores la insistente y recurrente carrera por cruzar los mismos límites del lenguaje.

*Eres fatal, oh Viena, siendo hermosa
Para el alumno y el maestro
Sopla enervante un hálito de estío
Capua de los espíritus...*

FRANZ GRILLPARZER, 1843

En los alrededores del cambio de siglo, del diecinueve al veinte, Viena pasa por una situación cul-

tural especial. La arquitectura, el arte, el periodismo, la jurisprudencia, la filosofía, la poesía, la música, el teatro, la escultura y las demás facetas de la vida social entran en fase de crisis y transformación. Son dos los ejes de este complejo fenómeno histórico de la Viena de esta época. En primer término, las paradojas, como por ejemplo, el declive de los Habsburgo simultáneo a la jovial ebullición del esteticismo de los jóvenes burgueses¹. En segundo término, la constante preocupación, u obsesión, con tres temas fundamentales: el lenguaje, el yo y el *eros*.

Nos interesa ahora el tema del lenguaje. Las disputas, en un ambiente más o menos neokantiano, acerca de los símbolos y los medios de expresión, si se tomaban como *Darstellungen* o como *Bilder*, entretenían a ciudadanos de todas las esferas y se publicaban en los diarios y revistas con una gran regularidad.

Había dos bandos. El primero en torno a las opiniones de Karl Kraus, el otro alrededor del grupo denominado por tradición como *Jung Wien*.

Kraus clama por una crítica del lenguaje, reconociendo en éste un instrumento central del pensamiento. Para desarrollar esa crítica parte de la vinculación que la expresión mantiene con la ética. El desconocimiento de una posición crítica hace olvidar que toda expresión está inserta en el problema más amplio de la moral y el pensamiento. Frente a esta negligencia se debe evaluar el lenguaje y su función expresiva de acuerdo a la integridad del escritor individual, buscando así la unidad de forma y personalidad. Para Kraus, el arte no está en la decoración convencional que privilegia el sentimentalismo más que

la significación, por lo que concibe el esteticismo como una forma fácil y escapista, que lo único que hace es plantear una narcisista pseudo-solución de los problemas de la vida, y ocasionar en el público un sensacionalismo muy cercano a los defectos morales más que a las virtudes. La fantasía descontrolada no es, para él, otra cosa que una pompa absurda, una cura parte de la enfermedad. Para enfrentarse seriamente a los problemas de la expresión se debe partir, entonces, de un concepto de arte como capacidad expresiva con funciones originales y propias, íntimamente conectadas con el carácter moral del artista.

Por otro lado, los escritores de la *Jung Wien* buscan lograr con el arte un estado, primordialmente, de sentimientos. Defendiendo el arte como esencialmente creativo –“el arte es el arte”, argüían– procuraban un lenguaje más auténtico, en el sentido en que permitiera evadir las fuerzas represivas de la sociedad burguesa –“los negocios son los negocios”, argüían sus padres–. Como dice Schorsness, citado en *La Viena de Wittgenstein*, esa relajación lleva a un estilo en el que “los adjetivos abrumaban a los nombres, el tinte personal borraba virtualmente los contornos del objeto de discurso”.

En ese contexto aparece el *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein, donde se aplican modelos matemáticos de proporción entre la forma del mundo y la del lenguaje (*Tractatus*, 4.031), utilizando el entonces nuevo método de la lógica proposicional, para producir un orden según el cual el lenguaje responde a un modelo formal de proposiciones y términos que se corresponde con el mundo. La cuestión central es desplazada al ámbito del pensamiento: describir la relación

que hay entre ambos, mundo y lenguaje. Y no a la distinción de tipos esenciales de lenguaje: el filosófico o el literario.

Concibiendo la filosofía como análisis del lenguaje, al dar con la forma lógica de toda proposición, esto es, la clave de la relación entre mundo y lenguaje, Wittgenstein pretende haber solucionado, o cancelado, todos los problemas de la filosofía. Sin embargo, al determinar los límites del lenguaje se provoca la pregunta por lo que está más allá de esos límites. Aquello que se mira con la "mirada eterna", es decir, por encima de los hechos del mundo (REGUERA, 1994, 14).

Por otro lado, siempre en el mismo contexto, aparece el poeta Hugo von Hofmannsthal. Quince años mayor que Wittgenstein, inicia su carrera poética como heredero espiritual del reino de los Habsburgo. El factor común en sus poemas y en sus dramas líricos es precisamente el instante en que se promete una visión sobre el conjunto del mundo, pero simultáneamente se arroja como fatalidad una sombra mortal. Por ejemplo, en su poema *Nox portentis gravida* nos habla de una nube preñada de catástrofes que cubre un tercio del cielo nocturno. En armonía con el ambiente cultural de la época, en la base de la obra de Hofmannsthal está la sospecha de que más allá de la dispersión del mundo hay un todo enigmático y entretelado, una unidad, un universo que se ha retirado a las sombras de la noche. Por eso sus elementos de juicio son también una implicación necesaria entre el poeta —como sujeto moral— y su obra; el poeta que se adhiere a la verdad antes mencionada como a su destino se considera condenado a vivir sólo al margen más extremo del mundo. De ahí que algunos críticos

vean su obra temprana como una propuesta por la santidad del arte.

En concordancia con Wittgenstein, para Hofmannsthal ese universo místico se opone al universo del saber, más aun, es condición necesaria para el saber. Y esta división del mundo en universos retrata muy bien el sentir de la época vienesa de la *décadence* y el *fin-de-siècle*, ya que si hay una disección del mundo también la hay del individuo que se bate entre lo genuino y lo aparente.

En 1891 Hofmannsthal colabora con el prólogo del libro *Anatol* de Schnitzler, y en él escribe: "Pues bien, juguemos al teatro. Representemos nuestras propias obras, prematuras, tiernas, afligidas, la comedia de nuestra alma, de nuestro sentir pretérito y presente, hechos desagradables en fórmula graciosa, palabras tersas, cuadros multicolores, sensación sigilosa, inacabada, agonías, episodios..."

Acá es donde el caso de Hofmannsthal, al igual que el de Wittgenstein, se vuelve interesante y paradigmático para nuestro problema. En una primera etapa de su obra, que va de los quince a los veintidós años de edad, la actividad de Hofmannsthal se centra en un intento de acercar la vida y el arte. Lo que lo ponía en conflicto con tesis como la de que el arte es la creación de la belleza mediante sólo la forma. Su ideal, la meta del poeta, era la creación de la unidad entre el yo y el mundo mediante la expresión de todas las dimensiones de la realidad. Eso se logra en el plano justo de interacción de mundo y yo, que es el plano de las impresiones; "soy poeta porque mi experiencia es pictórica", decía. Todo esto quiere

decir que el contenido objetivo y la forma subjetiva son la misma cosa y que, por lo tanto, el poeta expresa sus sensaciones directamente y de la forma más completa y precisa posible.

Sin embargo, se da un giro y sobreviene una segunda etapa en su producción literaria. Las cuestiones más profundas empiezan a surgir, la pregunta por si hay algo, efectivamente, que posibilite que la objetividad y la subjetividad coincidan en la imagen sensorial, tiraniza toda su carrera de ahora en adelante. En un primer paso reconoció los límites del lenguaje y se mantuvo en el simple "el arte es el arte". En un segundo paso, más místico-estético, afirma que es la suma de pasividad absoluta + creación entera + un yo contraído en un punto inextenso, la que lleva a un afloramiento de los sentimientos en forma de poesía. Aquí la poesía fluye de una fuente infinita. Veamos algunos ejemplos.

Expresando la unidad de la vida y la pasión esteticista, intrínseca y esencial a ella, Andrea, personaje del poema *Ayer* dice "no puedo elegir, porque no puedo abstenerme... lo que queda es tan sólo el goce del día de hoy [...] Monótono es lo bueno, insípido y pálido / sólo el pecado es infinitamente rico". En *El poeta y esta época* nos explica que "el poeta pulsa el ritmo de la vida, tiene la pasión de relacionar cuanto existe, evocar los sentimientos que unen. Para el poeta forman una completa unidad: seres humanos, cosas, pensamientos y ensueños". Sin embargo, esa actitud despreocupada y hedonista² –muy criticada por Kraus– es paulatinamente abandonada por Hofmannsthal, dando lugar a un creciente cuestionamiento de la vida del esteta relajado. Ya en *El necio y*

la muerte, Claudio, su personaje principal, al enfrentarse a la muerte reconstruye su vida para recapacitar sobre lo verdaderamente fundamental de ésta: "¿Qué se yo de la vida de los hombres? / De quiénes toman y quiénes dan, / yo vivo retirado. Nació muda mi alma [...] Todo ha sido un trueque de quimeras y de palabras vanas." Así es como reconoce que "la esencia de nuestra época es la ambigüedad y la vaguedad. Nuestra época sólo puede descansar sobre lo que se desliza, y se da cuenta exacta de que se trata de algo inconstante, otras generaciones creían en lo constante".

El siguiente paso en la producción de Hofmannsthal es más bien un salto. A los 25 años rechaza todo lo anterior. Al reconocer que el esteta se disipa en egoísmo se le desmorona aquel mundo idílico, de forma que el lenguaje se declara incapaz, inclusive en la lírica poética, de expresar algo acerca del sentido de la vida: "Siete años fui tuyo, / era niño, cuando empecé, / que termine ahora, que soy hombre" dice en *El emperador y la bruja*, como metáfora de la liberación de las bellas palabras, hechizo que lo separaba de la vida real. Así, decide no escribir más poesía. La justificación nos la da en la carta de Lord Chandos: "al tomar conciencia de las contradicciones del mundo se forma un vacío detrás de las palabras, la realidad se desintegra y el poeta desespera del lenguaje".

Recapitulando, Hofmannsthal pasa de la lírica esteticista a la concepción del *Gesamtkunstwerke*, en el que ya no se pretende capturar la forma del mundo, ni comunicar ideas, sino solamente la transformación. Con la transmisión de una experiencia real de la

vida se busca transformar los medios en que se conduce la vida –no ya la vida misma–. De ahí que se dedica a la alegoría operística que, recuperando la herencia barroca de los Habsburgo, busca una catarsis socializante. Viendo en el drama una forma de purificación del pueblo, Hofmannsthal pensaba que los espectaculares efectos teatrales eran capaces de producir efectos igualmente espectaculares en los asistentes. Esta fue la creencia que inspiró su colaboración con Reinhardt y con Richard Strauss, en el teatro y la ópera.

¿Por qué escribe un hombre? Porque no posee carácter suficiente como para no escribir.

KARL KRAUS, *Werke*, vol. III, 338

Hofmannsthal, en el ámbito de la literatura, aunque con referentes más allá de la literatura, busca un lenguaje sin ambigüedades. Esto es, una forma de expresar lo que está más allá de los hechos. Y al plantearse seriamente esta tarea práctica realiza lo que el filósofo español Isidoro Reguera llama una “huida hacia delante”, pasando a conformarse con el efectismo teatral. Sin embargo, la justificación de esta huida es digna de consideración. Lo que priva en ese giro es la aparición y valoración única de la comunidad y la posibilidad de socialización como ámbito de transformación y acción del arte. Muy cercano a la propuesta de Kraus, Hofmannsthal recurre a una posición moralizante, más que ética. La única posi-

bilidad de consecuencia para el artista está, tras el reconocimiento de lo incapaz del lenguaje para expresar las cosas importantes de la vida, en poner de relieve la potencia formadora del lenguaje, más que la expresiva. La respuesta a la interrogante más importante de la vida –qué decir– pasa, del universo de la significación de la vida y los valores más profundos, al universo de la conducta y la acción. El lenguaje mueve a las gentes y esto es suficiente para no callar.

Sin embargo, para llegar a esta conclusión es necesario detenerse en la paradoja. Esto es comparado por ambos autores. Si de lo que no se puede hablar es mejor callar, y si el *Tractatus* es como aquella escalera que después de subir al primer piso es prescindible, entonces la paradoja persiste. El silencio, la *muestra* pura, el sentimiento y la intuición, lo atemporal y eterno se constatan en un texto escrito bajo la expresividad del lenguaje. Sin embargo, tiene sentido para Wittgenstein porque podemos hablar sólo “en cuanto se hace cuestión de su posibilidad o imposibilidad racional” (REGUERA, 1994) y eso es lo que él hace aunque la trascendencia permanezca como el fantasma que se escurre en los pasadizos del texto. En la *Carta de Lord Chandos*, Hofmannsthal expresa la misma paradoja: “Resumiendo, mi caso es éste: he perdido totalmente la capacidad de pensar o de hablar sobre algo en forma coherente”.

Lo importante aquí, y es lo que queremos resaltar, es que en ambos autores la claudicación del lenguaje es expuesta con enorme rigor idiomático. Hofmannsthal tiene la huida, en cuanto poeta, en relación con el ámbito de la recepción y creación estética. Wittgens-

tein huye hacia el análisis del lenguaje científico-matemático, y la lógica, aun cuando sabe que ese mismo análisis es el que descubre que todas las proposiciones valen lo mismo, es decir, nada. Sucumbiendo de nuevo en la paradoja. Al separar la ética —entiéndase también la estética y la religión, lo místico— de toda base intelectual, la paradoja de qué decir acerca de lo inefable paraliza a Wittgenstein en la posibilidad de responder a la problemática de fondo: intentar explicar la relación o relaciones que median entre mente y realidad, pensamiento y ser.

Pero ¿qué otra cuestión es más importante! ¿Y quién dice que lo importante de dicha interrogante es llegar a la respuesta definitiva y perenne? El oficio del pensamiento, como bien se dice en *El feliz absurdo de la ética*, no era un automatismo profesional para el vienés, sino un producto del “intelectualismo sentimental”. Como cita Reguera “el libro se ha escrito con buena voluntad [...] Si alguien no está dispuesto a descender al fondo de sí mismo porque le resulta demasiado doloroso, entonces su escritura se quedará en superficial”. Esta frase, que condensa maravillosamente los imperativos genuinos de los intelectuales y artistas de la Viena *fin-de-siècle*, nos obliga a valorar ambos desarrollos, tanto el de Wittgenstein como el de Hofmannsthal, y nos invita a tomar el pensamiento —no ya las disciplinas escindidas y falsamente independientes de filosofía y literatura, por ejemplo— en una forma realmente valiosa. De nuevo, el valor de un pensamiento está en las cuestiones que se plantea y no en el valor de sus respuestas en cuanto sólo respuestas. Estos dos ejemplos muestran claramente esta cuestión, central, como herencia para todo el pensamiento contemporáneo.

Todo lo anterior nos recuerda un concepto ampliado de pensamiento, que no se deja poseer ni por la filosofía ni por la literatura, aunque aparezca siempre en alguna de sus formas. El pensamiento como un límite y como una relación. Es el caso de la tesis foucaultiana según la cual pensar, y uso intencionalmente el infinitivo, se hace en el intervalo entre el ver y el decir. El pensamiento es un ejercicio extremo y raro: “hacer que brille un rayo de luz en las palabras, que se oiga un grito entre las cosas visibles”, este tipo de alquimia del verbo, como diría Rimbaud, o crear “esa especie de libros hermosos que están escritos en una especie de lengua extranjera”, como diría Marcel Proust. Por lo tanto, el punto de partida acá es muy distinto, muy local, muy contemporáneo, en donde la literatura y la filosofía aparecerían emparentadas al ser formas del pensar, de la acción, el infinitivo pensar, que en los términos anteriormente dichos pensar sería tratar de superar el límite de lo visible y lo enunciable. El pensamiento, eso que comparten literatura y filosofía es considerado acá como una práctica de resistencia y combate ante el sentido común, la convención y el buen sentido; y su misión se enmarca dentro de las posibilidades de apuntar a multiplicar los modos de vida, los modos de subjetivación.

Así, si el pensamiento es creación de modos de vida, debe suponer la coexistencia igualitaria de todas las diferencias y la subjetivación como acto necesariamente ético. Vamos a dar un ejemplo entre la literatura y la filosofía de lo que implica este concepto de pensamiento, común a la literatura y la filosofía: Decía el filósofo Leibniz que para percibir el ruido de las olas debemos percibir cada una de las gotas de agua que las componen. Ese imperceptible

ruido, sólo en unión con los demás, es decir, en el estrépito de la ola, es perceptible, y no lo sería si la gota en cuestión no fuese única. Esto indica que el ruido de cada gota debe tener una impresión sobre nosotros, por pequeña que sea, pues de lo contrario la suma de las innumerables gotas no produciría ningún sonido. La conclusión a partir de este pasaje de Leibniz es: es deseable que las diferencias se unan, pero no que sean unificadas. Estos son los términos de una disputa: el sentido común enseña a unificar las diferencias, pero el pensamiento –sea por medio de la filosofía o de la literatura, del arte o de la ciencia– enseña a discernir diferencias para unirlos. Ni el filósofo ni el literato son guardianes de los valores eternos, abstractos, universales, que impiden el movimiento. Pensar contra el sentido común no es pasar del cine parroquial al strip-tease, sino pensar a favor de la vida, que es movimiento.

Además aquí se trata de un criterio de juicio. Al fin y al cabo preferimos hablar de libros, no de literatura o de filosofía, sino de pensamiento y discurso, de pensamientos y discursos. En cuanto a los libros, digo solamente lo siguiente, parafraseando a Gilles Deleuze: hay libros que son instrumentos para perturbar lo establecido y desencadenar experiencias inéditas, que producen efectos sobre lo real, esos son los que valen: libros que sirvan para explorar el mundo, que nos llevan más allá de los libros.

Notas

1. Para esto también es buen ejemplo lo que nos cuentan Janik y Toulmin acerca del concurridísimo y celebrado

estreno del *Danubio azul* pocos días después de la derrota humillante que el imperio sufrió en Sadowa; o el estreno de *El murciélago* el mismo día de la caída del mercado de valores, el llamado viernes negro. O la necesidad de calefacción que provocaba la permanencia diaria en los cafés.

2. Estos poemas, junto con *Balada de la vida exterior* y *Tercetos sobre lo perecedero* aparecen en el folleto del círculo más aristocrático de poetas de la Viena de aquella época, llamado *Blätter für die Kunst*.

Bibliografía

ALBRECHT, H. (1956) *Tendencias en la literatura alemana desde el naturalismo hasta nuestros días* (2 vols). Argentina: Universidad Nacional de Tucumán.

APEL, K. O. (1985) Wittgenstein y Heidegger. En *Las transformaciones de la filosofía* (Tomo I). Madrid: Taurus.

ARREGUI, J. V. (1984) *Acción y sentido en Wittgenstein*. Pamplona: EUNSA.

BARTLEY III, W. W. (1987) *Wittgenstein*. Madrid: Cátedra.

BLANCHOT, M. (1993) *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Avila.

CAMPS, Victoria. (1976) *Pragmática del lenguaje y filosofía analítica*. Barcelona: Península.

COPI, I. & BEARD. (1966) *Essays on Wittgenstein's Tractatus*. London: Routledge & Kegan Paul.

FRIEDERICH, W. P. (1973) *Historia de la literatura alemana*. México: Hermes.

GARCÍA-CARPINTERO, M. (1998) *Las palabras, las ideas y las cosas*. Barcelona: Ariel.

HARTNACK, J. (1977) *Wittgenstein y la filosofía contemporánea*. Barcelona: Ariel.

HORST, K. A. (1964) *Caracteres y tendencias de la literatura alemana en el siglo XX*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.

JANIK, A. y TOULMIN, S. (1994) *La Viena de Wittgenstein*. Madrid: Taurus.

KENNY, A. (1987) *Wittgenstein*. Madrid: Alianza.

LANGENBUCHER, W. (Comp.) (1974) *Panorama de la literatura alemana* (2 vols). Buenos Aires: Sudamericana.

MODERN, R. (1961) *Historia de la literatura alemana*. México: FCE.

MOUNCE, H. O. (1989) *Introducción al Tractatus de Wittgenstein*. Barcelona: Ariel.

MUÑIZ, V. (1989) *Introducción a la filosofía del lenguaje*. Barcelona: Anthropos.

PERLOFF, M. (1996) *Wittgenstein's Ladder*. Chicago: The University of Chicago Press.

REGUERA, I. (1994) *El feliz absurdo de la ética. El Wittgenstein místico*. Madrid: Tecnos.

ROCHA BARCO, T. (Ed.) (1998) *Misceláneu vienesa*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

WITTGENSTEIN, L. (1973) *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza.

_____. (1992) *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós.

_____. (1998) *Diarios secretos*. Madrid: Alianza.

_____. (1982) *Diario filosófico (1914-1916)*. Barcelona: Ariel.

ZEMACH, E. (1966) Wittgenstein's Philosophy of the Mystical. En COPI, I. & BEARD.