



## LA GRILLA Y LA CÁRCEL: LAS TRADICIONES DE LA PUESTA EN PÁGINA EN HISTORIETA Y EL *PARACUELLOS* DE CARLOS GIMÉNEZ

**Federico Reggiani**

Universidad Nacional de La Plata

federicoregg@gmail.com

En este trabajo me propongo examinar una cuestión muy específica, el diseño de página de una historieta; lo que suele conocerse como «puesta en página» o *layout*: el diseño de esa grilla que constituye la página entendida como una totalidad; el modo en que las viñetas se disponen para ocupar el espacio.

Analizar la cuestión de la puesta en página no implica, espero, entregarme a un refinamiento puramente descriptivo, sino que me va a servir para reflexionar sobre algunas cuestiones específicas del lenguaje de la historieta (lo que es una posición entre defensiva y ofensiva en un congreso dedicado a la literatura) y sobre algunas cuestiones que tienen que ver con los problemas de representación a los que se enfrenta cualquier disciplina artística cuando debe ocuparse de un hecho especialmente doloroso: la cuestión de los límites de la representación que suele resumirse mediante citas al slogan de Adorno de que no es posible escribir poesía después de Auschwitz (slogan que, dicho sea de paso, nadie parece haber tomado demasiado en serio).

Mi idea, entonces, es recorrer las inflexiones de ese elemento particular del modo de hacer historietas de Carlos Giménez, y pensar si ciertas decisiones específicas de puesta en página son respuestas a esos problemas de representación o se trata de decisiones ligadas a la tradición estilística y editorial propia del campo de la historieta.

*Paracuellos* es una historieta que Carlos Giménez comenzó a publicar en 1976, en dos etapas: dos álbumes en la década de 1970 y otros cuatro a partir de 1997 (Giménez 1977, 1982, 1999, 2001, 2002, 2003). Según el propio Giménez:

Debería, con más propiedad, haber tenido un título al estilo de Historias de Auxilio Social o Historias de los hogares o, sino fuera porque resultaría demasiado largo y una pizca repelente, “Historias de los niños que vivieron



en los Hogares del Auxilio Social durante la posguerra franquista”. (Giménez 2013: 9)

Se trata exactamente de eso: anécdotas cerradas, con una leve continuidad de personajes, basadas en los recuerdos del propio Giménez y de amigos que pasaron parte de su infancia en los “Hogares de Auxilio Social”. “Paracuellos” era uno de esos hogares, que finalmente dio nombre a la serie, aunque los primeros capítulos sólo se identifican con el hombre de uno de los hogares y una fecha (“1953 Carretera de Aragón”, “Paracuellos del Jarama 1950”, “Hogar Bibona, 1947”, “Hogar General Mola, Madrid 1948”). Las anécdotas narradas son básicamente historias de humillación, abandono, pobreza y abuso, no sólo por parte de los adultos hacia los niños, sino de los niños entre sí.

Varios problemas de representación se pueden ver aquí. Por un lado, la puesta en escena de una memoria trágica, social e individual, tenía hasta el momento tenía poca tradición en la historieta. Por otro, las inflexiones del realismo eran también una novedad en un medio dominado por matrices genéricas más o menos estereotipadas. Es cierto que esta historieta, como otras de Giménez desde fines de los años '60, es contemporánea de una renovación que se desarrolla en ese período, a partir de diversas tensiones: el juego de ida y vuelta con las artes plásticas a partir del pop, cierta “respetabilidad” de la historieta como objeto de lectura y, sobre todo, una ampliación temática; una ampliación de lo que podríamos llamar el “espacio de lo decible” en historieta: el quiebre de los géneros, la presencia de sexo y violencia explícitos, los detalles de la vida cotidiana, la política contemporánea, el yo autobiográfico.

Sin embargo, cuando se inicia *Paracuellos*, ese fenómeno está en una etapa de formación: pensemos que faltan diez años para la publicación del *Maus* de Art Spiegelman. Giménez se enfrenta por eso a un problema complejo: contar lo que no se ha contado, contar su propia historia de infancia, establecer mecanismos formales para el realismo, construir un sistema de rasgos circunstanciales y un verosímil anclado en la historia y en elementos reconocibles- y, en particular, dado el carácter doloroso de sus anécdotas, evitar el riesgo de la estetización del resultado.

En la primera página de *Paracuellos* [Figura 1 (Giménez 1977)], aparecida en la revista *Muchas Gracias* en 1976, lo primero que se impone a la mirada, sin siquiera leer, es el diseño de página: una grilla muy estricta de veinticinco viñetas regulares



dispuestas en cinco tiras, un formato mucho más abigarrado que la media de una página de historieta.

En los capítulos siguientes de esta primera etapa de *Paracuellos*, el diseño de página se estabiliza en una grilla de cinco viñetas por tira, distribuidas en cuatro tiras horizontales. Esta disposición ofrece una superficie más grande para el dibujo de cada viñeta, aunque obliga a que las viñetas sean rectángulos de base más angosta de lo que suele verse en diseños de página habituales. Es necesario aclarar, sin embargo, que cuando hablo de proporciones habituales o normales, estoy pensando en la historieta de los años '50 o '60, sobre todo en España. La publicación de historietas en cuadernos apaisados favorece un predominio de viñetas aproximadamente cuadradas, o rectángulos también apaisados, con una forma equivalente a la del total de la página. Lo “habitual” hay que pensarlo siempre en relación con las rutinas de los dibujantes y los condicionamientos de los formatos de publicación.

Hay que resaltar, además, que estas páginas no se publican en una revista de vanguardia, no se trata de un juego formalista sino de una historieta con un claro horizonte de comunicabilidad. Las revistas *Muchas Gracias* y *Yes*, que publicaron los primeros capítulos de la serie, eran revistas que aprovechaban el incipiente “destape” sexual, mezclando mujeres desnudas con notas dedicadas a cierta modernización de costumbres y consumos. Sobre la revista *Yes*, Giménez dijo:

Era una revista muy cosmopolita, para gente bien, donde daban consejos “a ver dónde puede usted desayunar, cuatro comidas en un día: desayunar en Nueva York, comer en Roma, no sé qué” y en la página siguiente salía *Paracuellos*. Nunca entendí por qué salió allí.” (Muñoz 1998: 42)

Este tipo de página se repite con muy pocas variantes en los episodios que constituyen la primera etapa de *Paracuellos*, la que se publica en *Muchas gracias* a partir de 1976 y se recopiló en 1977 como *Paracuellos 1*. A partir del libro 2 el esquema se relaja un poco, Giménez se permite extender algunas viñetas (siempre sin romper la grilla), y genera una “calle” entre cada tira, en lugar de separar las viñetas sólo por una línea. Esto permitirá la división de cada página en dos páginas apaisadas, al modo de los cuadernos de historieta que consumía Giménez de niño, en la recopilación *Todo Paracuellos* en 2007. Ya para los álbumes que realiza a partir de la década de 1990, la puesta en página se vuelve más tradicional, con cuadritos separados por “calles” blancas y menos repetición.



Giménez utilizó páginas similares a las primeras de *Paracuellos* en algunos capítulos de *España una, grande, libre* (Giménez 1999), la historieta política que publicaba de manera contemporánea en *El Pápus*, y en *Barrio* (Giménez 1977) una suerte de continuación de *Paracuellos* que Giménez dibujó a partir de 1977, aunque en estas historietas no se ve nunca la consistencia en el diseño que se observa en el primer álbum de *Paracuellos*.

Aquí me interesa concentrarme en tres cuestiones. ¿Cuál es la importancia de la puesta en página a efectos de leer una historieta? ¿Cuál es la peculiaridad de la elección de Giménez? Y, relacionado con estas preguntas: ¿qué efectos de sentido pueden leerse en este modelo de diseño?

La primera aproximación a una historieta se produce a través del modo en que los diversos elementos gráficos ocupan el espacio. Antes de que se lea el texto o se identifique el contenido de las viñetas, es posible percibir la organización general de la página, su diseño, su pertenencia o desvío respecto de los sistemas de puesta en página propios del estilo en que se inscribe, del género del que participa o de las propias regularidades de la historieta de la que forma parte.

Un formato de página sólo dice algo en función de las demás páginas de la historieta, del medio en que se publica y de las “normalidades” aceptadas. Una página de diseño extremadamente complejo no necesariamente exhibe su diseño si el resto de las páginas o cierto estilo de época así lo normalizan, y sólo en ese contexto una grilla como la de Giménez resultaría una disrupción.

En principio, siempre es necesario recordar que la historieta es un medio en que están muy a la vista las restricciones que la edición o la distribución imponen a cualquier sistema de producción cultural. Sin abandonar la cuestión del modo de ocupar el espacio, puede verse que una historieta nace siempre con una restricción acerca del tamaño, la disposición (apaisada, vertical), la cantidad de viñetas, el uso del color y el tipo de puesta en página apropiados. El *comic book* norteamericano, el *tankoubon* japonés, el álbum francobelga, aún las hojas fotoduplicadas de un fanzine independiente o la publicación en Internet imponen sus definiciones sobre puesta en página, extensiones y formatos predefinidos. A veces como consecuencia de estas restricciones, ciertos géneros adquieren características retóricas y enunciativas que los definen: ciertos modos expositivos de la historieta histórica o de ciencia ficción francesa, el ritmo de algunos géneros del *manga* japonés, la espectacularidad como norma en el armado de página de la historieta de superhéroes norteamericana o la sencillez rutinaria de las tiras diarias. Pero además, la relación de una obra particular



con el juego de restricciones que su modo de publicación o el género en que se inscribe le imponen permite establecer tipologías que están ligadas al valor enunciativo del diseño de página.

Así, es importante recordar que, en el material recopilado en los primeros álbumes de *Paracuellos*, Giménez contaba con dos páginas (una y media en el primer capítulo) para desarrollar cada episodio. E insisto en algo más, trivial hasta el absurdo, pero que a veces se olvida: esas dos páginas tenían un tamaño predeterminado por el pliego del papel de la revista. Si estoy hablando del diseño de la página, y dándole tanta importancia, es porque esa restricción organiza el discurso. No importa mucho si Emma Bovary muere en el último párrafo de la página 308 de una edición, o en el primero de la página 255 de otra: en historieta, esa diferencia es visible y significativa.

Es posible ensayar algunas tipologías de páginas de historieta, para ubicar la extrema regularidad de los primeros capítulos de *Paracuellos*. Me baso en algunas discusiones propuestas por Thierry Groensteen (1999: 108), que básicamente propone dos criterios de clasificación: la regularidad o irregularidad de las viñetas y el carácter “ostentatorio” del diseño.

Habría en principio una división básica entre páginas regulares y páginas en que las viñetas varían. Tendríamos dos tipos de página: las que tienen todas las viñetas iguales, y las que no. Creo que el criterio se puede flexibilizar pero conservando un criterio objetivo: habría páginas que responden a un modo de organización previo a su “relleno” con un contenido: algún tipo de grilla o armado o programa que se superpone a cualquier cosa que se quiera contar. En contraste, tendríamos aquellas páginas cuyo sistema de diseño varía siempre, de acuerdo a las necesidades narrativas o a una decisión de variedad decorativa. En *Paracuellos*, vemos que Giménez tiene que adaptar lo que dibuja a un sistema previo e inamovible de viñetas: no importa si dentro de cada rectángulo vertical hay un primer plano o un paisaje: una figura única o varias. Ese programa puede ser más o menos rígido: a partir del segundo álbum Giménez comienza a variar el tamaño de las viñetas aunque sin romper el ordenamiento en “tiras” de la página.

El segundo criterio de clasificación que propone Groensteen es más subjetivo (o, podríamos decir, incorpora un componente enunciativo): si el diseño se “ostenta” o es discreto. Es decir: si una historieta subraya el carácter de objeto producido de la página, busca la sorpresa y la diferencia; o bien busca esconder ese carácter para que la atención se concentre en la sucesión de viñetas y en el relato. Siguiendo esta



clasificación, podríamos ver que la extrema regularidad de las páginas de *Paracuellos* las ubica como páginas a la vez regulares y ostentatorias.

Benoit Peteers (1997) describe las páginas que admiten una variación de su diseño como páginas “retóricas”: son aquellas en que el tamaño de las viñetas se modifica según aquello que se representa, aprovechando la flexibilidad del cuadro propia de la historieta. El espacio se pone al servicio del relato y tiende al borrado de las violencias que las restricciones puedan imponer a una secuencia. Es el tipo de página más habitual, en buena medida porque es el más cómodo; es posible establecer fácilmente una correlación entre la importancia, la complejidad o el tamaño de aquello que se representa y el espacio que ocupa en la página, lo que puede conducir incluso a un cierto grado de automatismo: a objetos grandes o escenas complejas corresponden viñetas grandes; a personajes de pie corresponden viñetas verticales; a planos generales, viñetas apaisadas.

Las historietas que Carlos Giménez leía de niño, que aparecen nombradas en *Paracuellos*, y que son el marco “tradicional”, la norma, en sus lecturas, responden a este tipo de puesta en página retórica. Basta examinar de manera superficial historietas como *El cachorro* o *El guerrero del Antifaz* pero también páginas de los trabajos previos, “industriales” del propio Giménez, como *Gringo*, de 1963 para ver uno de los modelos de diseño de página contra los cuales se recorta la grilla de *Paracuellos*.

El otro punto de comparación para examinar las páginas de Giménez, es todo el conjunto de novedades que emergen en la década de 1960, cuando la historieta al mismo tiempo “se pone de moda” en diversos tipos de consumo intelectual y acercamiento crítico, y se abre a renovaciones formales y temáticas. De manera que las páginas de *Paracuellos* no deben ser comparadas sólo con las páginas retóricas de Iranzo o del propio Giménez, sino también con las historietas de Guido Crepax, de Moebius, o de Druillet.

La historieta “de autor” europea, pero también el *comic book* norteamericano, se abren en esa época a una ruptura de la grilla y de la división en tiras y a una apuesta por la espectacularidad y el diseño “de poster”. En este marco, el propio Giménez investigó y produjo sus propias innovaciones, que pueden observarse en las páginas de *Dani Futuro*, la serie que produjo entre 1969 y 1975, con guiones de Victor Mora. En la Figura 2 puede verse una comparación entre los esquemas básicos de varias páginas de Giménez y de autores contemporáneos.



De manera que las páginas de *Paracuellos*, que a primera vista podrían pensarse como el modo más obvio y rutinario de diseñar una página, demuestran ser doblemente visibles, porque se recortan sobre los modos establecidos de la tradición tanto como sobre “lo nuevo” y la ruptura: contrastan con las páginas retóricas, funcionales, de la historieta industrial tradicional, pero también con las páginas hiperdiseñadas de la historieta contemporánea de autor. Se trata, entonces, de una doble renuncia. Es una autolimitación, en un doble sentido: a la comodidad, por un lado, y a la exhibición de destreza, por otro.

Ahora bien: ¿cuáles fueron las razones de esta elección?

En principio, hay razones editoriales y, desde ya, materiales. Creo que puede ser útil citar extensamente las explicaciones del propio Giménez en la entrevista de Muñoz y Trashorras:

Para narrar, entendiendo como narrar tomarte tu tiempo para contar bien una cosa, necesitas trabajar en historias largas. Para poder perder una página en contar una emoción tienes que tener muchas páginas. Si tienes para contar la historia en sólo tres páginas, no puedes perder una página, ni una viñeta. (...) Esta preocupación me hace ir a viñetas pequeñas en las que se habla poco y se matiza la expresión y el gesto. (Muñoz 36)

(...)

*Es curioso que una historieta tan sentida la encierres formalmente en una cuadrícula tan rígida, de viñetas pequeñitas.*

Por varias razones. Primero porque es una historia que no necesita muchos decorados, una vez que has dicho “eso es un colegio”, pues es un colegio. Segundo, las grandes viñetas permiten decorados bonitos, yo aquí no tenía ningún interés en que me quedaran decorados bonitos (...) Y luego el papel es la cárcel más inmediata del autor de tebeos. En la medida en que yo hiciera viñetas pequeñitas podía contar más cosas y podía contarlas de forma más matizada (...) Además, los niños hablan con frases cortas. (Muñoz 45)

Si incluyo la pregunta en la cita es porque encierra una concepción que es interesante poner en cuestión. Como puede verse, en la pregunta hay una idea de cierta relación entre intensidad de la emoción y gestualidad gráfica. Como si lo “sentido” no estuviera, justamente, en el encierro en esa cárcel de viñetas pequeñas.



En principio, contradiciendo apenas a Giménez, hay que decir que en *España una, grande, libre* y en *Paracuellos* a partir del álbum 3, aparecen otras opciones: al menos, el uso de blancos entre viñetas, y la variedad de soluciones de capítulo a capítulo que no le impiden poner muchas viñetas por página. En cualquier caso, en *Paracuellos* podemos decir que hizo de la necesidad virtud. Porque puede verse en las simetrías, la distribución de los silencios o las “rimas” entre viñetas que se trata de páginas cuidadosamente construidas. Este tipo de recursos son posibles no a pesar, sino gracias al uso de una página regular, en que el valor posicional de cada viñeta se subraya, y puede ponerse en relación con las demás de la página o el capítulo.

En principio, es fácil extraer una metáfora a partir del armado de página de *Paracuellos*. Los Hogares del Auxilio social eran instituciones absolutas: las anécdotas son, básicamente, historias de niños sometidos a un poder absoluto, que define si comen, si rezan, si toman agua, si pueden o no leer, si deben golpearse entre sí, recibir castigos arbitrarios o soportar dolores sin llorar. El diseño carcelario de los hogares se repite en la cárcel de la grilla, no sólo por la homología visual, sino por la renuncia a la variación. Giménez se somete, como paso previo al dibujo de su historieta (y, desde ya, a la concepción y el guión de cada página) a una restricción previa, anterior, inevitable y arbitraria.

Creo, sin embargo, que hay otro efecto de sentido que es más sutil, y que se liga a la pretensión (y el pudor) autobiográfico de esta historieta. *Paracuellos* es una autobiografía reticente: hay un personaje que dibuja tebeos y se llama Giménez, pero no Carlos sino Pablito, y a veces es presentado con otro nombre, y en *Barrio* (suerte de continuación de *Paracuellos*) se cuenta la vida del niño Carlines García García fuera del colegio (aunque, ha dicho Giménez, el colegio era un trocito de España: el colegio era una España pequeña).

Todo el tiempo hay un ser y no ser autobiográfico en esta historieta; las anécdotas propias se mezclan con las ajenas, el yo nunca termina de consolidarse. Sin embargo, la puesta en página es una marca. Como veíamos, contrasta con las páginas retóricas clásicas tanto como con las páginas de la ruptura pop. Pero justamente por eso es un armado de página extremadamente notorio, “ostentatorio”, en la terminología de Groensteen. Una puesta en página que se muestra: la página no disimula su carácter de construcción y eso nos enfrenta a cierta paradoja enunciativa. Este “exhibirse como signo” de la puesta en página, este pliegue metalingüístico, es el modo en que funciona la instancia de la enunciación en historieta: más que de un



modo deíctico, con instauración de un yo, encontramos historietas que exhiben u ocultan esos pliegues<sup>1</sup>

De manera que estamos ante el momento menos “realista” de la historieta: el espacio donde la pretensión realista —si seguimos a Barthes (2009)— de pasar del significativo al referente, de ocultar el carácter retórico de todo texto, fracasa. En lugar de ver lo real en la representación, se nos muestra la representación misma. Pero en la medida en que esa exhibición da cuenta de una instancia de producción, es el momento de mayor visibilidad enunciativa. El momento más inauténtico de un relato autobiográfico es, también, el único momento en que es posible pensar en la instancia que produce ese relato. De alguna manera esa cárcel y ese sistema de restricciones autoimpuestas mediante el cual Giménez organiza su páginas es la zona en que subraya la existencia de un productor, y por lo tanto el momento en que el texto construye un “yo”. No necesito insistir en el hecho de que nunca esos “yoes” contruidos por los textos se corresponden con el autor, pero de esas ambigüedades y tensiones están contruidos los discursos autobiográficos y todas las construcciones de la memoria.<sup>2</sup>

Podríamos cerrar estas reflexiones con una página de *Barrio* [Figura 3]. Giménez usó esta página para ejemplificar cómo a veces se aburre mortalmente dibujando para lograr un efecto<sup>3</sup> También podríamos usarla para decir que esa ostentación extrema de un recurso, la repetición, es un modo de decir “yo” más cierto que la asignación de una identidad a ese nene que come huevos. Pero elegí esta página para cerrar sobre todo porque después de leer *Paracuellos*, y de sufrir con el hambre que pasan esos chicos, encontrar veinte viñetas dedicadas a mostrar como un nene come huevos fritos (“¿te gustan los huevos fritos, hijo?” “Sí, claro, aunque nunca los he comido”) es ciertamente un alivio.

<sup>1</sup> Sigo una noción de enunciación como la propuesta por Christian Metz (1993: 61): “¿qué es la enunciación en el fondo? No es forzosamente, ni siempre, un ‘yo-aquí-ahora’; es, de manera más general, la capacidad que tienen muchos enunciados de plegarse por espacios, de aparecer aquí o allá como en relieve, de escamarse de una fina película de ellos mismos, la cual lleva grabadas algunas indicaciones de otra naturaleza (o de otro nivel), que conciernen a la producción y no al producto”.

<sup>2</sup> Para un análisis de las paradojas de la enunciación autobiográfica en historieta, remito a un trabajo anterior: Reggiani 2012.

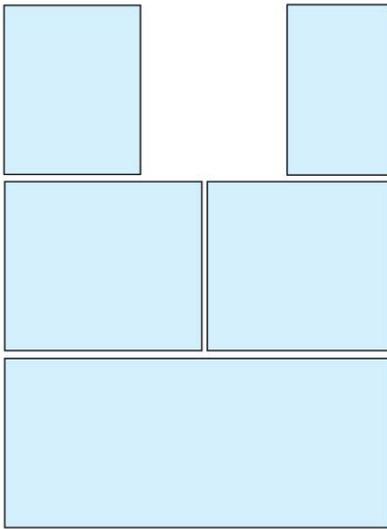
<sup>3</sup> “Recuerdo muy especialmente una página de *Barrio* en la que el niño llega a su casa y se come unos huevos fritos y se escucha en off la voz de la madre. Y en todas las viñetas salía un niño comiendo, una página de casi 25 viñetas en las que sólo cambiaba un poquito la mano y la expresión. Me aburrí mortalmente dibujando eso”. (Muñoz 1995: 37)



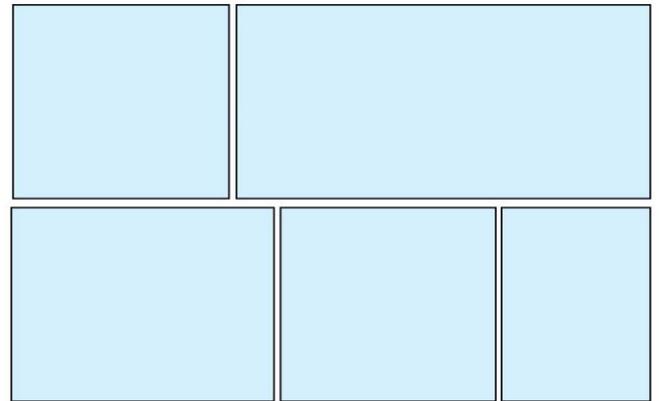
[Figura 1]



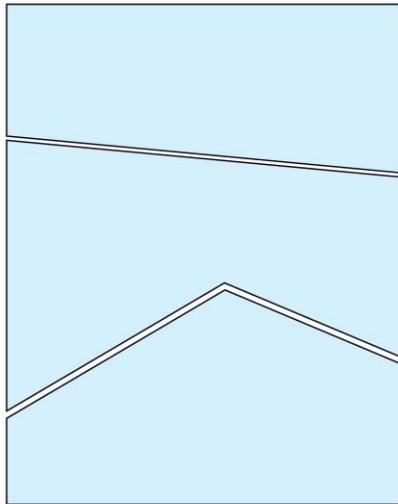
[Figura 2]



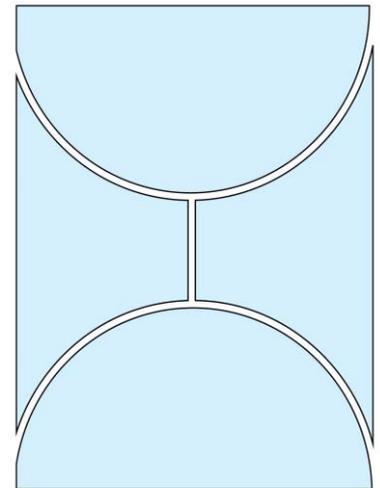
*Carlos Giménez. Gringo. 1963*  
antifaz. 1944



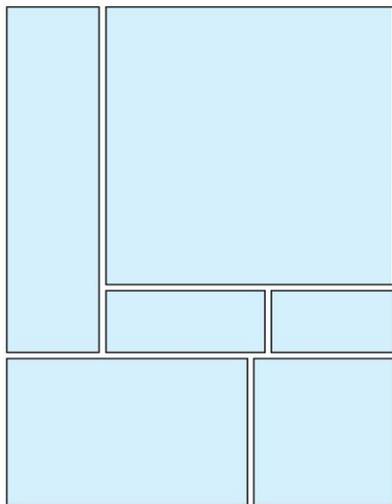
*Manuel Gago García. El guerrero del*



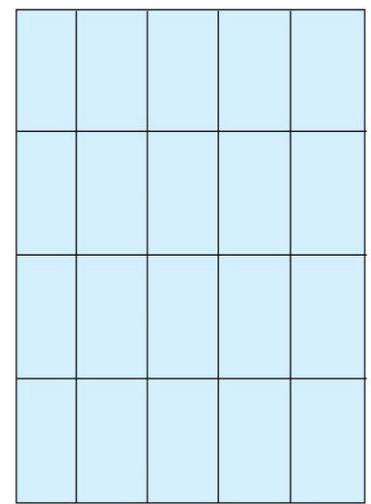
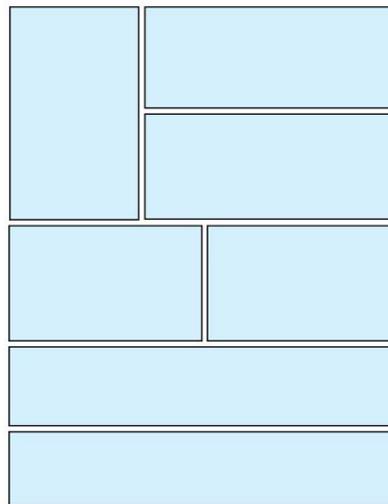
Guido Crepax. *Belinda*. 1977



Moebius. *Arzack*. 1975



Carlos Giménez. *Dani Futuro*. 1969



Carlos Giménez. *Paracuellos*. 1977



[Figura 3]





## Bibliografía

- GIMÉNEZ, Carlos (2007). "Introducción. Por si a alguien le interesa". *Todo Paracuellos*. Barcelona: Debolsillo.
- GIMÉNEZ, Carlos (1977). *Paracuellos*. Barcelona: Amaika.
- GIMÉNEZ, Carlos (1977b). *Barrio*. Barcelona: Ediciones de la Torre.
- GIMÉNEZ, Carlos (1982). *Paracuellos 2*. Barcelona: Ediciones de la Torre.
- GIMÉNEZ, Carlos (1999). *Paracuellos 3*. Barcelona: Glenat.
- GIMÉNEZ, Carlos (2001). *Paracuellos 4*. Barcelona: Glenat.
- GIMÉNEZ, Carlos (2002). *Paracuellos 5*. Barcelona: Glenat.
- GIMÉNEZ, Carlos (2003). *Paracuellos 6*. Barcelona: Glenat.
- MUÑOZ, David y Antonio TRASHORRAS (1998) "Entrevista a Carlos Giménez". *U, el hijo de Urich*, 9.
- METZ, Christian (1993). "La enunciación impersonal o la perspectiva del filme (al margen de los trabajos recientes sobre la enunciación en el cine)". En: *Semiosis* 30-31. (Traducción de Elda Rojas Aldunate)
- GROENSTEEN, Thierry (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- PETEERS, Benoit (1997). "Four Conceptions of the Page". *Image&Text*, v.3, 3
- BARTHES, Roland (2009). "El efecto de lo real". *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- REGGIANI, Federico (2012). "Historietas, autobiografía y enunciación: las increíbles aventuras del yo". Ana María Peppino Barale (coord.). *Narrativa Gráfica. Los entresijos de la historieta*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.

## Datos del autor

Federico Reggiani es Profesor en Letras y Bibliotecario Documentalista egresado de la Universidad Nacional de La Plata. Codirector del proyecto de investigación "Historietas realistas argentinas: estudios y estado del campo", dirigido por Roberto Von Sprecher (Universidad Nacional de Córdoba. Escuela de Ciencias de la Comunicación. <http://historietasargentinas.wordpress.com>). Ha escrito sobre historietas y teoría de la enunciación, representaciones del terrorismo de Estado en historietas de la década de 1980 y obras de autores argentinos y norteamericanos, que pueden leerse en el sitio del Proyecto.