

Un "Kubrick" muy poco "Burguess". Análisis en torno a los dilemas de la trasposición de *La Naranja Mecánica*

Bárbara Mastronardi

UBA

Hermenéutica: una decisión política

Podríamos comenzar este ensayo describiendo exhaustivamente la vida y obra de Stanley Kubrick y las referencias biográficas en torno a Anthony Burgess; o reconstruyendo el contexto socio-histórico en el que ambos conciben sus obras; o enumerando de manera sistemática los elementos disruptores, los momentos de contacto y de fisura (entendiendo a esta última como apertura del (S)entido, como momento disparador hacia la multiplicidad) que presenta la relación entre el relato literario de *La Naranja Mecánica* escrito en 1962 y la trasposición al cine que en 1971 realiza el director estadounidense.

Sin embargo, hemos preferido partir de la premisa de que toda trasposición implica una interpretación crítica de un texto, echando por tierra el mito de una supuesta fidelidad, desde el momento en el que los materiales con los que se trabaja tienen la particularidad de ser lenguajes inconmensurables (Grüner, 2000). Según Pasolini, a diferencia del escritor, el cineasta tiene primero que inventar su lengua y luego crear su obra. No se trata entonces de intentar encontrar una verdad oculta detrás de un velo que disfraza la pureza del objeto/texto fuente, ni de traducir fielmente un texto/realidad original que se presenta como totalidad cerrada, sino más bien de localizar diferencias en un texto que antes de esa intervención aparecía como sentido suturado, palabra plena (S¹ en términos lacanianos), tomando como principio el conflicto irresoluble existente entre la palabra / la imagen y el mundo. Desde esa perspectiva, los trastocamientos, desplazamientos, en fin, la des-colocación serán los ejes que guiarán nuestro análisis. Así como Kubrick interpreta e interviene activamente en la novela de Burgess, nuestro análisis, de alguna manera, también ejercerá cierta violencia

sobre ambos textos, intentando poner en crisis lo ya dicho y leer entrelíneas sus silencios.

"Esto no es una película" (o del ocultamiento de la poiesis)

Una característica fundamental del realismo, tanto en literatura como en cine (en este último caso denominado por Pasolini realismo tradicional o naturalismo) es la de realizar esa operación de sutura de lo real, mecanismo ideológico por excelencia que fetichiza una realidad históricamente construida. Así como la sociedad burguesa invisibiliza las relaciones de explotación tomando al mercado como el "todo" de su realidad social (Marx, 1975), estos géneros artísticos borran sus condiciones de producción haciendo aparecer lo que acontece como "lo que es"; en otras palabras de lo que se trata es de una falsa transparencia que finge mostrar las cosas tal cual son.

En contraposición a ello encontramos aquel cine que evidencia su poiesis (Pasolini, 2005) a partir de la "mostración" del artificio. En este cine, en este realismo autocrítico o cine de poesía (Pasolini, 2005), el estilo de autor aparece claramente como parte de la realidad que estamos viendo y lo hace a partir de un extrañamiento, de un distanciamiento de la mirada que denuncia sus condiciones de producción. Si bien en la trasposición que realiza Kubrick, el relato cinematográfico adquiere la forma de una narración que recorre, casi escena por escena, los hechos y acciones desarrollados por Burgess en la versión literaria, podemos decir que el cineasta utiliza infinidad de mecanismos de disrupción que hacen evidente la premisa "esto es una película", dejando afuera la ilusión hollywoodense de ser una representación fiel de la realidad.

Varios son los ejemplos que podríamos describir. Por un lado, la elección de la composición actoral de los personajes: todas las actuaciones (y la de Malcolm McDowell por antonomasia) son exageradas (exageradas si tomamos como punto de comparación al naturalismo). La mayoría de los personajes hablan con voces un tanto distorsionadas, sus movimientos corporales no son para nada realistas sino

más bien remiten a un registro teatral vinculado a la comedia del arte, produciéndose así una ruptura con las formas habituales de percibir a "los otros" en el mundo. El caso más característico es el del jefe del servicio penitenciario en el que es encerrado el protagonista, donde el subrayado del estereotipo del oficial nazi raya a tal punto con el grotesco que nos permite hacer una analogía con la paradoja de la pipa de Magritte, sólo que aquí sería: "esto no es un nazi". Lo mismo puede aplicarse a la elección del vestuario donde predominan las máscaras, las pelucas de fuertes colores y los uniformes grupales.

Por otro lado, y en la misma línea, podemos afirmar que la totalidad de la puesta en escena también es marcadamente teatral, e incluso pictórica (además de la utilización del Pop Art como decorado de interiores - lo cual nos llevaría a otro análisis que nos remite a las formas burguesas de consumo del arte-). Basta mencionar la escena en la que de Alex y sus "drugos" irrumpen en la casa del intelectual y su mujer, o aquella en la que regresa a la casa de sus padres donde la simetría en la disposición de los muebles y de los cuerpos en el espacio, los colores estridentes, la elección de los objetos dejan al descubierto el cálculo preciso en la elección estética del cineasta.

Todos estos elementos, sumados al tipo particular de iluminación, la utilización de las sombras (por ejemplo aquella escena que comienza con un hombre bebiendo y tirado en la vereda y con un zoom out se introduce la aparición de las sombras de la pandilla caminando hacia él, para finalmente incluir su entrada triunfal en el plano), los primeros planos mirando a cámara, imposibilitan cualquier ilusión realista y la suposición de que las imágenes están representando algún tipo de realidad exterior a ellas mismas. La versión de Kubrick está plagada de deícticos, entendiendo a estos últimos como aquellos casos en los que la subjetividad de la imagen es más que aparente (subrayado del primer plano, sombra del personaje, mirada a cámara, contrapicado), y donde lo más importante es que rompen con el procedimiento de borrado y ocultamiento de la instancia discursiva que los produce aparentando que los acontecimientos se narran por sí solos (Gaudreault y Jost, 1995). En Kubrick ello toma la forma de extremas audacias de experimentación formal: aceleración o ralentización del tiempo narrativo, utilización de la composición en friso (por ejemplo, durante la escena en que la

pandilla actúa como conductores suicidas), uso de la cámara manual (cuando el protagonista se tira de un ventanal al intentar suicidarse), y empleo del collage con fragmentos de películas antiguas.

Detengámonos en aquella famosa imagen del comienzo de la película, donde el protagonista mira fijamente a la cámara con una pestaña postiza en uno de sus ojos. Sería interesante problematizar este comienzo, explorar a qué lugar nos dispara la elección que realizó Kubrick, preguntarnos por los sentidos que construye la mirada a cámara de un personaje que por el efecto de esta pestaña postiza parece mirar de dos maneras, tener dos miradas diferentes: ¿son dos ojos distintos los que miran?, ¿el ojo de Alex y el ojo de la sociedad?, ¿el ojo del protagonista y el ojo del director? Quizás, y a riesgo de simplificación extrema, podríamos decir que esa imagen representa más que ninguna otra la puesta en evidencia de la mirada del cineasta sobre la realidad.

Siguiendo la propuesta de Pasolini, entendemos que en el cine las imágenes vienen del caos, de lo múltiple posible, y son traducidas a una objetividad ordenada, a lo histórico particular. Y "es porque el cine es capaz de construir las formas más verosímiles de representación de lo real, y no a pesar de ello, que es también capaz de denunciar más profundamente las ilusiones ideológicas del representacionalismo" (Grüner, 2000:87). Ello es lo que hace el cine de poesía en oposición con el cine de prosa, ya que el cine de poesía está fundado en el ejercicio del estilo como inspiración poética (Pasolini, 2005).

Ahora bien, tanto en la novela realista clásica (Bakhtin, 1986) como en el cine naturalista, el acto enunciativo se da a partir de la construcción de un narrador omnisciente, es decir, desde un punto de vista externo a los personajes que se pretende universal y verdadero. Esa es la voz que pretende relatarnos miméticamente la realidad, que intenta mostrarnos esa realidad como espectáculo objetivo. Si bien los rasgos enunciativos de la novela de Burgess no presenta polifonía (Bakhtin, 1992), simultaneidad ni yuxtaposición (incluso considerando que no construye un narrador omnisciente y evidencia que lo relatado es la "voz" de su protagonista), consideramos que la inclusión del *nasdat* (un léxico compuesto en gran parte por palabras que son o parecen ser de origen ruso) como

jerga que utilizan sus personajes constituyen un elemento de disrupción y extrañamiento desde el momento que atentan contra toda lectura lineal convencional (obligando al lector a recurrir al diccionario o a encontrar la significación en el contexto de uso de esa palabra).

Kubrick retoma este modo del decir, incluye el *nasdat* como jerga, y también retoma al sujeto de la enunciación, es decir toda la historia es relatada por el protagonista, pero lo más interesante son las posibilidades que el uso de este mecanismo le permiten desarrollar al director. Como plantea Pasolini, el cine de poesía es normalmente una subjetiva indirecta libre, debido a que el autor "se vale del estado psicológico dominante en el filme para hacer una continua mimesis que le permite una gran libertad estilística anómala y provocadora" (Pasolini, 2005:9). En Kubrick, ello puede evidenciarse a partir de la construcción escénica de las ensoñaciones o los pensamientos de Alex, donde aparece la mirada del protagonista pero también la mirada del director. El ejemplo más claro podemos encontrarlo en la escena en que Alex está leyendo la Biblia, acompañada por un solo de violín de 'Shérezade' de Rimskyallí, donde vemos un primer plano de su rostro a cámara con mirada "angelical" y de fondo una luz que parece volverlo más prístino y puro aún, pero repentinamente aparece una imagen del protagonista interpretando a un soldado romano que azota a Jesucristo, disfrutando del dolor que le causa al condenado a muerte en la Cruz.

Aquí, además de lo provocador del contenido de la imagen (recordemos que el film se estrenó en 1971 y en Inglaterra estuvo prohibido por más de 25 años), y de lo disruptor en relación a lo narrado, también podemos pensar en la significación de esta imagen en clave psicoanalítica y preguntarnos acerca de la tensión irresoluble entre Eros y Tánatos (apolíneo y dionisiaco en términos nietzscheanos) y del triunfo de este último por sobre el primero. Si profundizamos un poco más, este principio freudiano no sólo está contenido en esa imagen, sino también en aquella sucesión de planos que Kubrick monta cuando el protagonista comienza a escuchar en su cuarto el segundo movimiento de la novena sinfonía de Beethoven y se muestran seguidamente: planos detalle de las heridas de crucifixión de un Cristo esculpido cuatro veces, un plano contrapicado de una mujer vestida de novia cayendo en la fosa de la horca, rocas cayendo sobre un pueblo romano, un volcán

en erupción, entre otras. Es decir, pareciera que la construcción de sentido alrededor del triunfo de Tánatos se desplaza de lo individual (Alex) hacia lo social (el mundo occidental). Todos estos elementos dan cuenta que el director más que privilegiar la representación se centra en la construcción de significación, eje clave del cine de poesía propuesto por Pasolini.

No podemos hablar de los efectos de significación de la obra de Kubrick sin hacer mención a la banda de sonido utilizada en su trasposición. Si bien entendemos que esta cuestión implicaría casi un ensayo entero dedicado a la misma, aquí desarrollaremos brevemente ciertos lineamientos que quizás podrían retomarse en un futuro análisis, ya que se trata de un nuevo y profundo trastocamiento que genera el director y que resulta sumamente interesante.

En la novela de Burgess se hace mención explícita a la gran pasión que siente el protagonista por la música de Beethoven. Kubrick retoma ese elemento, lo incorpora como parte del contenido del relato pero también lo utiliza para cohesionar su universo narrativo. Así, Beethoven no sólo aparece como el músico al cual Alex admira profundamente (basta recordar el cuadro que Kubrick elige colocar como decorado en la habitación de su protagonista) sino sobre todo como el compositor que le permite al cineasta construir una suerte de estado psicológico del personaje. Basta recordar que cada una de las ensoñaciones de Alex están acompañadas por el quinto movimiento de la Novena Sinfonía, excepto las de la escena final, en la que es el último movimiento de la misma Sinfonía el que como corolario acompaña la imagen de fotógrafos, altavoces y las imágenes sexuales que imagina el protagonista. Pero además, en la trasposición que realiza el director, Beethoven es también agente de la acción. De este modo, encontramos que una nueva lectura de la novela de Burgess lleva a Kubrick a crear aquella escena en la que el segundo movimiento de la Novena Sinfonía lleva al protagonista a arrojarse por la ventana.

Por otro lado, las composiciones de Beethoven, junto con las de Rossini, son utilizadas en la película construyendo una disrupción en la significación y reforzando la evidencia del artificio, de la poiesis de lo que se está viendo. Ejemplificaremos con aquella escena que comienza con el plano detalle de la

decoración barroca de un viejo teatro y la cámara a través de un zoom out introduce el gran escenario con cinco jóvenes intentando violar a una muchacha (ya el hecho de que se trate de un escenario implica un doble juego con el carácter ficcional de lo narrado). Ello va acompañado por la Obertura de la "Gazza Ladra" de Rossini y se continúa en una pelea interna entre las dos bandas que es filmada en cámara lenta. El fuerte contraste existente entre imagen, música y ritmo no sólo subraya la evidente expresión estética de la historia, sino que además complejiza la significación de escenas de extrema violencia dramática.

De Serpientes, Arlecchinos y Prisiones: dialogismo e historicidad del signo

El lenguaje no es un reflejo de las relaciones sociales, pero tampoco es totalmente ajeno a las mismas. Pensarlo en esos términos sería postularlo como una exterioridad de la cultura o de la sociedad. El lenguaje es el escenario privilegiado de las relaciones sociales y sus conflictos, es constitutivo de ellas (Bakhtin, 1992). En ese sentido, tanto un texto literario como cinematográfico no reflejan las relaciones sociales pero las refractan, es decir, se encuentran condicionados desde su mismo interior por el lenguaje y desde su exterioridad por el resto de las esferas de la vida social. Partimos de la idea de que el lenguaje es multiacentado, en contraposición a la monoacentuación (o eternización del signo) que opera en y desde la ideología de la clase dominante (Bakhtin, 1992).

En ese sentido, tanto la heteroglosia como la dialogización (Bakhtin, 1992) serán los conceptos centrales de esta segunda parte del análisis. Siguiendo la propuesta de estas nociones, el cine como producto cultural, se materializa también como espacio de dialogización. La naturaleza de este espacio, así como de la variedad y las formas de tal dialogización, nos lleva por un lado a dar cuenta de la importancia del análisis fílmico como un discurso más de lo histórico social (y allí es donde se retoma el vínculo con nuestro tema de investigación de tesis), y por el otro a interrogarnos acerca de esas aristas de diálogo, ya sea que se trate de filmes previos, de otras obras artísticas, de situaciones sociohistóricas o de las instituciones aludidas en la obra.

Con respecto al diálogo con otros géneros literarios / teatrales, y como esbozamos brevemente al comienzo de este ensayo, hemos encontrado que el tratamiento que le otorga Kubrick a la construcción de los personajes está claramente vinculado con la comedia del arte italiana. Tomaremos como ejemplo el que consideramos más evidente, es decir, Alex, el Arlecchino de esta gran maquinaria narrativa que inventa Kubrick y el que presenta todas las características que en el Siglo XVI se le otorgaba a este personaje. En Italia el nombre parece provenir del diminutivo Hellechinno, que sería algo así como pequeño diablillo, suele remitir entonces a un personaje nacido de creencias populares relativas al infierno. Arlecchino es sensual, grosero, cruel y sabe dar grandes saltos ya que es casi un acróbata. Ello nos remite a aquella escena en la que Alex está por abusar de la mujer del intelectual y comienza a bailar mientras canta "Singin' in the rain" (de A. Freed y N. Herb Brown) y a muchas otras escenas en las que el director elige representar momentos de extrema violencia en claro contraste con la banda sonora, y sobre todo con los movimientos de sus personajes ya que todos, y Alex en especial, parecieran estar bailando una danza clásica o realizando movimientos acrobáticos finamente estilizados en una fuerte contraposición con lo que se ve. Recordemos que, aunque después se ha ido transformando, el primer vestuario de Arlecchino era todo blanco, llevaba siempre un cinturón del que pendía un palo y una máscara con una nariz prominente, todos estos constituyen elementos de los que se sirvió Kubrick para construir al anti-héroe de su película.

Asimismo, el diálogo que establece la obra con su contexto socio-histórico se evidencia desde diferentes ángulos. En primer lugar la elección de los objetos que realiza el cineasta, la gran cantidad de referencias sexuales en la decoración, están en clara conexión con el clima de época en que fue filmada la película, tres años después del Mayo Francés, en pleno auge del lema "prohibido prohibir" y la liberación sexual. La estética de la psicodelia, los objetos fálicos, parecen estar fuertemente influenciados por la estética de Warhol y los postulados psicoanalíticos de Freud. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, la mayoría de los objetos son mujeres desnudas, que a veces aparecen vinculadas a la figura de la

serpiente, se trata formas femeninas que, como en el caso de los manequíes que pueblan el bar que suelen habitar los jóvenes, invitan a la lujuria y, por qué no decirlo, a un mundo que en definitiva sigue estando hecho por y para el hombre, y donde la mujer encuentra su lugar como simple objeto sexual.

Por otro lado, existe una fuerte alusión a la sociedad de consumo que termina de imponerse por aquellos años y a la hegemonía de la televisión. Si bien la crisis en torno al Estado de Bienestar comienza un par de años más tarde al momento en que fue filmada la película, ya en *La Naranja Mecánica* puede leerse una suerte de tensión entre lo público y lo privado a partir de los modos en que el director construye las escenas de "exteriores" e "interiores". Mientras que las primeras aparecen representadas de manera un tanto lúgubre, predominando la gama de grises, dando una sensación de abandono y desorden, las segundas, como ya se mencionó, aparecen como cuadros pictóricos, muy coloridas, dispuestas de manera simétrica y ordenada, y atiborrada de objetos. Es muy interesante aquella escena en la que Alex baja de su departamento para encontrarse con sus "drugos" en el hall del edificio donde vive, allí es más que notorio el contraste entre el adentro y el afuera. Pero además, en esos interiores siempre se encontraban los padres de estos jóvenes, con sus miradas pegadas al televisor, adormecidos por barbitúricos o preocupados por el color de sus nuevas pelucas.

Finalmente, el diálogo más fuerte que se evidencia hacia ese afuera del texto se vincula al tratamiento que realiza el director del momento en el que Alex ingresa al sistema penitenciario. Recordemos que en los años 70, desde la criminología positivista, reflorece con más fuerza que nunca el ideal resocializador de las prisiones, desvaneciéndose aquella idea que erigía a las instituciones carcelarias como lugares de mera neutralización de los delincuentes. Así, la metálica realidad de la cárcel encontraba un nuevo sostén: la re-socialización del delincuente. Hay una escena en la que se escucha la voz en off del protagonista: "Hermanos míos y mis únicos amigos, aquí empieza la parte realmente dolorosa y casi trágica de mi historia, en la staja (prisión de Estado) número 84F", y que es acompañada por la imagen aérea de una prisión que bien podría haber sido diseñada por Bentham. A partir de ese momento, el director realiza una interpretación crítica del tema y construye una escena que no se encuentra en la novela de Burgess y da cuenta de

los mecanismos a través de los cuales el ingreso a una institución totalitaria objetiviza al individuo y lo desgarr a punto tal de despojarlo del único reducto de subjetividad posible: el reemplazo de su nombre por un número. Primero le quitan sus pertenencias, luego lo desnudan, más tarde inspeccionan su ano, y finalmente lo responsabilizan de recordar su nueva designación: 6655321.

Lo Real y su eterno retorno espectral

La Naranja Mecánica de Kubrick retoma la violencia como elemento constitutivo de la modernidad, patrimonio común de los dos polos en conflicto: la sociedad y el individuo; y lo hace desde una realidad muy concreta: la sociedad inglesa/norteamericana de los años 70. Si bien la versión del director no recurre a la tragedia griega como género para su transposición, podríamos decir que el diálogo con este género se da a partir del tratamiento del tema de la novela que realiza el cineasta.

Enumeremos los elementos: tenemos un joven que representa el gran problema que construye el gobierno de turno de esa sociedad, es decir, la delincuencia juvenil - que nos remite un tipo de población que debe ser liberada de las cárceles no porque se trate de una forma inhumana de castigo sino porque hay que dejar espacio para encerrar a los opositores políticos del sistema-. Se trata de un sujeto que debió pasar por diversas etapas destinadas a su reforma y que es sometido al peor de los tratamientos conductistas que sin lugar a dudas podría haber inventado esa época -tratamiento Ludovico-. Un Alex que luego sale e intenta suicidarse (influenciado por los que se denominan el ala progresista de esa sociedad que lo utilizó como elemento de capitalización política) y que finalmente es vuelto a su "normalidad" para ser nuevamente usado como elemento aglutinador de votos.

Aquí nos encontramos con un conflicto irresoluble entre Particularidad / Totalidad, que bien podría desplazarse a Individuo / Sociedad y que el director ha decidido darle un tratamiento dialéctico en términos adornianos, es decir,

negativo. Burgess termina su novela con un Alex que ya no se siente bien haciendo el mal, con un protagonista que se reencuentra con sus viejos amigos y éstos ya han sido absorbidos por el sistema (Lerdo se hizo policía y Pete, con quien dialoga en el famoso capítulo 21, no sólo consiguió un buen empleo y desea casarse y tener hijos sino que, además, ya nada entiende de ese nadsat que los unía como lengua "contestataria"). Kubrick no elige ese final. El cineasta no clausura su obra, el relato termina casi como comienza denotando que el conflicto no tiene solución, no hay posibilidad de síntesis o superación y eso es lo propiamente trágico del tratamiento que realiza el director. De hecho Burgess en el prólogo a la primer reedición de su novela critica a Kubrick por haber eliminado el capítulo 21. Allí radica la elección política del cineasta pero también su mirada filosófica, ese capítulo habla de un Alex "reformado", la trama de la novela resuelve la tensión de manera positiva, es decir, proponiendo una síntesis como superación de la relación dialéctica; en cambio el final de la película deja esa dialéctica en suspenso dando cuenta del irresoluble problema entre lo Particular / Universal, en otras palabras, mostrando el desgarramiento que produce lo Real y su eterno retorno espectral en términos antagónicos. (Zizek, 2003).

Tanto la novela de Burgess como el relato cinematográfico de Kubrick presentan una crítica a la razón instrumental que se materializa en el positivismo/conductismo criminológico, denunciando el papel de la ciencia y la técnica al servicio de una sociedad administrada. Pero, a su vez, en ambos relatos el cine también aparece fuertemente cuestionado. La estetización de la política (Benjamin, 1973) queda claramente representada en *La Naranja Mecánica* en aquella famosa escena que traspone el director donde el protagonista es sometido a un tratamiento que en un comienzo él supone divertido, ya que se trata de "videar" películas. El cine, espina dorsal de este nuevo tratamiento "resocializador", se materializa en la proyección continua de imágenes brutales sobre tortura, violaciones y crímenes nazis que Alex debe observar atado a su silla sin posibilidad de retirar la mirada. Si "el cine ha logrado denunciar desde adentro mismo del lenguaje cinematográfico su carácter fetichizado, y por ello es la forma estética de la modernidad por excelencia" (Grüner, 2000:112), la película de Kubrick, a pesar de ser un producto de la industria cultural (recordemos que la

produce y distribuye Warner Bros), desde nuestra perspectiva, ha logrado problematizar el estatuto ideológico del cine en el capitalismo y la complicidad del uso de ese lenguaje con ese estatuto.

Referencias bibliográficas

Bakhtin, Míjail (1992): *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid.

Bakhtin, Míjail (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México.

Benjamin, Walter (1973): "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid.

Foucault, Michel (1995): *Nietzsche, Freud y Marx*, El cielo por Asalto, Buenos Aires.

Gaudreault, A. y Jost, F. (1995): *El relato cinematográfico*, Paidós, Barcelona.

Grüner, Eduardo (2000): *El Sitio de la Mirada*, Norma, Buenos Aires.

Marinello, Silvestre (1999): *Pier Paolo Pasolini*, Cátedra, Madrid.

Marx, Karl (1995): *El Capital*, Siglo XXI, México.

Nietzsche, Friedrich (2008): *El Origen de la Tragedia*, Terramar Ediciones, Buenos Aires.

Pasolini, Pier Paolo (2005): *Empirismo Herético*, Brujas, Córdoba.

Ricoeur, Paul (1970): *Una Interpretación de la Cultura*, Siglo XXI, México.

Zizek, Slavoj (2003): *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.