

Realismo: una noción crítica.

Camila Bejarano Petersenⁱ

Abstract

En el campo audiovisual y en el cinematográfico en particular, la noción de realismo atraviesa diversos niveles de la producción crítica, que de modo más o menos general y a veces contradictorio, señala como realistas fenómenos diferentes entre sí, sin considerar la naturaleza de dicha diferencia. Este uso difuso de la categoría de realismo por parte de crítica ubica a dicha noción en una posición particular de inestabilidad. Este trabajo se propone una aproximación al campo de problemas que dicha noción abre a la tarea crítica, tomando como objeto la descripción de algunas operaciones de producción de sentido que intervienen en la configuración de la escena realista y los modos de abordaje de la crítica.

Palabras Clave: realismo, estética audiovisual, crítica.

Introducción

Este trabajo es una aproximación a la noción de realismo según se presenta en el campo de la crítica cinematográfica cuando la noción es propuesta para abordar a ciertos films de acotación ficcional -en oposición a lo documental-.

Se trata de un planteo inicial, que toma aquello que en la pintura se piensa como el bosquejo: líneas generales de una propuestaⁱⁱ.

Mi interés se sitúa en el hecho de reconocer una insistencia: la noción de realismo aparece constantemente como lugar de referencia de la crítica y parece ostentar una condición peculiar: la de poder dar cuenta de ciertas características que ponen en común a fenómenos más bien diversos. Me interesa indagar acerca de la naturaleza de dicha vigencia focalizando el modo en que la noción de realismo es puesta a trabajar por la críticaⁱⁱⁱ.

I. El realismo y la unidad de lo diverso.

Una primer cuestión que se detecta con respecto a esta presencia de la noción de realismo, es que aparece caracterizando fenómenos tanto próximos como distantes en el tiempo, fenómenos más bien diversos entre sí, pero sin que dichas diferencias sean en general consideradas o puestas en evidencia como un problema. Es decir, sin que esos modos distintos del ser realista se pongan a trabajar críticamente: se suspende la pregunta acerca de las estrategias particulares que configuran a la escena que es leída, una y otra vez, como realista. Más bien lo que ocurre es que al tomar la palabra «realismo» y caracterizar a un film o conjunto de ellos, la noción parece operar como neutralizador de las especificidades –me refiero a lo neutro según lo propone Roland Barthes como “todo aquello que desbarata el paradigma”, o bien, inhibición del conflicto (Barthes, 2004: 51). Esto ocurre, en principio, con relación a los films que se integran como siendo parte de un movimiento al que la crítica refiere como realista. Allí no habría conflicto: son todas obras realistas más allá, o por –esto deberá evaluarse – de sus diferencias.

Ahora bien, el realismo, el estilo realista, genera tanto adhesiones como rechazos, lo que permite observar que sí existe, evidentemente, una dimensión conflictiva o polémica. La misma, si bien no refiere a la relación entre los films o corpus estilísticamente seleccionado como representante realista, refiere a todos aquellos films que quedan fuera de dicho paradigma.

Añado, por lo tanto, que se trata de una relación de exclusión-inclusión fuertemente valorativa: nada mejor que un film realista para un defensor del realismo y nada mejor para un defensor del realismo, que ubicar a un film como realista para garantizarle un lugar privilegiado en la historia. Ello nos permite advertir que el postulado realista implica la asunción de criterios normativos, rasgo este, o violencia ésta podemos decir, que caracteriza tanto a los fenómenos estilísticos, según lo proponen Barthes (1987), Oscar Steimberg (1993), como al registro de la escritura de la crítica, que requiere de operaciones valorativas y de promoción puestas en contacto –o en tensión- con la actividad analítica (Aumont y Marie, 1993) ^{iv}.

Este aspecto valorativo opera como ponderación que establece una continuidad entre la dimensión realista detectada y la condición artística otorgada. Para el crítico defensor del realismo, el arte debe ser realista, y a su vez, lo realista se considera condición de lo artístico.

II. El atributo realista.

Desde una perspectiva de adhesión, cuando se considera que un film es realista, una serie de atributos, además de la condición artística antes señalada, son concedidos a éste. Un rasgo esencial es lo que la crítica designa como una “mayor aproximación a la realidad”. A su vez, esa condición de mayor aproximación a la realidad, es ponderada como de “mayor objetividad”. Observemos que estas condiciones son referidas por adjetivaciones tales como: mayor sinceridad, más respeto por; en otros casos se lo refiere mediante metáforas de adecuación, como la del reflejo (tal film refleja la situación de su país...), o se dice que ese film, o director, ve lo que antes no se veía por cegueras de índole diversa: señalan conservadurismo, comodidad, facilismo, etc. Otras veces se establece bajo la denominación de un cine comprometido con la realidad, o se sostiene que capturan algo que estaba negado en el cine anterior. En este sentido, es importante señalar respecto de ese cine anterior que no es considerado realista, pero que no es necesariamente cine “fantástico” –no son todos *The lord of the ring* (El señor de los anillos, Jackson, 2001)- que se diferencia por la oposición establecida entre el llamado cine comercial y el cine llamado independiente. De este modo, ese cine anterior o contemporáneo excluido, podría en principio, ser llamado como ‘no-realista’. El cine no-realista es ubicado del lado del “comercial”, del cine de la “grilla”, cine de géneros del que se dice repite recetas de éxito asegurado, un cine conservador.

Se desprende de lo hasta aquí señalado, que para dar cuenta de estos atributos la crítica procede por comparación con otro modo de hacer, globalmente definido como un viejo cine, y que el cine realista deviene, en esa relación, un cine nuevo, mejor y necesariamente diferente. Cine nuevo del que se dice ha abandonado todo artificio, la falsedad, el acartonamiento –otros etc.- del cine anterior^v.

De estos dos grandes atributos –mayor y más objetiva aproximación a la realidad- se deriva un tercero: esos films acceden a un estatuto de más verdad; es decir, son considerados como más verdaderos, no como más verosímiles, sino como más verdaderos.

Añadamos otra cuestión. A la frecuencia con la que la crítica retoma la noción de realismo para identificar a ciertos films, la noción se liga unas veces y otras simplemente se substituye, por otras como: un estilo naturalista, o costumbrista, o que recupera un estilo

documental, o todas las anteriores juntas. Lo particular es que estas categorías ocupan un lugar indistinto en la descripción; esto es: no se establecen las particularidades y similitudes que supone lo realista respecto, por ejemplo, del naturalismo, o del costumbrismo. De este modo las categorías pierden toda potencia analítica en provecho de un efecto sinonímico generalizado^{vi}. O en otros términos, pasan a ser algo así como no-categorías: no definen nada porque parecen cubrir demasiado.

III. Realismo(s)

Hasta aquí he, casi, elidido una cuestión a la que a decir verdad considero fuente de la gran dificultad que se manifiesta en el empleo de la noción de realismo. Llamo “dificultad” a esa suspensión en la definición y caracterización del modo de operar el sentido en la construcción de la escena realista, o a ese gesto por el cual se supone que la sola mención de un film como realista ya lo caracterizaría.

¿Qué es el realismo?, o bien, deberemos decir: ¿qué son los realismos?. Aquí, el pasaje al plural pretende introducir el paradigma –nuevamente refiero a Barthes- y se explica por el hecho efectivo de que la condición realista de un film no es inmutable ni permanece igual en el tiempo. Basta con recorrer las páginas de *¿Qué es el cine?* en las que André Bazin (1958-1962, [2004]) refiere como realistas a films de períodos y movimientos muy diferentes. Bazin, figura que ostenta una mirada en que la actividad crítica se vincula de modo fuerte con la producción teórica, y cuya perspectiva es frecuentemente revisitada –aunque este reenvío no se haga explícito en muchas oportunidades-, se caracteriza por una defensa apasionada de la estética realista cinematográfica. Estas condiciones lo colocan como a un referente necesario para pensar al realismo en un campo como el cinematográfico, del que se dice, con referencia a su estatuto incónico indicial, que es particularmente realista. De allí esa definición del séptimo arte como: «el arte de la realidad».

Entonces, y haciendo un repaso veloz, uno se encuentra con que el cine de Eisenstein ha sido considerado realista –realismo dialéctico / materialista-, también el cine de Orson Wells (Bazin, 1958-1962, [2004]); y el cine de Visconti o el de Fellini acotados al neorealismo. Otro es el caso del cine de Herzog, aunque aquí prime la referencia naturalista. Y el caso de Dogma, ¿no se consideró también realista? La presencia del cine Iraní, o del cine no Occidental en las salas argentinas también puso sobre el renglón la noción de realismo. Asimismo, se ha mencionado cierto realismo de *Elephant*, (Elefante, 2004, Gus Van Sant), ligando su realismo al efecto de impasibilidad / objetividad de la propuesta estética general.

Un fenómeno que he abordado en otro lugar y que permite observar en su despliegue el nacimiento de una escena realista, es el del llamado Nuevo Cine Argentino –NCA- (Bejarano Petersen, 2004). En su conjunto los filmes que configuran al NCA de los 90, más allá de las enormes diferencias estilísticas que se hacen evidentes, son considerados globalmente como realistas; del mismo modo en que fue considerado el Viejo Nuevo Cine Argentino, el de la llamada Generación del 60. Ahora bien, ¿a qué se debe la posibilidad de que más allá de la diversidad, todos ellos sean leídos como realistas?

La cuestión problemática radica en que al postular “aquí hay más realismo”, como equivalente de más verdad, se postula al mismo tiempo una idea de lo que sería -o de lo que debería ser- la realidad. Lo que a su vez implica la definición de un cierto modo de pensar los vínculos entre la realidad y el lenguaje. Si bien, este obstáculo de “la realidad” o de su estatuto, aparece siempre como una mención, se trata de nivel de análisis que sería problemático pero que no se problematiza. Se detecta como a una débil presencia, sobre todo en el caso de la crítica especializada, cuando en cierto momento la figura del crítico defensor del realismo señala aspectos que se vinculan a esta cuestión del modelo de realidad a considerar, y establece la referencia conflictiva de que habría tantos realismos como lecturas sobre la realidad y que por ende, ese valor absoluto ligado al realismo y a su verdad, serían posiciones difíciles de sostener.

Veamos un caso tomado de la crítica literaria, de Carmelo Bonet cuando dice: “Recordemos: el Estarigita señala tres maneras de imitar (imitar, se entiende, la realidad): como es, mejor de lo que es, y peor de lo que es. Y bien, imitarla como es, exactamente como es, da realismo”, y añade “Es ineludible recordar que el término ‘realismo’ no siempre significó lo que hoy, porque se discrepó acerca de lo que debía entenderse como realidad” (Bonet, C., 1958: 7). Sin embargo, más adelante el autor sostiene que tras un corto período en el que las novelas eran construidas con “mucho material novelesco, es decir, con mucha ficción y sucesos que sólo acaecen en los libros. (...), la reacción no se hizo esperar, y a mediados del siglo”, -sostiene Bonet- “rebrotó el viejo realismo, el que tenía como norte ser espejo fiel de la vida, reflejarla con la impasibilidad y exactitud de una lente fotográfica” (Bonet, C. 1958: 21). Se infiere que para el autor no habría ya dudas acerca de cómo debería entenderse la realidad, y que la impasibilidad de una lente fotográfica, consideradas por éste en términos de una mirada imparcial y objetiva, serían el camino adecuado para establecer un lazo con la realidad. De este modo, advertimos que no se establece una escena problemática, la realidad sería la realidad, sin dudas.

Veamos ahora, en el campo de la crítica cinematográfica a Bazin, quien sostiene “resulta posible clasificar –si no jerarquizar- los estilos cinematográficos en función del nivel de realidad que representan. Llamaremos, por tanto, realista a todo sistema de expresión, a todo procedimiento del relato, que tiende a hacer aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla (Bazin, 1958-62, [2004], 299). Observemos que formulado tal y como lo propone el citado autor, el realismo supone una encrucijada de la que, quizá, sólo los platónicos podrían salir –aunque con la muerte^{vii}. Pero hay otro Bazin en Bazin, uno de gesto intertextual. Se trata de ese crítico que desmonta los realismos en la descripción y puesta en relación de las distintas estrategias estéticas que se ponen a funcionar en cada film, respecto de otros films y de otros textos. Tal vez este sea el Bazin menos revisitado^{viii}, el que se interroga por los modos de funcionamiento del sentido y advierte que la respuesta debe ser intertextual y no el mero apelativo de inmanencia.

IV. La metáfora del realismo.

Es posible detectar en la crítica actual, en torno a la concepción de realismo y a las estrategias de argumentación de la crítica, dos perspectivas acerca de esta relación que señalaba antes entre el lenguaje y la realidad. Por una parte, se recorta la perspectiva de lo que Nichols,

retomando a Schudson, llama “empirismo ingenuo”, a lo que define en el modo siguiente: “los empiristas ingenuos creían que los hechos no son afirmaciones humanas acerca del mundo, sino aspectos del propio mundo, implícitos en la naturaleza de las cosas, en vez de ser un producto de la construcción social” (Nichols, 1991, [1997]: 223). Considero que podríamos sustituir empirismo por realismo, sin distorsionar demasiado el criterio original del autor, y definir allí un modo de pensar al realismo por parte de la crítica. Ahora bien, existe una crítica que no es ingenua, en el sentido de que parece admitir la dimensión discursiva de la realidad, los juegos de lenguaje que la configuran, pero que toma la noción de realismo sin proponer la pregunta que permita describir y comprender el conjunto de operaciones que unas veces habilitan y otras deshabilitan al efecto de sentido realista.

Al abrir este trabajo y como eje del mismo, he sostenido que la crítica señala como realistas a fenómenos diversos y que dicha diversidad es disimulada bajo la etiqueta realista. Ahora bien, unas líneas después, he introducido variantes del realismo tomadas de la crítica y de la teoría: realismo dialéctico para caracterizar al cine de Eisenstein, neorealismo para hablar del cine de Visconti y Fellini, realismo poético para señalar al cine francés de los ‘20. La cuestión es que estas diferencias, las que también se ponen en juego cuando la crítica introduce lo de costumbrismo, naturalismo, etc., no son desarrolladas en un nivel central: el que atiende a que el sentido no está dentro ni fuera de los films, sino que es resultado de complejos juegos intertextuales (Verón, 1988). Comprenderlo de este modo, films como discursos, implica que el efecto de más realismo no pueda consignarse como el resultado de una mayor adecuación a una realidad exterior y extradiscursiva y que deba, entonces, retomarse la cuestión del realismo en otros términos, como la dimensión que habilitaría el hacerlo, por ejemplo, en torno a la problemática de lo verosímil.

Lo verosímil, considerado como restricción de los posibles (Metz, 1968 [1975]), permite pensar el problema de realismo siguiendo una lógica semiótica.

Tzvetan Todorov escribe en la introducción a la revista Comunicaciones dedicada a Lo Verosímil: “Un día, en el siglo V a C., en Sicilia, dos individuos discuten y se produce un accidente. Al día siguiente aparecen ante las autoridades, que deben decidir cuál de los dos es culpable. Pero, ¿cómo elegir? La disputa no se ha producido ante los ojos de los jueces, quienes no han podido observar y constatar la verdad; los sentidos son impotentes; sólo queda un medio: escuchar los relatos de los querellantes. Con este hecho, la posición de estos últimos se ve modificada: ya no se trata de establecer una verdad (lo que es imposible) sino de aproximársele, de dar la impresión de ella, y esta impresión será tanto más fuerte cuanto más hábil sea el relato”.

La descripción que formula Todorov podría operar, a mi parecer, como una metáfora sencilla de un proceso complejo: el fenómeno de la mediatización de la comunicación. El caso que describe implica al menos dos escenas comunicacionales, una caracterizada por la co-presencia de dos agentes implicados en el accidente y determinados por esferas de intereses opuestos (hacer responsable al otro y garantizar la propia inocencia), se trata de una escena que no sería mediatizada sino inmediata. Y una segunda situación, posterior al accidente, en la cual junto con los protagonistas están las autoridades, espectadores cuyo acceso al acontecimiento común será, en principio, mediatizado por el “dispositivo” argumentativo a través del cual la

oposición de intereses de los agentes implicados en el accidente se hará manifiesta en descripciones también diferentes. Desde luego, otra es la operatoria que involucra el proceso de la mediatización, cuando, por ejemplo, un film es realizado en un pasado remoto y proyectado en una sala para miles de espectadores en diversos lugares del mundo. La escena que propone Todorov, es claramente estratégica, ya que pone en el centro de la cuestión del lenguaje y el mundo, el problema de la verdad. Por ello dice: “Ese día asistió al nacimiento simultáneo de la conciencia del lenguaje, de una ciencia que formula las leyes del lenguaje –la retórica-, y de un concepto: lo verosímil, que viene a llenar el vacío abierto entre esas leyes y lo que se creía que era la propiedad constitutiva del lenguaje: su referencia a lo real” (Todorov, 1968, [1970]: 11)

Si bien la noción de verosímil tiene una presencia fundamental en la teoría de los géneros discursivos, los alcances que abre su perspectiva son mayores: es el pasaje de la creencia en la verdad única y objetiva, a la verdad como régimen de creencias. Es decir, introduce el desplazamiento del “sentido ingenuo” de verosímil considerado como lo que es posible por adecuación a un real extra-discursivo, a una noción de verdad como construcción reglada. Por otra parte, lo verosímil como restricción impone una cierta lógica, la que funda su realidad por adecuación y restitución de reglas de lenguaje, es decir, por su relación con otros discursos.

Siguiendo este camino, se puede pensar al realismo como al efecto de ruptura que se establece cuando a partir de nuevos modos de hacer, por lo tanto de mirar y de ser mirados-, los verosímiles asentados en la tradición, los modos antes verosímiles, son reubicados y nombrados como la norma o modo habitual, y en tanto tal, como lo no verosímil. El realismo, o enunciación realista, trata entonces de la manifestación de una escena de desplazamiento estilístico que es considerada en términos del establecimiento de un nuevo verosímil discursivo. Un verosímil, del que dice Jakobson, reclama para sí una posición de más verdadero (Jakobson, 1921, [2002]).

Al abrir este apartado a partir del título, he ubicado a lo realista del lado de la metáfora. Esto es: considerar la escena de novedad estilística ligada al «efecto de verdad» del realismo focalizando los procedimientos y las estrategias del lenguaje que intervienen en cada caso, puesto que si el realismo sostiene como línea de pensamiento nodal una mayor aproximación a la realidad y si la lectura sobre lo que es la realidad cambia -como lo demuestra la puesta en el eje diacrónico de los distintos fenómenos que han sido considerados realistas-, el problema del realismo nos pone de frente a una cuestión que considero tan central como apasionante: la de las operaciones de construcción de mundos, sus continuidades y desplazamientos. Considero que ello sería un campo de enormes desafíos para la crítica: restablecer el atributo crítico a la noción de realismo. Restablecimiento que, claramente, implicaría la apertura al giro metacrítico: lograr que las categorías de análisis conserven cierto estatuto metafórico que permita restablecer su vigor analítico cada vez que la misma estabilizada, cosificada, en un uso aparentemente transparente, deje de preguntarse por su relación con los fenómenos que designa y con el campo disciplinar que la pronuncia.

ⁱ Camila Bejarano Petersen es Lic. en Investigación y Planificación Audiovisual, de la UNLP. Se desempeña como becaria de investigación de la SCyT, UNLP. Es docente en el IUNA. Su tarea se orienta al abordaje de problemáticas ligadas al campo audiovisual y la fotografía, integrando equipos de investigación del IUNA y de la UNLP. Ha publicado y participa en actividades académicas y artísticas. Es fotógrafa y realizadora audiovisual. sinsuelo13@hotmail.com

ⁱⁱ Cabe señalar, que el presente trabajo forma parte del proyecto “Real-ismos: rupturas verosímiles, estrategia autenticante y confrontación ficcional en el campo cinematográfico”, que desarrollo como becaria, Beca de Perfeccionamiento, de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de La Plata, con la dirección de Carlos A. Vallina y la codirección de Raúl N. Barreiros.

ⁱⁱⁱ Con respecto al corpus, he trabajado fundamentalmente con las críticas cinematográficas vinculadas al fenómeno llamado por la crítica “Nuevo Cine Argentino”, puesto que el mismo permite observar de modo singular la escena del nacimiento de un nuevo realismo cinematográfico.

^{iv} Los autores ubican la producción teórica en el plano de la tarea pedagógica –poner al alcance del lector claves de lectura para abordar los films. Aumont, J. y Marie, M. (1993), *Análisis del film*, Paidós, Barcelona

^v Estas figuras retomadas por la crítica para construir el atributo realista son permanentemente recuperadas, introduzco el fragmento siguiente a modo de ejemplo, el mismo, fue publicado por el crítico “Quintín”, en la revista El Amante cine del 01/08/03, y extraído del formato digital www.wlamante.com: “Hasta hace poco, el cine argentino era mayoritariamente una cruz de grotesco teatral, realismo mágico, costumbrismo bien pensante, denuncia periodística y pereza formal. Aún lo sigue siendo en gran medida, pero los nuevos realizadores han redescubierto el rigor, la frescura y la autenticidad. Con esas armas han construido un grupo de films notables, que no intentan seguir una moda internacional ni complacer a cualquier precio, y han contagiado ese espíritu a otros más jóvenes que ellos. Hijo de algún modo de la profunda crisis económica y social en Argentina, el nuevo cine ha encontrado un camino entre los escombros de un país destruido por años de dictaduras feroces, democracias anémicas y experimentos neoliberales, y ha respondido mirando la realidad a los ojos, sin vociferar sobre sus calamidades pero incluyéndolas, y sin mentir y sin apostar a la demagogia del optimismo forzado, en un abanico de poéticas diversas y sofisticadas”.

^{vi} Tomo la frase de Metz, quien refiere a un fenómeno semejante para el caso de otras categorías –las de metáfora y metonimia. Metz, Ch. (1979), *Cine y psicoanálisis*, Gustavo Gilli, Barcelona. pág. 158

^{vii} Salir sería entrar en la realidad, abandonar las apariencias. No obstante Bill Nichols nos recuerda que tampoco eso sería una tarea fácil. Nichols, B. (1991), *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona, [1er ed cast. 1997]

^{viii} Robert Stam refiere al Bazin “fomalista” que habita al Bazin “Con todo, Bazin nunca fue ese «cándido realista» tantas veces caricaturizado como tal; tenía plena conciencia del artificio necesario para construir una imagen realista”. Stam, Robert (2000, [2001]), *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona, [1er ed cast. 2001, (págs. 97-98]

^{viii} En el caso cinematográfico ello introduce la problemática de los géneros, ya sea por relaciones de inclusión o de exclusión.

Referencias bibliográficas.

Aumont, J. y Marie, M. (1993), *Análisis del film*, Barcelona : Paidós.

Barthes, R (1987). *El susurro del lenguaje*, Barcelona : Paidós

Barthes, R. (2004), *Lo neutro*, Bs.As: Ed. SXXI.

Bazin, A. (1958-62), *¿Qué es el cine?*, Madrid: RIALP, [6^{ta} ed. Cast. 2004].

Bejarano Petersen, C. (2003), *Verosímiles de la ficción y lo documental en el “nuevo espacio audiovisual argentino”* Anuario de Investigaciones 2002, de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la U.N.L.P, Secretaría de Investigaciones Científicas y Postgrado, La Plata.

Bonet, C. (1958), *El realismo literario*, Bs. As.: Nova

Jakobson, R. (2002), “El realismo en arte”, en *Realismo, ¿mito, doctrina otendencia histórica?*, Bs. As :Lunaria,.. [ed cast]

Nichols, B., (1991) [1997], *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Ed. Paidós.

Nochlin, L. (1971), *El realismo*, Madrid: Alianza, [1^{er} ed. cast 1991]

Metz, Ch. (1970), *El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia una cierta decadencia de un cierto verosímil?*, en *Lo Verosímil*, Bs As.: Ed. Tiempo Contemporáneo, [1^{ra} ed cast]

Todorov, T. (1970), “Introducción”, en *Lo Verosímil*, Bs As.: Ed. Tiempo Contemporáneo, [1^{ra} ed cast].

Souriau, E., (1953), *L’Univers Filmique*, Paris: Flammarion Éditeur.

Stam, R. (2000), *Teorías del cine*, Barcelona: Paidós [1er ed cast. 2001].

Steimberg, O. (1993), *Semiótica de los medios masivos*, Bs. As.: Ed. ATUEL, 2^a edición 1998.

Verón, E. (1998), *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Bs.As.: Ed. Gedisa.