

Como citar:

Trombetta, J. C. (2014). Esther Goris como Eva Perón en el film de Juan Carlos Desanzo. La construcción actoral de un cuerpo político. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (8), 87-95.

ESTHER GORIS COMO EVA PERÓN EN EL FILM DE JUAN CARLOS DESANZO. LA CONSTRUCCIÓN ACTORAL DE UN CUERPO POLÍTICO.*

ESTHER GORIS AS EVA PERÓN JUAN CARLOS DESANZO'S FILM. ACTING CONSTRUCTION OF A POLITICAL BODY

Jimena Cecilia Trombetta**

** Licenciada en Artes, becaria tipo II CONICET y doctoranda de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En dicho doctorado lleva adelante el proyecto de investigación "Las representaciones cinematográficas y teatrales del sujeto político Eva Perón en el período 1983-2010". A su vez es integrante de Área de Investigación en Ciencias del Arte dirigida por el Dr. Jorge Dubatti y ClyNE dirigido por la Dra. Ana Laura Lusnich y co-dirigido por el Dr. Pablo Piedras perteneciente a la UBA. E-mail: jimenacecilia83@gmail.com

RESUMEN

El objetivo de estudiar la actuación de Esther Goris en el film *Eva Perón* es ahondar, por un lado, sobre la figura mítica de Evita y comprender, por el otro, la dinámica actoral para llegar a formular un personaje histórico de esas características. La investigación incorpora a su análisis conceptos previamente postulados por historiadores y estudiosos del campo literario que determinaron tres variantes míticas sobre Eva Perón: la Eva santa, la Eva militante y la mujer del látigo. Desde estas teorías observamos la figura para comprender cómo estas variantes también se aplican en el proceso creativo. La intención es pensar la voz, los movimientos y la composición corporal de ese desempeño actoral. Desde este aspecto utilizamos el artículo de Foucault (2002), "Cuerpos dóciles", para aplicarlo en el modo de construir el cuerpo de Evita por parte de Esther Goris, que adquiere una corporalidad transgresora a los ritmos preestablecidos, y a su vez cuestiona lo femenino y lo masculino aceptado en la época. En este punto definimos esa pugna desde la teoría de Anette Khun (1991) y Laura Mulvey (2007). En síntesis, observamos cómo la creación de Goris promueve un perfil andrógino y rupturista de los ritmos de la época que narra el contenido del film, pero a su vez comprobamos que esa transgresión no es totalmente aplicada en el relato ya que se construye de un modo clásico.

PALABRAS CLAVE

Cine, actuación, Eva Perón, cuerpo político, *physique du rolé*.

ABSTRACT

The objective of studying Ester Goris' performance in the film *Eva Perón* is, on one hand, to go deeper on Evita's mythical figure and understand, on the other hand, the acting dynamics in order to formulate a historical character of such features. The research incorporates in its analysis concepts previously postulated by historians and scholars on the literary field who determined three mythical variables about Eva Perón: holy Eva, activist Eva and the woman with the whip. From these theories, the figure is observed in order to understand how these variants also explain the creative process. The intention is to think the voice, the movements and the body composition of this acting performance. From this aspect, Foucault's (2002) article "Docile Bodies" was used by Esther Goris for the construction of Evita's body who acquires a transgressive corporeality at preestablished rhythms and questions the feminine and masculine aspects accepted at the time. At this point, the struggle from Anette Khun (1991) and Laura Mulvey's (2007) theory is defined. In short, it can be observed how Goris creation promotes an androgynous and disruptive profile of the time narrated in the film content but, at the same time, it can be confirmed that such transgression is not totally applied in the story as it is constructed in a classic mode.

KEY WORDS

Cinema, action, Eva Perón, political body, *physique du rolé*.

* Recibido:30 de mayo 2014 , aprobado: 15 de Junio de 2014

INTRODUCCIÓN

Nos proponemos analizar la actuación de Esther Goris en el film *Eva Perón, el mito*, dirigido por Juan Carlos Desanzo y guionado por José Pablo Feinmann, en 1996. La intención es observar cómo se desarrolla la imagen de Eva Perón y cómo se transforma de acuerdo a la coyuntura que atraviesa el personaje.

Desde este aspecto utilizamos el artículo de Foucault (2002), "Cuerpos dóciles", en el cual menciona la adquisición de un ritmo instalado a partir de la disciplina instaurada por los aparatos de control. En este punto el cuerpo de Esther Goris que representa al cuerpo de Eva Perón, adquiere una corporalidad que transgrede las normas sociales de la oligarquía, o se impone desde una representación de "lo masculino" frente a los trabajadores ferroviarios y establece una "feminidad" en su cotidianidad. Así el *physique du rolé* de Goris está enmarcado en una selección de planos que acentúan los ángulos de su cuerpo y sus gestos.

En este punto debemos definir lo masculino y lo femenino desde la teoría de Laura Mulvey (2007) y a su vez, observaremos cómo la mirada cinematográfica sobre Eva es masculina, al posicionarla como objeto erótico en las discusiones con los hombres (desde los planos hacia Esther Goris y los contraplanos que contestan con una mirada masculina de los personajes por los cuales se encuentra rodeada).

Además, analizaremos cuál es la posición corporal dentro de la Fundación Eva Perón y cómo esta cambia en su proceso de enfermedad. Mientras que en el primero

su energía activa es la predominante, en el segundo caso Goris logra generar un conflicto interno que la hace vacilar entre la pasividad que le impone la enfermedad y el deseo de seguir. Aquí tendremos en cuenta cómo lo erótico se diluye dejando de lado lo masculino o femenino, es decir que en estos puntos la energía es pasiva o activa, más allá de lo femenino o masculino en cuestión. A su vez, se analizará cómo se representó la relación entre Eva y Perón, con la finalidad de sumar otro punto de análisis que refiera a la corporalidad de la protagonista.

Los signos que tendremos en cuenta para hacer el análisis son los gestos, los movimientos, la voz, el vestuario, el peinado, compartidos entre el lenguaje teatral y el cinematográfico y la amplitud de los planos, las angulaciones de la cámara y el montaje que se realiza en el film. De esta manera, estudiaremos cómo actúa un personaje histórico en cine donde la ampulosidad de los movimientos se reducen pero se remarcan desde la dinámica de lo cinematográfico.

SOBRE EL CUERPO DE EVA PERÓN, ENTRE LO DÓCIL Y LA RESISTENCIA

Para Foucault (2002, p. 140), "es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado". Al tomar la película de Juan Carlos Desanzo, podemos observar cómo la figura de Eva Perón es representada desde varios niveles de control y resistencia de acuerdo al período que Ester Goris deba actuar. De este modo, no es la misma Eva y no

es igual su cuerpo durante su período de actriz, que durante la presidencia de Perón, no es igual como instrumento político que como mujer en lo cotidiano, tanto como tampoco se asemeja su cuerpo en la enfermedad. Así su cuerpo responde a un rol determinado al que le imprime un ritmo corporal específico, esos ritmos son movilizados por los espacios que ocupa. Así podemos tener en cuenta la teoría de Foucault (2002) quien sostiene que:

Al organizar las 'celdas', los 'lugares' y los 'rangos', fabrican las disciplinas espacios complejos: arquitectónicos, funcionales y jerárquicos a la vez. Son unos espacios que establecen la fijación y permiten la circulación; recortan segmentos individuales e instauran relaciones operatorias; marcan lugares e indican valores; garantizan la obediencia de los individuos pero también una mejor economía de tiempo y de los gestos. (Foucault, 2002, pp. 151-152)

Y agrega más adelante cómo:

El control disciplinario no consiste simplemente en enseñar o en imponer una serie de gestos definidos; impone la mejor relación entre un gesto y la actitud global del cuerpo, que es su condición de eficacia y rapidez. En el buen empleo del cuerpo, que permite un buen empleo del tiempo, nada debe permanecer ocioso o inútil: todo debe ser llamado a formar el soporte del acto requerido. (Foucault, 2002, p. 156)

Estos gestos en el film son definidos por la interpretación de Goris, pero también por la selección de planos que hace Desanzo sobre el cuerpo de la actriz (planos medios, o primeros planos en los momentos de mayor fervor, llevando a planos generales cuando quiere distanciar el discurso o ubicar espacialmente al espectador, usualmente en este caso el plano picado suele ser el elemento que posiciona cierto sentido religioso sobre la figura mítica, tal como si fuese observada por Dios), y por ende sobre el cuerpo representado de Eva.

Annette Kuhn (1991) sostiene cómo el discurso masculino unívoco y occidental tiene una constitución de significancia precisa mientras que el femenino resulta una subversión del discurso que rompe ese significado y el orden cultural dominante.

La estructura narrativa clásica funciona de modo que las historias se abren con la ruptura de un equilibrio y se mueven hacia la resolución de esa ruptura inicial, de forma que la resolución coincida con el final de la historia. Roland Barthes establece una distinción entre el placer derivado del cierre o resolución de esta forma clásica de narrativa, y el goce del texto que desafía a tal cierre. [...] el placer del primero consiste en la satisfacción de lo acabado, mientras que el goce del segundo es lo perturbador, el movimiento del sujeto producido por la lectura, que va más allá o está al margen del placer, de la fijación del sujeto-lector de la narrativa clásica. (uhn, 1991, p. 31)

Desde esta óptica sostenemos que la representación de Eva Perón se construye

desde un relato cerrado, desde un orden cronológico apenas interrumpido por *flashbacks*, desde una estructura cinematográfica clásica: más allá de que el film busque realizar cierta apertura con el sumario final de imágenes, se culmina con la muerte de Eva. Esta estructura clásica propone a su vez la idea de una Eva Perón acabada, cerrada en su accionar político que la masculiniza. El film utiliza el cuerpo de Goris en muchas instancias para resaltar la seducción de Eva y contraponerla a su imagen de estandarte político, al que en algún punto vincula en un rol "masculino". Así, la mirada del espectador/a está expuesto a la posición del autor sobre cómo se instaura en el film la figura del personaje histórico. Sin embargo, no es solo el autor del film y el guionista los que perfilan ese rol, ya que Goris logra desde sus gestos y sus movimientos marcar ambos aspectos, lo "femenino" y lo "masculino". Cabe aclarar que ambos no están definidos por una cuestión fisiológica sino por una cuestión de actitud que además es acompañada por los márgenes de feminidad y masculinidad aceptados en la época.

Laura Mulvey (2007, p. 85) menciona cómo "las estrellas ofrecen un foco o centro tanto del espacio de la pantalla y del argumento de la pantalla donde representan un complejo proceso de semejanza y diferencia".

La imagen real de la mujer como material (pasivo) en bruto para la mirada (activa) del hombre lleva el argumento un paso más adelante dentro del contenido y la estructura de la representación, añadiendo una capa más de

significación ideológica exigida por el orden patriarcal en su forma cinemática favorita: el cine narrativo ilusionista. (Mulvey, 2007, p. 92)

Así Goris agrega con su propio carisma, ese plus a la imagen que crea, por lo que lo femenino se construye además desde la propia composición del personaje que genera esta actriz. (Es importante remarcar que sumamos al análisis la importancia en la construcción de la actuación de Goris al director y al guionista como partícipes del eje que compone una unidad en el personaje, en tanto que como se comprenderá mientras que un actor de teatro elabora su personaje de un modo progresivo, el actor de cine lidia con la ruptura de los planos y los cortes de las locaciones en el *set* de rodaje).

LOS ROLES DE EVA PERÓN ENCARNADOS POR ESTHER GORIS

Ann Rosalind Jones (2001) menciona la posición de Julia Kristeva donde la mujer representa no tanto un sexo como una actitud, cualquier resistencia a la cultura, y al lenguaje convencional y agrega: "por 'mujer' me refiero a aquello que no puede ser representado que queda mucho más allá de las nomenclaturas e ideologías(2001:27-28)". Además, sostiene que la identidad sexual nunca toma forma aisladamente. "Una criatura se hace un ser masculino o femenino en respuesta a las mujeres y a los hombres que encuentra en su familia y a las imágenes de hombre y de mujer que construye según su experiencia" (Jones, 2001:34). A partir de esta definición mostraremos cómo en las sucesivas escenas se puede observar

cómo esa feminidad o masculinidad se manifiesta.

FRENTE A LOS GREMIALISTAS Y LOS FERROVIARIOS

El film de Desanzo comienza narrando la discusión que Eva Perón (Esther Goris) tiene con los integrantes de la CGT, aquí el rol de ella refleja el de la mujer fuerte, de carácter, que se impone frente a los gremialistas, desde una feminidad que rompe la estructura femenina de la época. Aquí se pierde su sensualidad si la situamos en los años cuarenta o cincuenta; “es la Eva-macho que el estilo austero de su cuerpo político y su vestuario oficial enfatizan” (De Grandis, 2006, p. 194). El vestuario en esta escena no responde a las pieles, a los amplios vestidos, a los colores con brillos, a telas delicadas, sino que usa el traje sastre, gris claro, donde si bien es entallado a la cintura se marcan las hombreras. Utiliza el pelo recogido, tirante, un maquillaje muy leve que angula su rostro y solo grandes aros que rompen el esquema masculino al que se asemeja.

La acción se centra en la decisión de postularse como vicepresidenta o no, de acuerdo a la repercusión que puede generar en los militares. Mientras que Eva no está segura de aceptar, los integrantes de la CGT argumentan la posibilidad de que Perón como militar maneje esa situación, algo de lo que Eva duda.

En este sentido, Eva Perón cuestiona el carácter de militar de su marido, sin embargo, su modo de moverse responde a un marcado ritmo militar al que se le

oponen en el mismo cuerpo los dolores por la enfermedad. En este punto la androginia con la que se maneja el personaje comienza a romperse.

Aquí, el gusto camp se apoya en un principio del gusto rara vez reconocido: la forma más refinada del atractivo sexual (así como la forma más refinada del placer sexual) consiste en ir contra el propio sexo. Lo más hermoso en los hombres viriles es algo femenino, lo más hermoso en las mujeres femeninas es algo masculino. Aliado al gusto camp por lo andrógino, hay algo que parece muy distinto pero que no lo es: un culto a la exageración de las características sexuales y los amaneramientos de la personalidad. (Sontag, 1984, p. 307)

En la escena donde Eva va a enfrentar a los ferroviarios para que levanten la huelga, el rol de ella se matiza entre lo femenino más tradicional y un modelo de feminidad diferente, si bien el carácter, el tono de su voz y los gestos son duros tanto como con el diálogo con la CGT, el vestuario es apaciguado con la seda del vestido, en este sentido se abandona lo *camp*, tal como lo entiende Sontag. Esa mínima seducción es buscada desde la actuación, donde el cuerpo ya no responde a un ritmo militar sino al ritmo de cómo se para Eva como mujer de Perón frente a los ferroviarios. Así se instala como modelo de mujer que pide lealtad hacia su hombre: figura paternalista que les dio a los ferroviarios, vacaciones pagas, jubilación, etc., se dice en la escena como argumentación.

SU ROL FRENTE A LAS DAMAS DE BENEFICENCIA

En la escena donde Evita echa a las damas de beneficencia, el cuerpo de Eva aún se emparenta con la imagen que tenía como actriz, aquí la personalidad también es imponente, pero los movimientos no responden a un ritmo aceptado y obediente, sino que marcan una resistencia contra la imagen de los cuerpos de las damas. Mientras que estas últimas hablan pausado y se mueven lentamente, Eva ingresa velozmente y dice sin importar a quién. Esto mismo es característica a lo largo de todo el film, pero en este caso es acompañado de la utilización de un vestido floreado que rompe con la sobriedad, el peinado también rompe la línea que se puede observar en los cuerpos de las mujeres de la oligarquía.

EN LA FUNDACIÓN Y CON EL PUEBLO

La primera escena que se puede observar a Eva en relación con la masa es en el discurso que da en la CGT, donde declara necesario proteger el peronismo y a los peronistas desde la lealtad a la figura de Perón. El discurso político es enardecido por el tono de la voz que imprime Goris, y por los movimientos ya estipulados en las manos, los brazos, que contienen. Los movimientos y los gestos de los brazos tienen cierta inclusión paternalista, donde ella es quien representa al propio Perón, para exigir a su vez lealtad a aquel. Es política desde la manera de ser político en aquella época. En este sentido se gesta esa androginia por que no existe previamente un modo de decir femenino.

El rol en la fundación, su incansable trabajo, es narrado desde el sumario de sus llegadas a la fundación, en la primera imagen se la ve ingresando como madre de los humildes, avanza con precisión hacia las escaleras saludando a todos aquellos que la esperan, luego la escena solo prefiere mostrar el progresivo cansancio en el cuerpo hasta ver en el mismo una pérdida del ritmo, un desmallo. En el plano donde se ve su cuerpo desmayado, pierde la androginia, la feminidad o la posible masculinidad de acuerdo a la escena que analicemos, aquí es un cuerpo inerte.

LO COTIDIANO Y SU INTERACCIÓN CON PERÓN

Casi todas las escenas con Perón varían pero siempre mantienen la relación política que los une como primera medida. De todos modos, los elementos de lo cotidiano interfieren la escena para rescatar de la imagen de Eva Perón una mujer que no permanece con un mismo ritmo, sino que en la casa responde a ser mujer de aquel que le otorgó apellido. Además el vestuario cambia, la camisa transparente deja ver la prenda interior y el rodete se encuentra suelto. Desde este lugar hay cierta pérdida de la androginia pero esta escena en conjunto con la escena de ella con Cook, se diluye desde la seducción y los gestos menos endurecidos que sus intervenciones políticas.

Tanto la escena donde Eva se presenta en el Luna Park como aquella donde Perón la escucha y la ve en la radio, marcan una Eva diferente, si bien el film marca el carácter acompañado por la interpretación

de Ester Goris, se la muestra vestida con sombreros con plumas o la utilización de flores y del color rojo. Aquí lo femenino es mostrado como un elemento previo a la práctica política, porque Eva en definitiva se define por el vestuario y las joyas.

Luego de la escena del 17 de octubre, se muestra una charla entre Eva y Perón, donde ella mantiene ese aspecto de libertad desde el vestuario que es puesto en palabras en la siguiente escena donde charla con Paco Jamandreu. Textualmente dice: “va a haber dos mujeres por un lado la actriz. Ahí mariconea todo lo que quieras mi viejo, plumas, lentejuelas lo que se te antoje y por el otro lado lo que este mandón quiere hacer de mí: una figura política”. Lo particularmente interesante de este fragmento es que ella mientras dice ese parlamento se encuentra parada frente al espejo sin una identidad precisa, sin la definición de ese posterior desdoblamiento de su personalidad. Permanece parada con un camión blanco que en la claridad del espacio pasa inadvertido como vestuario dentro del plano general, donde el peso recae sobre los vestidos que le muestra el modisto y sobre la decisión de Perón sobre su nueva imagen. Entonces se define mujer desde el permiso a Jamandreu y figura política/o desde la sobriedad y el control impuesto por Perón.

LA ENFERMEDAD

La primera escena donde se la ve en la cama, vemos cómo la enfermedad y la cotidianidad de su hogar le hace recuperar un cuerpo libre femenino, no hay joyas, no hay pieles, ni trajes de fuertes ángulos o

amplias hombreras sino un camión con flores muy tenues tanto como el bordado de las sábanas que también la visten. Así se muestra delicadeza en la figura, una delicadeza negada tanto en la imagen de ella frente al pueblo, los enemigos, los ferroviarios, e incluso frente al propio Perón. Tal es la intención de recuperar la feminidad de Eva en esa escena por parte del film, que incorporan en el guión el deseo de Evita de tener parecidos los tobillos a los de Lana Turner: integrante del *star system* hollywoodense en el período del cine clásico que variaba sus personajes entre *femme fatale* y víctima femenina. Todo para mostrar cierto perfil infantil, cierta inocencia en el rostro, que se rompe frente a la rebeldía del enfermo, del permiso del enfermo a no querer ser atendido, a lo cual corresponde el diálogo de quien persuade para acceder a ser nuevamente integrado al ritmo estipulado.

El pasaje donde Eva discute con Perón sobre por qué no proclamó su vicepresidencia, lo desafía al remarcarle que él ya había desafiado a los militares al haberse unido a “una actriz, una mujer de verdad con un pasado y un cuerpo y sudores y olores de mujer”, esta declaración es acompañada por un vestuario que la muestran con una enagua, levemente maquillada. Hacia el final de la escena Perón le declara que tiene cáncer, así ella va hacia el espejo para mirar su reflejo, como buscando esa construcción de mujer fuerte que comienza a diluirse por la enfermedad, y a tal punto se muestra consciente al personaje que declara: “no quiero más espejos en esta habitación”.

La situación en su enfermedad se cruza con su accionar político, el guión agrega

una escena donde se reúnen en el patio de la casa, con Cook y los hombres de la CGT donde les confiesa haber comprado armas al príncipe de Holanda para que se defiendan de los posibles ataques, sin embargo la imagen es la de una niña. Tiene el pelo con dos trenzas y una manta que la cubre, el maquillaje apunta a empalidecerla por la enfermedad. Esa anticipación de mostrar una imagen contradictoria mediante la enfermedad que varía entre la mujer fuerte y de carácter y la imagen de una niña, se ve en la escena donde declara que los enfermos son como niños a los que se les puede callar. Así el autor se encarga de mostrar la rebeldía de su situación de enferma rompiendo las pautas de aislamiento, teniendo reuniones con los gremialistas como mencionamos, e incluso yendo a presenciar el acto de nombramiento a Perón. Esta escena es muy significativa ya que se utiliza una camilla a la cual se la ata y se la ubica parada en el auto presidencial, para mostrar un cuerpo que responde a los deberes estatales de la primera dama. En ese punto en el film se puede ver cómo constantemente Eva Perón rompe determinados ritmos emparentados con la oligarquía o con los militares pero trata de aplicar un autocontrol frente a la enfermedad, paradójicamente como un modo de revelarse contra los opositores.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Los planteos de Kuhn y de Mulvey sobre la construcción de lo femenino y lo masculino en el cine por un lado, y el concepto de ritmo de acuerdo al tipo de control proporcionado por las instituciones

explicado por Foucault por el otro, fueron funcionales para comprender cómo la construcción del personaje histórico Eva Perón vacila entre la forma y el contenido del film. Tanto como dentro del contenido fluctuó de acuerdo a las acciones, espacios y tiempos ocupados por la protagonista. Esta Eva Perón pasea de la feminidad aceptada en la época hacia la ruptura de la misma, hacia el acceso a la vinculación con la masculinidad propuesta por la época. En este sentido, el film aunque clásico desde su relato, plantea una ruptura en el ritmo del cuerpo político de Eva Perón. El personaje es revolucionario, militante. Lo es porque contesta con su cuerpo a la oligarquía y a los militares y porque su revolución parte de apropiarse de otro ritmo corporal que no le corresponde de acuerdo a la época. A su vez, lo es porque frente a una posición como la del enfermo mantiene la necesidad de seguir mostrándose como militante desde su discurso, aunque la imagen construida responda a un perfil ya asexuado y moribundo. Así, plantea el film los mitos sobre Evita: su accionar con la Fundación de un modo paternalista y su vida como *femme fatale* bajo los ojos de la mirada de la oligarquía. Aunque en este último caso esa postura es buscada por el personaje como un modo de criticar ese mismo discurso que se puede ver en el cuerpo de Goris. En síntesis, la composición del personaje de Eva Perón en el film, se basa en mantener la disyuntiva entre el perfil más andrógino de la figura (en su rol de trabajadora y política), la figura más sexual (basado en su pasado de actriz) y su regreso a la infancia en instancias previas a la muerte que deriva en un perfil asexuado.

REFERENCIAS

- De Grandis, R. (2006). *Reciclaje cultural y memoria revolucionaria. La práctica polémica de José Pablo Feinmann*. Buenos Aires: Biblos.
- Desanzo, J.C. (director). (1996). *Eva Perón, el mito* [Cinta cinematográfica].
- Foucault, M. (2002). Cuerpos dóciles. En Foucault, M., *Vigilar y castigar*, Argentina: Siglo XXI.
- Jones, A.R. (2001). Escribiendo el cuerpo. En Navarro, M. & Stimpson, C.R. (Comps.), *Nuevas Direcciones*. Argentina: F.C.E.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Mulvey, L. (2007). El placer visual y el cine narrativo. En Cordero Reiman, K. & Sáenz, I. (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana.
- Sontag, S. (1984). Notas sobre lo camp. En *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.