



## ***LOLITA*: o romance de Vladimir Nabokov e o filme de Stanley Kubrick**

*Lolita: the novel by Vladimir Nabokov and the movie by Stanley Kubrick*

**Susy Elaine da Costa Freitas**

Graduanda do curso de Comunicação Social, Bacharelado em Jornalismo pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), e formada em Letras-Língua Inglesa pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Manaus, AM - Brasil, e-mail: freitas.sec@gmail.com

---

### **Resumo**

O presente artigo propõe-se a analisar a adaptação do romance *Lolita* (1955), de autoria do escritor russo-americano Vladimir Nabokov, para filme homônimo (1962), dirigido por Stanley Kubrick. Pretende-se explicitar as várias mudanças ocorridas na adaptação do roteiro cinematográfico em relação à obra literária, e se a mudança de meio implicou em modificações significativas no que diz respeito à fidelidade aos principais temas e às personagens do livro. Dessa forma, a análise se debruça sobre algumas das características de cada meio e em como eles podem se relacionar de modo a manterem a similaridade entre os dois produtos e ainda assim manterem seus traços e peculiaridades.

**Palavras-chave:** Literatura americana. Romance moderno. Cinema. Adaptação. *Lolita*.

### **Abstract**

*The present paper intends to analyze the adaptation of the novel Lolita (1955), written by the Russian-American writer Vladimir Nabokov, into film with same name (in 1962), directed by Stanley Kubrick. It aims to display the several changes which occurred in the adaptation of the movie screenplay in relation to the literary work, and whether the change of media implicates in meaningful modifications of the main themes and characters of the book. Therefore the analysis discusses about some of the characteristics of each media and how they can relate with each other in order to keep the similarity between the two productions and still keep their traits and peculiarities.*

**Keywords:** American literature. Modern novel. Cinema. Adaptation. *Lolita*.

## INTRODUÇÃO

A adaptação de obras literárias para o cinema configura uma importante área de estudo, tanto para os que se debruçam sobre a análise dos métodos empregados para se transformar o enredo de livros em filmes (teóricos, críticos) quanto para os que concretizam esses métodos (cineastas). Pela adaptação, o texto adquire uma nova configuração; aventura-se para além da linguagem escrita e adentra outros sentidos humanos: torna-se som, imagem, ação.

Para Palma (2004, p. 9), “cinema e literatura são duas artes que, longe de se repelirem, na verdade se complementam”. O dialogismo entre elas resulta em aumento e dinamismo das competências do leitor; mais do que isso, oferece condições mais reflexivas de seleção, aprofundamento e integração entre linguagens. Palma (2004, p. 11) ainda afirma que, além das semelhanças entre os elementos estruturais das duas artes, existem temáticas, mitologias e acontecimentos históricos em comum das quais pode partir a realização de leituras interdiscursivas.

Epstein (1983, p. 269) aponta que “a literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura”. Sua visão corrobora para o aprofundamento do estudo das relações entre as duas artes. Metz (1972, p. 117) vai ainda mais fundo nessas semelhanças. Para ele, as características estéticas do livro (versificações e figuras de linguagem, por exemplo) e do filme (movimentos de câmera, enquadrações, etc) estão no mesmo plano semiológico. Ambas “têm o papel de instância conotada, sobrepondo-se esta a um sentido denotado”: na literatura, apresentada pela significação linguística; no cinema, pela percepção de imagens, ruídos e ações.

Quanto à conotação, cujo papel é importante em todas as linguagens estéticas, ela tem como significado este ou aquele ‘estilo’ literário ou cinematográfico, este ou aquele ‘gênero’ (a epopéia ou o *western*), este ou aquele símbolo (filosófico, humanitário, ideológico, etc.), esta ou aquela ‘atmosfera poética’, e como significante o conjunto material semiológico denotado, significante bem como significado (METZ, 1972, p. 117).

Metz (1972, p. 119) também comenta que a linguagem cinematográfica está intimamente ligada à literalidade presente no enredo fílmico. Além disso,

afirma que os efeitos artísticos, mesmo se forem substancialmente inseparáveis do ato sêmico pelo qual o filme nos apresenta a história, não deixam por isso de “construir outra camada de significações que, do ponto de vista metodológico, vem ‘depois’”.

### *Lolita*, o romance de Nabokov

O escritor Vladimir Vladimirovich Nabokov nasceu em São Petersburgo, Rússia, em 1899. Em 1940, mudou-se para os Estados Unidos, conseguindo cidadania americana cinco anos depois. No período entre 1948 a 1959, lecionou literatura russa e europeia na Universidade de Cornell, em Nova York. Em 1960, mudou-se para a Suíça, onde permaneceu até sua morte, em 1977. No entanto, manteve seu passaporte americano até o fim da vida.

Dentre os trabalhos mais marcantes de Nabokov, destacam-se o autobiográfico *Pnin* (NABOKOV, 1997), *Rei, valete, dama* (NABOKOV, 1976), *Fogo pálido* (NABOKOV, 2004a), e *Ada ou ardor* (NABOKOV, 2004b). Mas foi com *Lolita* (NABOKOV, 1981), seu primeiro livro escrito em língua inglesa, que o autor ganhou maior notoriedade. Após ter sérios problemas para publicar a obra, que fora considerada pornográfica por muitas editoras, a parisiense Olympia Press finalmente trouxe à público esse livro que viria a ser um dos mais aclamados e controversos exemplares da literatura do século XX.

É interessante ter em mente o contexto no qual *Lolita* foi concebido e publicado. A partir da segunda metade do século passado, as desilusões nascidas após a Segunda Guerra Mundial abriram espaço para um conjunto de novas ideias que permearam as artes, denominadas então como pós-modernistas. Esse termo passou a se referir a um estado de ausência de princípios e organização específicos, caracterizados por ambiguidades, diversidade e novas formas de interconectividade, todos espelhados pelas contradições pelas quais o mundo passava naquele momento.

A literatura, obviamente, também se tornou um reflexo desse estado. Por conta dele, os escritores assumiram uma postura inovadora, autoconsciente e reflexiva. Vanspankeren (1994, p. 95) salienta que os autores daquela época “find traditional modes ineffective and seek vitality in more widely popular material”. Dessa forma, desenvolveu-se uma sensibilidade pós-modernista, marcada por uma visão mais pessimista, fragmentada e paradoxal, o que influenciou

não apenas os temas da prosa da época, mas também os recursos narrativos, constituição dos personagens e todos os outros elementos literários utilizados.

Foi também a partir da segunda metade dos anos 1950 (época em que o livro de Nabokov foi escrito) que a cultura popular norte-americana passou a dar maior atenção para uma classe especial de indivíduos: os adolescentes. Richard Corliss conseguiu muito bem sintetizar o espírito da época em relação àquela juventude:

Eles não eram mais crianças e ainda não eram adultos, nem queriam ser; no Reino da Adolescência os pais eram o exército de ocupação. Os adolescentes tinham sua linguagem própria, seus costumes, fatura de atitudes e renda disponível. Amavam barulho, couro e caxemira, *jitterbugging*, testes de arrancada, potes de brilhantina – apetrechos para o prazer e a ameaça de sexo. E o que a irmã mais velha possuía, a irmã mais nova queria. A adolescência não começava aos treze anos; podia começar aos nove, como ninfetismo (CORLISS, 1998, p. 36).

Era exatamente essa a atmosfera de *Lolita*. Juntamente com os acontecimentos do mundo, os valores da sociedade se invertiam e confundiam, criando margem para o inesperado *affair* entre um professor de meia idade e uma pré-adolescente.

Na trama, Humbert Humbert muda-se da Europa para uma curta temporada em Ramsdale, pequena cidade no interior dos Estados Unidos, onde pretende ficar antes de lecionar em Beardsley College. Passa então a morar de aluguel na residência de Charlotte Haze e sua filha Dolores, vulgo Lolita. Passado algum tempo, casa-se com a mãe para garantir proximidade com a filha. Mantém um diário durante todo esse período, o único confidente de sua obsessão pela menina. Charlotte não demora a ler seu conteúdo, descobrindo o segredo do marido. Atordoada, morre atropelada na rua de sua residência, logo depois da descoberta.

A partir daí se inicia uma jornada pela América. Humbert leva sua enteada Lolita em uma longa viagem de carro até Beardsley. Ao parar no Hotel dos Caçadores Encantados, a aventura sexual que Humbert tanto sonhara finalmente se torna realidade. Porém, o desgaste entre a relação de pessoas tão distantes não apenas pela idade, mas também pelos valores, resulta em brigas constantes e ciúmes. Ao

abandonar Beardsley e voltar para a estrada, os atritos entre Humbert e Lolita se intensificam mais ainda, com a constatação de que eles estão sendo seguidos.

Humbert nem poderia imaginar que Lolita tinha outro amante, Claire Quilty. Em pouco tempo, Lolita foge com ele, para depois fugir dele. Anos depois, casada e grávida, escreve a Humbert pedindo dinheiro. Mesmo envelhecida, Humbert reconhece que ainda a ama, apesar de ela não possuir mais o fascínio de uma *ninfeta*. Ele implora a Lolita saber a identidade de Quilty e, ao descobri-la, vai atrás dele e o assassina. Humbert então é preso, e é da cadeia que narra sua história.

Um tópico bastante interessante no livro de Nabokov é a narração em primeira pessoa pelo personagem Humbert. Por conta dela é possível, senão compreender, pelo menos tentar justificar seu fascínio pela enteada (e, por conseguinte, o repúdio pela esposa), pois a narração adquire o subjetivismo da personagem que a concretiza. Enquanto narrador não onisciente, é impossível a Humbert não interpretar o mundo de forma fragmentada ou mesmo distorcida. Candido (1998, p. 58) explica que “o romance, ao elaborar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes”. No entanto, Candido (1998, p. 58) salienta que no romance essa condição é pré-meditada pelo escritor, “que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro”.

Em breve apreciação dos personagens de *Lolita*, tem-se primeiramente o narrador. Humbert Humbert é um professor francês de literatura, bem apessoado e educado, mas com uma obsessão incontornável pelo que ele chama de *ninfetas*. Ele mesmo se encarrega de designar o termo:

Permita agora que apresente uma idéia. Entre os limites etários dos nove e dos catorze anos ocorrem donzelas que, a certos viajantes enfeitados, duas ou muitas vezes mais velhos do que elas, revelam a sua verdadeira natureza, que não é humana, e sim nínfica (isto é, demoníaca) – criaturas eleitas que me proponho designar por ninfetas (NABOKOV, 1981, p. 18).

A ninfeta americana de Humbert é Lolita. Segundo descrição do próprio Humbert, a menina,

de apenas doze anos, é possuidora “de uma terna infantilidade sonhadora e uma espécie de misteriosa vulgaridade, oriunda da graciosidade petulante dos retratos de anúncios e revistas” (NABOKOV, 1981, p. 34); de certa forma, *Lolita* é um produto dos valores cada vez mais amorais que surgiam na época.

Em contraponto a *Lolita*, há a sua mãe, Charlotte Haze. Insegura, pedante e um pouco acima do peso, Charlotte é exatamente o tipo de mulher que Humbert repudia. Mesmo a descrição dela durante o romance leva o leitor a não simpatizar com seu drama. Sua morte é um alívio para Humbert, que pode concretizar suas fantasias.

Mais controverso que Humbert, surge Claire Quilty, seu arquirrival. Quilty é um renomado dramaturgo e um pedófilo ainda mais ardiloso que o francês. Velho conhecido da família Haze, conhecia *Lolita* desde seus dez anos. Esteve no mesmo colégio que ela em Beardsley, época em que já tinham um caso, terminado quando ela se recusou a estrelar um filme pornográfico para ele.

Em *Lolita*, é importante perceber que Humbert, sendo o único narrador e detentor daquela verdade, manipula-a avidamente. Todos os personagens são distorcidos por suas impressões pessoais, poeticidades, referências literárias, enfim, por sua memória. Ele mesmo reconhece que não haveria uma *Lolita* sem um amor do passado, Anabel Leigh. Anabel, ou melhor, as lembranças que Humbert tem dela, serve de ponto de parâmetro para as outras ninfetas. Sobre essa tendência a se utilizar parâmetros, Mauriac (1952 apud METZ, 1972) afirma que “cada escritor possui suas ‘fixações da memória’, que preponderam nos elementos transpostos da vida”, o que torna as personagens ambíguas pelo fato de nascerem da subjetividade do autor. Humbert, enquanto literato, sabia disso e se utilizava desse recurso conscientemente para moldar *Lolita*.

A partir do resumo da trama e descrição dos personagens, podem-se traçar os principais temas de *Lolita*: paixão *versus* obsessão, o poder da beleza na manipulação das palavras e a falta de controle sobre o próprio destino.

### ***Lolita*, o filme de Kubrick**

*Lolita*, filme dirigido por Stanley Kubrick, em 1962, é uma produção americana rodada na Inglaterra que concorreu a sete Oscars. Com roteiro

escrito por Kubrick e Vladimir Nabokov, o filme conta com a participação de James Mason, Shelley Winters e Peter Sellers, respectivamente como Humbert, Charlotte e Quilty, além de Sue Lyon como a personagem título.

Stanley Kubrick nasceu em Nova York, em 1928. Na escola, destacava-se como xadrezista e fotógrafo. A partir de 1951, encorajado por um amigo, passa a dirigir curtas e documentários. Sua obra se caracteriza por forte influência literária, tendo adaptado vários romances para o cinema, incluindo *2001 – Uma odisseia no espaço* (1968), *Laranja mecânica* (1971) e *O iluminado* (1980), todos clássicos em seus respectivos gêneros.

Apesar de sua constante preferência por adaptações cinematográficas a partir de livros, Kubrick conseguiu imprimir em todos eles sua marca. Essa característica remete ao conceito de ‘autoria’, sobre o qual Kaplan (1995, p. 30) afirma que “sugere uma certa autonomia que certos diretores têm”. Essa autonomia é o que torna o conjunto da obra do diretor facilmente reconhecido como sendo dele.

No caso de Kubrick, seus filmes são marcados pela exposição do lado negro da consciência humana, pessimismo e humor negro (HARLAN, 2004, p. 31). Seu *Lolita* teve de utilizar muitas sutilezas para conseguir se enquadrar a essas três características por conta da censura da época e do tema explosivo. Sobre isso, Corliss (1998, p. 112) afirma que “em 1962, qualquer filme de *Lolita* era obrigado a ser circunspeto, dissimuladamente eufemístico, fundado em metáforas”. Um exemplo são os diálogos sussurrados, ouvidos apenas pelos personagens envolvidos na cena, mas nunca pelo espectador. Este utiliza apenas de sua imaginação para tentar adivinhar que tipo de conversa está ocorrendo entre Charlotte e Quilty no baile da escola, ou entre Humbert e *Lolita* no Hotel dos Caçadores Encantados, por exemplo. Nesse ponto, a sensação de que algo perverso se dá na relação entre os personagens contribui para a atmosfera tanto do filme, mas como maneira de se manter fiel ao espírito do livro. Chartier e Desplanques também souberam muito bem definir a ação das *entrelinhas* no cinema:

É também possível ao cinema fazer ler nas entrelinhas; os autores podem usar disfarces, exprimir-se por alusões, respeitar todas as convenções sociais atacando profundamente a sociedade ou, ao contrário, sob aparência não conformista, defender inconscientemente as idéias recebidas (CHARTIER; DESPLANQUES, 1958, p. 189).

Sem dúvida, a mudança mais radical ocorrida no filme *Lolita* em relação ao livro é o fato que o primeiro se transformou em uma história de amor, não de obsessão. Humbert não é tanto um pedófilo, mas uma vítima dos encantos irresistíveis de Lolita. O Humbert do cinema “sofre da miopia do amante: pensa que Lolita é única, a ninfeta de todas as ninfetas” (CORLISS, 1998, p. 32), enquanto que no livro, ele é consciente de sua condição de só conseguir se sentir atraído por meninas, não raro por várias no mesmo período de tempo. Essa era uma mudança necessária para tornar o filme mais aceitável aos rigorosos padrões de censura da época, mas não deixou de descaracterizar brutalmente a obra original.

Outra mudança bastante visível era a encarnação de Lolita nas telas. Sue Lyon, atriz escalada para representá-la, tinha 14 anos na época, dois a mais que a Lolita do livro. Seu corpo já era um tanto voluptuoso, e sua atuação tinha mais a ver com *femme fatale* do que com menina. Em todas as cenas, ela se encontra superior a Humbert, seja dominando-o ou o enganando. Sua atuação “é um retrato maravilhoso da banalidade da luxúria” (CORLISS, 1998, p. 38).

Lyon pouco tinha da Lolita original do romance de Nabokov. No entanto, o próprio a reconheceu como perfeita para o papel, pois era o mais próximo de uma ninfeta que a censura permitiria. Com essa modificação, o filme foi liberado para lançamento, o que era sem dúvida uma grande vantagem. Outras seriam os fatos de que, com Lyon, Kubrick lidaria com uma atriz mais segura do que uma criança seria; tornou-se mais fácil *envelhecer* Lolita para o final do filme, em que a personagem tem 17 anos; e a relação entre Lolita e Humbert estaria no plano da paixão mais do que no da perversão.

Enquanto Lolita e Humbert sofreram significativas mudanças para o cinema, o mesmo não se pode dizer de Charlotte e Quilty. Bem mais sutis foram suas modificações, e estas não chegaram a descaracterizá-los. “A Charlotte de Winters é, em suma, tudo o que Hum, Lo e o freqüentador de cinema odeiam” (CORLISS, 1998, p. 55). No entanto, isso não desmerece sua atuação; pelo contrário, é isso “que faz com que seu desempenho seja tão ousado, tão correto” (CORLISS, 1998, p. 55), pois Charlotte é, de fato, descrita no livro como a insuportável matrona.

Assim como no romance, no filme de Kubrick “nada é claro em relação a Claire Quilty, salvo que ele é claramente culpado” (CORLISS, 1998, p. 57). Há maior exposição da personagem,

que serve apenas para confirmar sua torpeza. Do início até o final, Quilty é o que mais apresenta vantagens em relação aos outros agentes da trama, pois ele não ama ninguém; logo, não sofre por ninguém. Tal como no livro, ele não pestaneja em se livrar de Lolita quando ela não lhe serve mais, e mesmo na cena de sua morte ele permanece superior.

Uma grande curiosidade do filme de Kubrick é a presença de Vivian Darkbloom. Criada especialmente para a película, ela é uma espécie de assistente de Quilty e parece saber todos os seus segredos sujos. Seu nome é um anagrama para Vladimir Nabokov, o que representa uma tentativa de inserir o autor dentro daquele novo mundo que se criara a partir de sua obra, a qual Kubrick invade primeiro.

Além das mudanças nos personagens, é preciso citar alguns elementos estruturais do filme *Lolita* que contribuem para sua atmosfera. O uso do flashback, por exemplo, é um diferencial que explicita que o espectador não verá uma cópia fiel do romance. Além disso, o recurso serviria para que o espectador entrasse no clima, uma vez que todos os filmes anteriores de Kubrick “tratavam de homens que matam” (CORLISS, 1998, p. 24).

A iluminação de *Lolita* também desempenha importante papel na caracterização dos personagens. “Somente Quilty, como Dr. Zempf, recebe o tratamento da lâmpada única” (CORLISS, 1998, p. 90), o que o envolve em sombras. A maioria das outras cenas são bem iluminadas, denotando que, pelo menos aparentemente, não há o que temer naquele mundo.

A narração em *off*, recurso utilizado em quase todos os filmes de Kubrick, é mais um elemento responsável pela estrutura de *Lolita*. É graças a ela que o espectador se dá conta de que a história que acompanha é representada tal como a mente de Humbert a concebe, com todos os exageros e omissões. Além disso, serve também para localizar o espectador em momentos como as viagens de carro de Lo e Hum, por exemplo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conciliar o conteúdo de duas linguagens como cinema e literatura nem sempre é uma tarefa simples, principalmente no caso do livro *Lolita*, por causa dos assuntos espinhosos sobre os quais trata. Dependendo do ponto de vista adotado, pode-se dizer se a versão de Kubrick para o filme é fiel ao

livro ou não. Por um lado, as mudanças em relação aos personagens principais descaracterizaram a perversidade da personagem. Humbert passou de pedófilo a apaixonado, vítima dos encantos irresistíveis de uma menina. Já Lolita ganhou mais idade, mais corpo e se tornou uma sedutora voraz e cruel, que sabe muito bem manipular seu padrasto. Com isso, a maneira de o espectador interpretar a subjetividade de Humbert, que permaneceu o narrador da história, foi distorcida a ponto de ser possível mesmo sentir pena dele, torcer por ele. “Lolita é traçoira, Charlotte é voraz, Quilty é torpe. Humbert é como nós – toda pessoa que ama abaixo de sua condição e acima de seus recursos emocionais” (CORLISS, 1998, p. 41).

Por outro lado, a versão de Kubrick mantém uma atmosfera que ajuda a retratar aspectos importantes do livro: a maldade velada de pessoas aparentemente confiáveis e inofensivas, o humor negro e o descontrole de um indivíduo perante as ironias do destino. As restrições impostas na época para a realização do filme permitiram que o diretor buscasse saídas criativas para expressar esses temas, o que só contribuiu para o espírito do livro, que lida tão bem com ambiguidades e mensagens implícitas.

É importante frisar que o filme imprimiu a visão peculiar do discurso de seu diretor. Esse fato deu um caráter de autoria à obra de Kubrick, enriquecendo assim a interpretação crítica e subjetiva do espectador.

## REFERÊNCIAS

- 2001 – UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO. Direção: Stanley Kubrick. Reino Unido/Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1968. 141 minutos. son. color.
- CANDIDO, A. A personagem de romance. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 51-80.
- CHARTIÉR, J. P.; DESPLANQUES, R. P. **Iniciação ao cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1958.
- CORLISS, R. **Lolita**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- EPSTEIN, J. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, I. et al. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983. p. 269-313.
- HARLAN, D. A História intelectual e o retorno da literatura. In: RAGO, M.; GIMENES, R. A. O. (Org.). **Narrar o passado, repensar a história**. Campinas, SP: Unicamp, 2004. p. 15-62.
- KAPLAN, E. A. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LARANJA MECÂNICA. Direção: Stanley Kubrick. Reino Unido/Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1971. 136 minutos. son. color.
- LOLITA. Direção: Stanley Kubrick. Reino Unido: A.A Productions Ltd., 1962. 152 minutos. P&B. son.
- METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NABOKOV, V. **Rei, valete, dama**. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Lolita**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Pnin**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Fogo pálido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.
- \_\_\_\_\_. **Ada ou ardor**. Lisboa: Teorema, 2004b.
- O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. Reino Unido/Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1971. 146 minutos. color. son.
- PALMA, G. M. (Org.). **Literatura e cinema**: a demanda do santo graal & Matrix/ Eurico o presbítero & a máscara do Zorro. Bauru: EDUSC, 2004.
- STANLEY KUBRICK: imagens de uma vida. Direção: Jan Harlan. Estados Unidos: Warner Home Vídeo, 2001. 1 DVD (143 min.). son. color.
- VANSPANCKEREN, K. **Outline of American Literature**. New York: Rhoda Weyr AgencyCurry, 1994.

Recebido: 15/10/2009

Received: 10/15/2009

Aprovado: 08/12/2009

Approved: 12/08/2009

Revisado: 15/01/2010

Reviewed: 01/15/2010