

Sin hogar, sin identidad: el teatro feminista de Jane Bowles

Without Home, Without Identity: Jane Bowles's Feminist Theatre

RESUMEN

Jane Bowles (1917-1973) fue una autora estadounidense unida al *avant-garde*. Su creación literaria, situada en los 'márgenes de los márgenes' del canon, incluye la novela *Dos damas muy serias*, una colección de historias cortas, *Placeres sencillos*, así como una obra teatral titulada *En el cenador*. Escritora obsesionada con la originalidad en cada uno de sus trabajos, y siempre preocupada por los anhelos de sus personajes femeninos por definirse a sí mismas o por escapar de definiciones, Jane Bowles no se acomoda a etiquetas fáciles. Este ensayo se centra en *En el cenador*, ofreciendo un análisis de cómo Bowles utiliza la figura del hogar en su exploración de la identidad de la mujer en su obra.

Palabras clave: Jane Bowles, *In the Summer House* (*En el cenador*), *avant-garde*, existencialismo, hogar, identidad.

ABSTRACT

Jane Bowles (1917-1973) was a US *avant-garde* author. Her literary works, located on the 'margins of the margins' of the canon, include her novel *Two Serious Ladies*, a collection of short stories, *Plain Pleasures*, and her drama *In the Summer House*. Obsessed with being original in every single work and worried about her female characters' yearnings for self-expression or for escaping definitions, Jane Bowles cannot be easily labelled. This essay focuses on *In The Summer House* and offers an analysis of the way Bowles employs the figure of home as she explores women's search for their own identity in the play.

Key words: Jane Bowles, *In the Summer House*, *avant-garde*, existentialism, home, identity.

SUMARIO

-1. Introducción. -2. Recepción de la obra de Jane Bowles. -3. Hogar ¿dulce hogar? -4. La figura del hogar en el teatro norteamericano. -5. Hogar y crítica feminista. *In the Summer House* (*En el cenador*). -6. Bibliografía.

1 Universidad Complutense de Madrid. Esta investigación ha contado con la financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI 2009- 12221).

Jane Bowles (1917- 1973) es uno de otros tantos casos de escritoras que han sido apartadas del canon. Sin embargo, su caso es especial en el sentido de que ha sido recuperada en diversas ocasiones, solo para volver a ser apartada de nuevo. Durante mucho tiempo, y quizá aún hoy en día, se la recuerda como la esposa del escritor y compositor Paul Bowles, y no como la artista que luchó por conseguir un espacio propio. Las etiquetas que le han sido impuestas –escritora de culto, talento menor, leyenda *underground*, excéntrica, e incluso loca, así como la etiqueta con la que ella misma se definía: «Cojita, la judía tortillera»²– han servido tanto para su recuperación como para su olvido.

Los críticos coetáneos recibieron sus obras de forma dispar, e incluso antes de su muerte, el interés en su obra se disipó en varias ocasiones. A mitad de los años sesenta, y claramente bajo la influencia del renacer del movimiento feminista, Jane Bowles tuvo una segunda oportunidad cuando en 1966 se publicaron sus obras completas en un volumen titulado *The Collected Works of Jane Bowles*, con una introducción de su amigo Truman Capote. Sin embargo, como apunta Jeannie Skerl, «el clima social y literario de los sesenta estaba más abierto a temas nuevos, y los lectores podían entender mejor la búsqueda espiritual, los conflictos psicológicos y la ansiedad intelectual de los personajes femeninos de Bowles, pero los críticos aún tenían unas expectativas conservadoras en cuanto a la convenciones genéricas»³ (1997: 10). A finales de los setenta y principios de los ochenta hubo un nuevo resurgir de interés en Jane Bowles. Una colección expandida de sus obras apareció bajo el título *My Sister's Hand in Mine* en 1978. En esta ocasión, y gracias a que el movimiento feminista se encontraba en un nuevo resurgir, la crítica aceptó su obra de forma más que positiva. Aún así, Jeannie Skerl aún lamenta cómo «el proceso de canonización de autores modernos ha relegado a Bowles [...] a los márgenes de los márgenes del canon modernista»⁴ (1997: 17). Es interesante anotar que en España se ha trabajado intensamente para que ni Jane Bowles ni su obra caigan en el olvido. Fue en Málaga donde Bowles pasó los últimos años de su vida en el Hogar conventual de Nuestra Señora de los Ángeles, y donde fue enterrada. Irónicamente, con motivo del centenario del nacimiento de Paul Bowles, el Instituto Municipal del Libro organizó en 2010 el ciclo «El Mundo de los Bowles», donde Jane Bowles fue recordada con poemas, música y flores, así como con la restauración de su tumba en el cementerio de San Miguel y la inauguración de la placa que reza “Cabeza de gardenia” –que es como Truman Capote se refería a la autora («Homenaje ante la tumba rehabilitada de la escritora Jane Bowles» 2010: np).

El hecho de que la tumba de Jane Bowles se encuentre en Málaga y que, ni siquiera tras haber pasado los diez años por los que Paul Bowles pagó su nicho, sus

2 Los términos en inglés, «Crippie, kike dyke», son altamente ofensivos. Todas las traducciones son de la autora de este ensayo, a excepción de las citas de *En el Cenador*.

3 «The social and literary climate of the 1960s was more open to new subjects or themes, and readers were better able to comprehend the spiritual quests, psychological conflicts, and existential anxiety of Bowles's female characters. But critics were still conservative in their expectation that works conform to generic conventions».

4 «The process of canonization of modern writers has relegated Bowles [...] to the margins of the margins of the modernist canon».

restos hayan vuelto a su país natal, no deja de responder al espíritu vagabundo de la autora. Como Carol Schloss apunta, Bowles era «una vagabunda cultural, pues, sin familia, sin trabajo diario ni una residencia fija, escribía siempre desde una posición de sin techo y de vagabunda, enfrentándose a contextos inamovibles como un sujeto cambiante y errante»⁵ (1997: 112). Esta condición de Jane Bowles como una autora sin hogar y sin identidad, hechos que quizá ella misma adoptó como signos identitarios propios, constituye el génesis de este artículo. Respondiendo a estas mismas características, en su única obra completa y estrenada, *In The Summer House* (1954) –traducida al español como *En el cenador*– los personajes femeninos también se antojan vagabundas, cuerpos perdidos buscando una identidad y un hogar donde reafirmarse, o quizá lo que buscan es precisamente rechazar ese vínculo poderoso entre hogar e identidad que estructura nuestras vidas.

Hogar, ¿dulce hogar?

Resulta paradójico que uno de los bastiones del Sueño Americano rece que la movilidad es parte fundamental de la prosperidad, mientras que al mismo tiempo tal sueño se fundamente en la idea del hogar. En palabras de la crítica Kristin Pfefferkorn, «El progreso –la idea de estar en continuo movimiento– es una idea con la que estamos comprometidos como americanos. Sin embargo, también estamos siempre intentando amarrarnos fuerte, clavarnos, echar raíces, construir hogares»⁶ (1991: 120). Sin duda, la figura del hogar está intrínsecamente unida a la proyección de nuestra identidad; el hogar responde al «anhelo existencial de un recipiente estable para la identidad – un hogar para el yo, una habitación propia»⁷ (Chaudhuri, 1995: 59).

La elaboración quasi-mitológica de la figura del hogar no deja de ser, no obstante, una recreación literaria y fantasiosa. La letra pequeña del Sueño Americano esconde un sesgo genérico fundamental: el hombre parece ser el sujeto activo unido a ese ideal del perpetuo movimiento, mientras que la mujer pasa a ser el sujeto pasivo sobre el que recae la ardua tarea de mantener el hogar. Linda McDowell y Joanne P. Sharp nos advierten de cómo en el mundo occidental la construcción social del hogar ha erigido esta figura «como un lugar de placeres familiares, un lugar en el que estar en el tiempo libre y en el que descansar –para los hombres es un lugar de descanso tranquilo y selvático tras la severidad de la ciudad o del lugar de trabajo y para las mujeres, supuestamente, un refugio seguro»⁸ (1997: 263).

La crítica feminista no ha tardado en responder a esta elaboración de la figura del hogar, especialmente por sus implicaciones en la asignación de roles. «El hogar

5 «a cultural vagabond, for, without family, regular work or customary residence, she writes always from an unhoused and transient position, confronting fixed contexts as an unfixed and roving subject».

6 «Progress, the idea of moving on –is an idea we are committed to as Americans. Yet we are also trying ever again to hold on, to sink roots, to build homes».

7 «the humanist yearning for a stable container for identity –a home for the self, a room of one's own».

8 «as a place of familial pleasures, a place of leisure and rest –for men a sylvan and tranquil respite from the rigours of the city or the workplace and for women a supposedly safe haven».

puede ser tanto un lugar de conflicto (así como de trabajo) como de descanso»⁹, dice Doreen Massey (1998: 11). Es más, el hogar como una localización geográfica ha sido central en la construcción ideológica de la identidad femenina. En palabras de Rosemary George, «la palabra hogar trae connotaciones de la esfera privada de la jerarquía patriarcal, de la identidad genérica, de refugio, de confort, de cuidado y protección»¹⁰ (1999: 1). De esta forma, la subjetividad femenina se convierte en aquello que debe limitarse geográficamente para ser controlado, y así el hogar se transfigura en un mecanismo de control y vigilancia (Leslie, 1997: 304).

Desde sus comienzos, el teatro norteamericano moderno siempre se ha mantenido sensible a la representación del hogar. Los grandes dramas norteamericanos se definen como dramas del hogar, de la familia disfuncional que, atrapada entre sus cuatro paredes, no puede sino ser el germen de duros enfrentamientos dados por unas estrictas jerarquías de género. En su estudios sobre la representación realista del hogar en el teatro norteamericano de los años veinte, Brenda Murphy nos indica que los escenarios realistas

no solo son un medio primordial para caracterizar a los personajes, sino que, a través de las imágenes escénicas de tiranía doméstica, son también una declaración temática constante. Y dado que ninguna de las mujeres deja la casa durante mucho tiempo, los escenarios nos proporcionan definiciones claras acerca de la acción de la obra. En los mejores casos, los escenarios son el punto principal de integración de toda la obra¹¹ (1987: 153).

La relación entre la figura del hogar y el teatro norteamericano es una de las más largas asociaciones en la historia teatral. Los grandes clásicos del teatro norteamericano escriben la palabra hogar en letras mayúsculas. *Muerte de un viajante* (1949) de Arthur Miller, *Largo viaje hacia la noche* (1956) de Eugene O'Neill, o el reciente Premio Pulitzer de teatro *Agosto: Condado de Osage* (2008) de Tracy Letts atestiguan esta fuerte constante. En estas obras el concepto del hogar se presenta como el pilar fundamental sobre el que se desarrolla la acción de la obra y el desarrollo psicológico y dramático de los personajes. Sin embargo, y a diferencia de cómo se representaba el hogar en el teatro puramente realista, donde el escenario doméstico era la fuente primordial de información acerca de los personajes que lo habitaban, se podría afirmar que en el teatro más moderno el hogar tiende a convertirse casi en un personaje más de la obra. Las relaciones que se establecen entre la escena doméstica y sus moradores entran en una dinámica bi-direccional, según la cual la escena nos dice mucho del personaje y el personaje de la escena. El

9 «home may be as much a place of conflict (as well as of work) as of repose».

10 «The word 'home' immediately connotes the private sphere of patriarchal hierarchy, gendered self-identity, shelter, comfort, nurture and protection».

11 «provide not only a major means of characterization but, through their scenic images of domestic tyranny, a constant thematic statement. And because none of the women leaves her house for long, the settings provide clear definitions for the play's action as well. In the best of them, the setting provides the major point of integrations for the whole representation».

hogar se convierte entonces en una entidad propia dotada de múltiples sentidos, los cuales, a menudo, son incluso contrapuestos. Una de estas contradicciones fundamentales que encontramos en el teatro norteamericano moderno es la presentación simultánea de la figura del hogar como refugio y prisión, como seguridad y encarcelamiento, y esta misma contradicción «es crucial para su sentido dramático»¹² (Chaudhuri, 1995: 8).

El título de la obra de Jane Bowles, *En el cenador*, indica a primera vista una preocupación por el tema del espacio. La obra se desarrolla parcialmente en el exterior de la casa, donde un pequeño cenador se convierte en la fuerza simbólica más potente de la obra. Jane Bowles tardó casi diez años en concluir esta pieza. Comenzó a escribirla en 1945 y en 1947 había terminado el primer acto. Siguió trabajando en ella hasta su puesta en escena en 1953, aunque, perfeccionista como era –Paul Bowles decía que a Jane Bowles le costaba la vida escribir... a veces tardaba hasta una semana en escribir una página (en Caponi, 1994: 125)– no dejó de re-escribirla, especialmente para adecuarla al gusto del público de Broadway. Durante estos años Jane Bowles también cambió de hogar con cierta frecuencia, lo cual se refleja en las idas y venidas de sus personajes femeninos. París, Tánger, Southampton, Nueva York, hogares, hoteles, casas de amistades; Jane Bowles, la escritora errante, buscaba un sitio donde poder sentirse ella misma, y un hogar no era necesariamente su lugar ideal; no mientras fuera una joven llena de vida y de energía, como revela este fragmento de la carta que escribió a Paul Bowles a finales de septiembre de 1947:

Es agradable tener un lugar al que regresar y creo que una *casa* en África o en cualquier otro país es una tontería. Creo que los hoteles u otros sitios temporales son más divertidos. Pero todos *deberíamos* tener un sitio permanente que se pueda cerrar y no tenga que alquilarse cada vez que nos vamos. Especialmente cuando nos hacemos viejos y tenemos achaques¹³ (en Dillon, 1985: 57; énfasis en el original).

Es innegable que donde Jane Bowles se sentía realmente ella misma era en su ambiente bohemio. Podría decirse que su propia vida y obra son el fiel reflejo del entorno bohemio que la rodeaba. Desde sus comienzos se inspiró en el mito bohemio de la artista rebelde que busca un atisbo de iluminación a cualquier precio, siendo su autodestrucción la más clara consecuencia. Bowles siempre vivió en ese ambiente bohemio que promovía un estilo de vida nada convencional y la experimentación con políticas radicales, con drogas y alcohol, con otras culturas y con la libertad sexual (Skerrl, 1997: 3-4). A pesar de sumirse en un movimiento *avant-garde* absolutamente masculino, Jane Bowles encontró en sus amigos John LaTouche, Oliver Smith, Virgil Thomson, Tennessee Williams y Truman Capote,

12 «its status as both shelter and prison, security and as entrapment –is crucial to its dramatic meaning».

13 «It is nice to have a place to come back to and I think a *house* in Africa or any other country is silly. I think hotels or temporary places are more fun. But we *should* all have a permanent one which could be closed up without being rented every time we moved. Particularly as we grow older and more feeble».

entre muchos otros, una inyección de energía para embarcarse en nuevas obras a pesar de las frecuentes malas críticas. Gracias también a estas amistades, Bowles tocó varios géneros: novela, novela corta, historia corta, teatro, e incluso el teatro de marionetas, y en cada una de sus piezas demostraba su compromiso con la experimentación formal y su necesidad interior de ser original en cada nuevo proyecto.

La temática de las obras de Jane Bowles es también un fiel reflejo de la mitología bohemia. Los términos claves en su obra son la condición de la existencia humana, el significado de la vida, la libertad y la responsabilidad de individuo, así como la exploración de las emociones. No obstante, como subraya la biógrafa de Jane Bowles, Millicent Dillon, los temas que preocupaban a Jane Bowles no dejan de ser los que nos preocupan a todos:

A pesar de su rareza, a pesar de su originalidad, al fin y al cabo ella escribía de lo que nos es común a todos: de ese lugar dentro de nosotros mismos donde somos uno y al mismo tiempo masculino y femenino, infantil y poderoso, mayor y principiante, de ese lugar donde vamos a morir y donde nos agarramos a la vida¹⁴ (1981: 423).

En el cenador es esa obra maravillosa en la que Bowles, a través del viaje identitario de sus protagonistas, nos hace retraernos a ese lugar interior nuestro para explorar lo que significan la vida y la muerte, la libertad y la opresión, y las consecuencias de nuestros actos y emociones.

In the Summer House: o vida en un cenador

Antes de su estreno oficial en Broadway en 1953, bajo la dirección de José Quintero, *En el cenador* se había puesto en escena en el Hedgerow Theatre de Filadelfia en 1950 y en la Universidad de Michigan y en Boston en 1953. La obra, con música de Paul Bowles, solo duró dos meses en cartel, a pesar de ser meritoria de un espacio en el prestigioso *Best Plays of 1953-54*, editado por Louis Kronenberg, y de que la obra había generado un segmento significativo de seguidores de culto. Por ejemplo, Truman Capote confesó que a pesar de que

no me gusta el teatro especialmente: soy incapaz de aguantar una obra más de una vez, sin embargo, vi *En el cenador* tres veces, y no por mi lealtad a la autora, sino porque la obra tenía un ingenio espinoso, el sabor de una bebida amarga y

14 «Despite her oddness, despite her originality, she wrote finally of what is common to us all: of that place within ourselves where we are at one and at the same time masculine and feminine, childlike and powerful, aged and just beginning, of that place where we go to death and we hold on to life».

refrescante que se prueba por primera vez –las mismas cualidades que me llevaron inicialmente a leer la novela *Dos señoras muy serias* de la Sra. Bowles¹⁵ (1978: viii).

Y para Tennessee Williams, *En el cenador*

no es solo la obra más original que he leído, creo que también es la más extraña y la más divertida y una de las más emocionantes. Sus percepciones humanas son a la vez profundas y delicadas; su poesía dramática es a la vez ilusoria y apasionante. Es una de esas obras rarísimas que no se ponen a prueba en el teatro, sino que a través de ellas el teatro se pone a prueba¹⁶ («*In the Summer House*», 1993: np).

Pero *En el cenador* encontró más detractores que seguidores entre los críticos teatrales. Aunque reconocían la innovación formal de la obra, que mezcla realismo con expresionismo y surrealismo, lo cómico con el melodrama y lo mundano con lo lírico, la originalidad de sus personajes femeninos (tres parejas de madres e hijas con relaciones muy diferentes) y su delicado humor, los críticos fueron implacables al hablar de la falta de estructura –o más bien deberíamos decir de la no adecuación a la estructura dramática convencional– de la falta de motivación en los personajes, y en definitiva, de su falta de sustancia (Skler, 1997: 9).

Peter G. Christensen explica los posibles motivos que llevaron a tan malas críticas. Para Christensen, el tema de la relación madre-hija en los años cincuenta era completamente ignorado, bien porque se consideraba insignificante, bien porque no había nada positivo que decir al respecto, sobre todo si atendemos al ambiente misógino que predominaba en esa época (1997: 49). En esta línea, Judith Barlow argumenta que, dada la perspectiva tan poco sentimental de la maternidad que presenta, la obra abocaba ciertamente al fracaso, sobre todo si atendemos al retrato de la maternidad en obras, revistas y programas televisivos de la época (1994: xxii). Tampoco podemos olvidar que eran muy pocas las obras escritas por mujeres que llegaban a escena en ese tiempo. Simplemente, el mundo no estaba preparado para Jane Bowles en los años cincuenta. Otros reestrenos en los años sesenta, setenta y ochenta, siempre en escenarios del Off-Broadway, intentaron mantener viva la llama de Jane Bowles. Ya en los noventa, el Lincoln Center de Nueva York tuvo *En el cenador* en escena durante un mes en el Vivian Beaumont Theatre y, a pesar de las críticas, que señalaban más en dirección a la puesta en escena y a la propia actuación de algunos de los actores que al texto en sí, el crítico del *New York Times* acertó al decir que «Jane Bowles nació para ser una heroína de nuestro tiempo, aunque en el suyo solo fuera una figura de culto»¹⁷ (Rich, 1993: np).

15 «I'm not all that keen on the theatre: cannot sit through most plays once; nevertheless, I saw *In the Summer House* three times, and not out of loyalty to the author, but because it has a thorny wit, the flavor of a newly tasted, refreshingly bitter beverage –the same qualities that had initially attracted me to Mrs. Bowles' novel, *Two Serious Ladies*».

16 «It is not only the most original play I have ever read, I think it also the oddest and funniest and one of the most touching. Its human perceptions are both profound and delicate; its dramatic poetry is both illusive and gripping. It is one of those very rare plays which are not tested by the theatre but by which the theatre is tested».

17 «Jane Bowles was born to be a heroine of our time, if only a cult figure in her own».

Una proporción extensa de la crítica dramática y teatral que ha examinado *En el cenador* se ha centrado exclusivamente en las relaciones madre-hija desde el punto de vista del psicoanálisis, más concretamente en la problemática que se genera entre estas dos identidades (Austin, 1990: 67-73). No obstante, y aunque este es sin duda un tema principal en la obra, entiendo *En el cenador* como una obra acerca de la problemática del espacio, y más en concreto, de la figura del hogar como el refugio idílico para el desarrollo de la identidad de los personajes femeninos que habitan el escenario. La primera acotación escénica nos desvela el jardín, y su descripción ya nos presenta este hogar como un problema:

El jardín de GERTRUDE EASTMAN CUEVAS en algún lugar de la costa sur de California. El jardín, sembrado de cactus irregulares y ornamentos rotos, es un completo desorden. Un seto bajo, al fondo del escenario, separa el jardín de un camino que parece llevar a la carretera. Más allá del camino se encuentran la playa y el mar. Se pueden distinguir el lateral de la casa y la puerta de entrada. Una veranda domina a baja altura el jardín. Dentro del propio jardín hay un cenador cubierto de enredaderas (2010: 17).

En primer lugar, el hecho de que la obra tenga lugar fuera de la casa, y no dentro de ella, nos indica que este hogar está lejos de ser un refugio. Según Carol Schloss «una casa puede convertirse en un texto, en una deshumanización materializada del refugio, del esqueleto, de los mismos huesos de la existencia»¹⁸ (1997: 103). Es por tanto significativo que los moradores de esta casa prefieran estar siempre fuera. Gertrude, la madre de Molly, se mantiene siempre en la veranda, controlando a su hija y su espacio desde las alturas. Molly, como veremos más adelante, encuentra en el cenador su pequeño refugio, una habitación propia que, no obstante, no está libre de peligros. Los ornamentos rotos y los cactus irregulares nos hablan de un lugar descuidado y árido y de la fractura identitaria de las mujeres que buscan definirse a sí mismas. Un poco más adelante descubrimos que Gertrude va a casarse y que Molly, al no tener ocupación ni forma de ganarse la vida como mujer independiente, debe casarse también, rompiéndose así el vínculo madre-hija. El camino que lleva a la carretera es claramente un símbolo de la promesa de poder escapar, así como de recibir visitas inesperadas de invasores de este hogar. La playa y el mar aparecen aquí con múltiples connotaciones. Por una parte, el mar connota el líquido amniótico en el que madre e hija se encuentran antes de su separación, así como la total dependencia que existe entre Gertrude y Molly. En la puesta en escena de JoAnne Alkalaitis para el Lincoln Center, esta idea se vio reforzada visualmente por una escenografía claramente simbólica; una gran raíz retorcida recordaba al cordón umbilical, mientras que el ruido del mar se escuchaba constantemente. Por otra parte, el mar es al mismo tiempo un símbolo común en la literatura escrita por mujeres para sugerir las ideas de liberación y de muerte, como en *The Awakening* (1899) de Kate Chopin, y este doble sentido es uno que Bowles explota en profundidad en la obra.

¹⁸ «a house can become a text, a materialized objectification of shelter, of the skeleton, of the very bones of existence».

Antes de adentrarnos en la exploración de esta casa y sus alrededores y de sus múltiples significados, cabe destacar que esta casa es a la vez una casa de huéspedes. La casa de huéspedes, el bar y la pensión son constantes en la obra de Bowles: «En repetidas ocasiones Bowles emplea la imagen del centro turístico, de la estación en el camino, la pensión, el hotel, el bar, el garaje, localizaciones que implican continuar con un viaje como forma de aliviar la angustia y de provocar una trans-formación»¹⁹ (Schloss, 1997: 104). Bajo la pluma de Bowles estos lugares aparecen como hogares para aquellos que no lo tienen. O como dice Robert E. Lougy, «Los personajes de Bowles se encuentran atormentados por la falta de un sentido de lugar o de hogar»²⁰ (1997: 120), a lo que añado que esta falta de lugar y de hogar se une a la falta de identidad, y que estos personajes intentan encontrar el anhelado refugio en estos sucedáneos del hogar. Como Lougy apunta, «los personajes principales de Bowles, sin embargo, continúan buscando un hogar como es debido, incluso cuando huyen o intentan huir de aquello que les impide buscar la salvación. Estos personajes buscan espacios que realicen su yo, en vez de empequeñecerlo, donde la auténtica armonía entre ellos y el mundo que habitan sea posible»²¹ (1997: 124).

El hecho de que Gertrude haya tenido que transformar su hogar en una casa de huéspedes es determinante a la hora de entender la identidad de esta mujer. Gertrude se lamenta: «Tal y como están las cosas tenemos que aceptar huéspedes ocasionales para llegar a fin de mes. Con los años habrá que aceptar más huéspedes, y apenas puedo con los pocos que tenemos ahora; mi temperamento no casa con ellos» (2010: 19). Al no tener un marido que sustente económicamente a la familia, Gertrude, muy a su pesar, ha tenido que convertir su hogar en lo que más detesta. Es por ello que Gertrude no intenta de ninguna manera hacer que esta casa sea un hogar, ni para ella ni para su hija, y mucho menos para sus huéspedes. Como vimos en la descripción de la casa, los ornamentos están rotos; a Gertrude no le interesa que sus huéspedes encuentren un lugar agradable, y además ni siquiera se encarga de cocinar para ellos. Típicamente para una mujer blanca de clase media de la época, Gertrude solo quiere casarse para que sea un hombre el que la mantenga económicamente:

estoy pensando muy en serio casarme con el señor Solares. Si lo hiciera podría llevar como mínimo una vida sin agobios económicos. Además, estoy segura de que con el tiempo conseguiría echar de la casa a su hermana, la señora López, que me pone de los nervios. Es un hombre manejable, y los hispanos no son muy de quedarse en casa, lo cual es una bendición (2010: 20).

19 «Repeatedly Bowles resorts to the image of the re-sort, of the way station, the pension, the hotel, the bar, the garage, to perches which imply further travel as a way to ameliorate distress and to effect trans-formation».

20 «Bowles's characters are haunted by the lack of a sense of place or home».

21 «Bowles's major characters, however, continue to seek for a proper home, even as they flee or attempt to flee from that which might impede their search for salvation. They seek spaces that will fulfil rather than diminish self, that will make possible an authentic harmony between them and the world they inhabit».

Esto es, Gertrude no busca una identidad de esposa –lo que más le gusta del señor Solares es que siempre está fuera de casa– ni de madre, pues aparentemente está deseando dejar a Molly e irse a vivir a Méjico. De hecho, Gertrude lamenta no haber podido abandonar al padre de Molly: «Quise abandonarlo todo... comenzar desde cero, pero no pude. Estaba embarazada de ti. No tuve elección» (2010: 21).

Paradójicamente para la dueña de una casa de huéspedes, la identidad que Gertrude está buscando es la de mujer solitaria y aislada del mundo. Como ella confiesa, lo que más le gusta hacer es quedarse sola en el porche y mirar al océano. Sus sueños también revelan su anhelo de aislamiento y su identidad problemática:

Algunas veces despierto por la noche con una extraña sensación de aislamiento... como si me hubiera caído por los acantilados para aterrizar a un kilómetro de todo lo que más me importa... ni siquiera las penas y las tristezas parecen ya pertenecerme. Nada me pertenece; es como si una sombra hubiera pasado por encima de mi vida entera y la hubiese oscurecido. Intento decir mi nombre en voz alta, lo intento una y otra vez, pero todo sigue estando muy lejos de mí. [...] Es verdad, cada uno de nosotros tiene que soportar una sombra o dos a medida que envejece. Pero si estamos ocupados pasa la sombra, pasará con rapidez y no quedará rastro de nuestra vida diaria (2010: 22-24).

El sueño recurrente de Gertrude nos muestra su pérdida de identidad y cómo su propio anhelo de aislamiento la lleva inconscientemente a alejarse de lo que le importa. Este sueño en clave surrealista anticipa el desarrollo dramático de la obra. Gertrude es incapaz de decir su nombre en el sueño, lo que nos indica que su intento por definirse a sí misma es fallido y que la sombra que la acompaña es demasiado densa como para pasar sin dejar rastro. De hecho, esta sombra ha acompañado a Gertrude desde su niñez, y es esta sombra la que la ha llevado a recrearse erróneamente en su sueño de aislamiento. Tras hablarnos de sus sueños, Gertrude pasa a recordar su infancia:

(La música expresa la tristeza que ella prefiere ocultar.) En una ocasión, cuando tenía diez años, [mi padre] se llevó [a mi hermana Ellen] del colegio. Le compró un sombrero de piel y se fueron juntos de viaje durante dos semanas. A mí no me llevaron. Yo no tenía motivo alguno para dejar el colegio. Estaba sana y robusta. La llevó a un gran hotel a la orilla del lago. [...] A Ellen la compadecía, pero estaba orgulloso de mí. Yo era su verdadero amor. Nunca lo demostró... Le daba miedo que Ellen lo descubriera (2010: 27).

Gertrude intenta autoconvencerse de su identidad de niña adorada por su padre, pero ella misma sabe que esa no es la verdad. Recreando ese viaje al que su padre nunca la llevó, Gertrude pasa los días contemplando el océano en silencio, tal y como su padre y su hermana pasaron aquellos días contemplando el lago helado, lo cual ha fomentado su identidad de mujer solitaria.

El paraíso solitario de Gertrude es rápidamente invadido por sus invitados. El señor Solares aparece junto a un grupo de mejicanos realmente ruidosos. La señora López, su hija Frederica y tres doncellas (Quintina, Altagracia y Esperanza) aparecen en escena cantando, bailando, y arrojándole arroz a Gertrude para celebrar su próximo enlace matrimonial. «No soporto este jaleo... No puedo más», grita Gertrude (2010: 43), quien en su deseo de mantener su aislamiento se mantiene en la veranda mientras sus invitados comen en el jardín. Lionel, el futuro esposo de Molly, entra en escena a continuación, acompañado de varias personas y de múltiples figuras de cartón que representan a una sirena, al dios Neptuno, una langosta, etc., anuncios de la próxima apertura de su restaurante El Cuenco de la Langosta. Pero el personaje más invasor entra a continuación y en solitario: Vivian. Físicamente, Vivian es todo lo contrario a Molly. Como Gertrude, es también pelirroja, y los colores vivos de su vestimenta y sus altos tacones, así como su estado de súper-excitación, nos hacen verla como una dura contrincante para Molly. A pesar de que el jardín es un completo desastre, Vivian asegura que la casa y el jardín son divinos y que ha venido aquí para disfrutar de la vida al máximo. Sin embargo, en su búsqueda de identidad, Vivian ha venido también para desplazar a Molly y para crearle serios problemas identitarios. El cenador se convierte entonces en su campo de batalla: «¡Molly! ¡Sal fuera! Estoy en tu casita... ¡Molly!» (2010: 59)

Vivian representa a la típica adolescente que intenta encontrarse a sí misma. Sin embargo, su búsqueda de identidad no conoce límites, lo que provocará la rabia de Molly. A pesar de maltratar a su propia madre, la señora Constable, un nombre muy simbólico para la concepción que Vivian tiene de su madre como una carcelera de sus inquietudes, y de hacerla quedarse en el hotel del pueblo y no con ella, Vivian sí quiere acercarse a la figura maternal de Gertrude. Cuando la escena segunda comienza, Vivian ocupa el lugar de Molly. Está sentada a los pies de Gertrude y se esfuerza por hacer cosas con ella: busca su cariño diciendo que le gusta el mismo tipo de música que a ella, la coge cariñosamente de la mano y quiere pasear con ella. Pero Vivian no quiere ganarse simplemente esta nueva identidad como hija ficticia de Gertrude, sino que quiere todos los espacios, simbólicos y reales, que pertenecen a Molly. Vimos antes cómo Vivian invade el cenador de Molly, pero además, en esta escena, Vivian quiere ganarse a Lionel. Todos los personajes, excepto Vivian, Lionel y Molly, abandonan el escenario. Vivian, «*impaciente por excluir [a Molly] cada vez que se presenta la oportunidad, se acerca a toda prisa a LIONEL y se pone de rodillas justo en el lugar donde se había sentado MOLLY. Ella se da cuenta de todo, y se queda absorta en sus pensamientos, de espaldas y algo alejada de la pareja*» (2010: 65). Haciéndose eco de un mensaje patriarcal aprendido, Molly lamenta cómo las chicas «quieren quitarte del medio para ocupar tu lugar» (2010: 75) y se enfurece cuando Vivian empieza a hacer planes con Lionel. La hasta entonces dulce y callada Molly se enfrenta a Vivian por intentar quitarle sus señas de identidad: su cenador, su madre y su futuro esposo. La escena termina de manera simbólica. Las nubes, el viento y el frío, como esa sombra negra del sueño de Gertrude, acompañan a las dos jóvenes mientras salen del escenario a través de los acantilados.

El paisaje que sirve de escenario en esta segunda escena –y más específicamente la figura del acantilado– tiene unas claras connotaciones simbólicas. Según Carol Schloss en Bowles encontramos que «incluso el paisaje sirve como una externalización de lo que ocurre en el interior. Abismos, precipicios, cascadas y puentes en un estado precario identifican las historias de Bowles como una exploración de la liminalidad, de la transitoriedad de un modo de ser escogido, el preludio a la transformación»²² (1997: 106). Aunque la muerte de Vivian ocurre fuera del escenario, es fácil imaginar que Molly, a pesar de no confesarlo abiertamente, empujó a Vivian por el acantilado para evitar que su identidad le fuera usurpada. Con esta caída por el acantilado se marca un antes y un después en la identidad Molly, así como en la señora Constable.

Cuando la escena tercera nos muestra la celebración más que atípica de las bodas de Gertrude y Molly –Gertrude va en zapatillas de estar por casa y Molly come perritos calientes– también encontramos a la señora Constable intentado renegociar su identidad, lo cual Bowles refleja en términos espaciales. Habiendo perdido su rol de madre, la señora Constable se encuentra absolutamente perdida en el espacio, y no es casual que encuentre refugio en la destartada casa de Gertrude:

Ay, no sé dónde ir, no sé qué hacer. Soy incapaz de separarme de usted o del señor Solares o de la señora López o de Molly. ¿No es una relación ridícula? (*Obviamente, está como una cuba.*) Me siento tan unida a todos ustedes... No encuentro otra explicación. No quiero más amigos que ustedes. Es como si hubiera nacido en este jardín y no hubiese vivido en ningún otro lugar. ¿No es extraño? No quiero otros amigos más que ustedes. No me abandone, por favor. (*Se abraza al cuello de GERTRUDE.*) No sé a dónde ir. Por favor, no me abandone (2010: 100).

La señora Constable ha encontrado en este desordenado hogar la fiel representación de su rol maternal perdido. Como ella también dice, no quiere hacer nada, simplemente estar en este jardín donde solo la mala hierba crece, en un claro simbolismo de una maternidad fallida, y bajo la sombra del toldo (2010: 101), la misma sombra simbólica que atormenta a Gertrude. En las escenas posteriores vemos cómo la señora Constable es totalmente incapaz de abandonar este lugar: la muerte de Vivian la ha paralizado en el espacio. Unido a un fuerte problema de alcoholismo, una vez que la casa se vende, la señora Constable vive permanentemente en el hotel, sin un hogar propio, y viendo a Molly y a Lionel jugar a las cartas. Podríamos pensar que la señora Constable podría rehacer su vida si volviera a su casa. Pero Bowles nos sugiere que esta mujer, como Gertrude, no tenía un hogar propio, aunque sí una casa, porque la sombra del pasado ha impedido esta asociación entre hogar e identidad con la que sentirse realizada. En la primera escena del

22 «even the landscape serves as an externalization of interior events. Chasms, precipices, waterfalls, precarious bridges all identify Bowles's story of exploration of liminality, of transience as a willed mode of being, the prelude to transformation».

acto segundo la señora Constable le confiesa a Molly que ni su marido ni Vivian la quisieron jamás, añadiendo además que se siente en cierto modo liberada: «cuando murieron los dos... no me quedó nada. Se desvanecieron todos los recuerdos... Todo se esfumó. Todo el pánico... Y la tensión... Apenas recuerdo nada de mi vida. [...] En realidad yo tampoco los quería» (2010: 136). Tras la muerte de Vivian, la señora Constable por fin pudo dejar de esforzarse por mantener su rol de madre, un rol que ni siquiera le salía de forma natural. Ahora, cada amanecer la señora Constable persigue las mismas olas en las que murió su hija, siendo estas un símbolo de vida para ella, hasta que ve el hotel que le recuerda que no tiene ni hogar ni identidad (2010: 138-139).

Para Molly también es difícil encontrar su identidad fuera del hogar de su madre y más allá del cenador. Al comienzo de este análisis ya apuntamos que el cenador es el refugio de Molly; aquí se entretiene leyendo tiras cómicas mientras su madre está en la veranda. Los significados que Bowles da a este cenador son múltiples, como demuestran las diferentes percepciones por parte de los críticos. Para Christensen el cenador «es a la vez un lugar real y un símbolo del conflicto de Molly con su madre»²³ (1997: 60). Para Robert E. Lougy, el cenador es «un santuario [para Molly], un lugar de refugio y amor»²⁴ (1997: 120). Así pues, el cenador puede considerarse un lugar real y simbólico, de paz y de conflicto, de amor y de odio. Las palabras de Bowles acerca del cenador son vitales para entender su función simbólica en la obra:

Todos los personajes de mi obra están tapando algo acerca de si mismos. Cada uno de ellos tiene un cenador. Un cenador es una construcción endeble, sin cimientos. Es una invención de aquellos que buscan la realidad, un santuario, un refugio contra los miedos que les persiguen²⁵ (citado en Sievers, 1951: 402).

Desde el comienzo de la obra observamos que el cenador es el refugio de Molly, es aquí donde se esconde para leer sus tiras cómicas –el hecho tan infantil que su madre le recrimina insistentemente. También es el lugar donde Molly se refugia tras su boda: no quiere salir de este hogar y enfrentarse a su nueva identidad, la de la hija abandonada por una madre que prefiere ser mantenida por un mejicano al que detesta, y la de esposa de Lionel. Para Gertrude el cenador no es sino un recordatorio de su fallida identidad maternal. Aunque amenace a Molly con quemar el cenador, su hija no obedece y prefiere marcar esta separación espacial con su madre. Más aun, el cenador es una fuente de conflicto entre madre e hija, porque este recuerda a Gertrude su incapacidad de crear y mantener un hogar feliz. Lo único que a Molly le gusta de esta casa es la enredadera que recubre el cenador, y esta enredadera es lo único que Gertrude no plantó en la casa y lo único que

23 «both a real place and a symbol of Molly's conflict with her mother».

24 «[Molly] regards the summer house as a sanctuary, a place of retreat and love».

25 «The people in my play are all covering up something about themselves. Each of them has her summer house. A summer house is a flimsy construction with no foundation. It is an invention of those who seek reality, a sanctuary, a haven from the terrors which haunt them».

crece fuerte. En la segunda escena del acto segundo, Molly recuerda cómo tras irse su madre, ella siguió yendo a la casa, pero que dejó de hacerlo cuando los nuevos dueños se instalaron, esto es, cuando la casa perdió completamente su relación identitaria con Gertrude y Molly.

Molly crea un sustituto para el cenador en una mesita del Cuenco de la Langosta: «Pasado un tiempo me sentaba en aquella mesa apartada, y si quería, podía imaginarme que estaba de vuelta en casa, en el jardín... dentro del cenador» (2010: 186). La soledad como marca identitaria no es un sitio, sino una condición, y Molly ha aprendido a no necesitar el hogar de su madre para seguir siendo ella. Molly ha sido incapaz de crearse su propia identidad apartada de su madre. Y su vida en el Cuenco de la Langosta no ha hecho sino mantener esa fantasía adolescente de poder quedarse parada mientras el mundo continúa. Cuando el acto segundo comienza con Lionel y Molly jugando a las cartas, nos damos cuenta de que su matrimonio no ha marcado en Molly un cambio de identidad. Antes leía tiras cómicas, ahora juega a las cartas hasta el amanecer. Como en casa de su madre, Molly tampoco se preocupa de cocinar, sino de ser alimentada: tienen toda la comida gratis que deseen en este restaurante.

A pesar de no ser delineado como un personaje muy positivo, sino más bien como una parodia del americano que sueña con ser un político exitoso o un líder religioso, y que finalmente trabaja vendiendo barbacoas, Lionel sí se da cuenta de la ilusión en la que viven: «Para mí este lugar es una farsa. Lo escogí por seguridad, pero las cosas no han salido bien» (2010: 152). En palabras de Lionel, muchas veces la seguridad, el hogar como refugio, no hace sino limitar la propia identidad del ser. En el Cuenco de la Langosta el matrimonio vive protegido, con la tranquilidad de tener un techo y comida gratis, pero no están protegidos del tedio de vivir una vida en la que no se reafirman como individuos. Por patético que resulte, la opción de Lionel de mudarse a Saint Louis, con o sin Molly, es un acto decisivo para vivir su propia vida e intentar ser quien realmente es. Aunque Lionel intenta convencer a Molly de que tienen que abandonar este lugar antes de que sea demasiado tarde y de que se queden «encerrados aquí para siempre» (2010: 155), Molly aún prefiere quedarse, más sabiendo que su madre ha regresado a por ella tras haber fallado su propio intento de reconstruir su identidad en Méjico.

Es significativo que Gertrude intente recuperar su identidad de madre a través de la figura del cenador. En su reconstrucción mental de la casa, Gertrude ve su hogar como «una casa preciosa, con su muro, su jardín y sus vistas al océano» (2010: 173) –no como la casa desastrosa que vimos en el primer acto– y como el lugar donde vivía feliz educando a su hija –no como el lugar en el que reprochaba a su hija día y noche cualquier cosa que hiciera, ni como el lugar donde finalmente abandonó a su hija. Sorprendentemente, cuando Molly se reencuentra con su madre, no experimenta ese viaje al pasado que le haga desear volver a esa casa junto al mar. Es por ello que Gertrude le recuerda a Molly el cenador, ese espacio en el que ser una niña, su niña, eternamente. Gertrude ha mandado construir un cenador con gruesas enredaderas para Molly, un nuevo refugio donde tendrá «todo lo que has soñado» (2010: 196). Llegados a este punto, Molly se da cuenta

de que su madre ya no es su madre, la madre que no le dejaba soñar en el cenador. Tras un enfrentamiento físico, Molly corre fuera de la escena, dejando a Gertrude atrapada en el pasado, en su sombra particular donde ya se atreve a admitir que odiaba a su hermana y que su padre no la quería, esa parte de su identidad que lleva reprimiendo toda su vida.

En esta última escena Bowles invierte los roles de madre e hija. Gertrude ruega a su hija que se quede, mientras Molly huye, haciendo eco del final del primer acto cuando Molly le rogaba a su madre que se quedara con ella en la casa (Goodman, 1997: 67). Este final está lejos de ser problemático para Jane Bowles, quien tuvo sus propios problemas con su madre. De hecho, Bowles escribió tres finales diferentes con tres opciones diferentes que reflejan la estrecha relación entre el espacio y la identidad (Dillon, 1981: 229). En el primer final, Molly se queda con su madre, aceptando retomar su identidad de hija que vive paralizada en el mundo ilusorio del cenador. En el segundo final, aquel que Bowles adaptó para satisfacer al público comercial de Broadway, Molly sale de escena buscando a Lionel. De esta forma, Molly acepta su identidad de esposa y se mudan a Saint Louis, donde podrán empezar una nueva vida sin cenadores. En la tercera versión del final, el desenlace es más dramático, pues Molly sale de escena para suicidarse. En este final, Molly, a pesar de morir, realiza un acto simbólico en la línea de Edna Pontellier en *The Awakening*, reclamando de una forma alegórica el derecho que debería tener a forjar su propia identidad, y denunciando que, al no poder ser así, la muerte es la única forma de liberación posible.

Como hemos visto a lo largo de este ensayo, en *En el cenador*, Jane Bowles nos muestra su visión de cómo los hogares no proporcionan ese sentido de posesión ni de autocontrol sobre la identidad. La casa, el cenador y el Cuenco de la Langosta son espacios que existen como una plataforma psíquica y no solo material. Aunque los personajes femeninos se esfuercen en convertir estos lugares en refugios, en entornos protectores, todas ellas deben tomar la decisión de abandonar estos lugares para sobrevivir mientras luchan, aunque solo sea por la efímera promesa de que un día podrán escapar de esa sombra que les persigue y ser finalmente ellas mismas.

BIBLIOGRAFÍA

- AUSTIN, Gayle (1990): *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- BARLOW, Judith E. (1994): *Plays by American Women 1930-1960*. Nueva York: Applause.
- BOWLES, Jane (1966): *The Collected Works of Jane Bowles*. Introd. Truman Capote. Nueva York: Farrar.

- (1978): *My Sister's Hand in Mine: An Expanded Edition of the Collected Works of Jane Bowles*. Introd. Truman Capote. Nueva York: Ecco.
- (2010): *En el Cenador*. Trad. Carlos Pranger. Málaga: Alfama.
- CAPONI, Gena Dage (ed.) (1994): *Conversations with Paul Bowles*. Jackson: University Press of Missouri.
- CHAUDHURI, Una (1995): *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- CHRISTENSEN, Peter G. (1997): «Family Dynamics in Jane Bowles's *In The Summer House*». En: Jeannie Skerl: *A Tawdry Place of Salvation: The Art of Jane Bowles*. Carbondale: Southern Illinois University, pp. 49- 63.
- DILLON, Millicent (1981): *A Little Original Sin: The Life and Works of Jane Bowles*. Nueva York: Holt.
- (1990): *Out in the World. Selected Letters of Jane Bowles, 1935-1970*. Santa Rosa: Black Sparrow.
- GEORGE, Rosemary Marangoly (1999): *The Politics of Home. Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- GOODMAN, Charlotte (1997): «Mommy Dearest: Mothers and Daughters in Jane Bowles's *In The Summer House* and Other Plays by Contemporary Women Writers». En: Jeannie Skerl: *A Tawdry Place of Salvation: The Art of Jane Bowles*. Carbondale: Southern Illinois University, pp. 64- 76
- «Homenaje ante la tumba rehabilitada de la escritora Jane Bowles» (2010): http://www.elmundo.es/elmundo/2010/04/05/analucia_malaga/1270489557.htm. Accedido el 29 de junio de 2011.
- «*In the Summer House*» (1993): Lincoln Center. <http://lct.org/showMain.htm?id=92>. Accedido el 20 de junio de 2011.
- LESLIE, D. A. (1997): «Femininity, Post-Fordism, and the 'New Traditionalism'» (1993). En: Linda McDowell & Joanne P. Sharp: *Space, Gender, Knowledge. Feminist Readings*. Londres: Arnold, pp. 300- 17.
- LOUGY, Robert E. (1997): «Some Fun in the Mud: Decrepitude and Salvation in the World of Jane Bowles». En: Jeannie Skerl: *A Tawdry Place of Salvation: The Art of Jane Bowles*. Carbondale: Southern Illinois University, pp. 119-33.
- MASSEY, Doreen (1998): *Space, Place and Gender*. Cambridge: Polite Press.
- MCDOWELL, Linda & SHARP, Joanne P. (1997): «Introduction to Section Five: Gendering Everyday Spaces». En: Linda McDowell & Joanne P. Sharp: *Space, Gender, Knowledge. Feminist Readings*. Londres: Arnold, pp. 263- 68.
- MURPHY, Brenda (1987): *American Realism and America Drama, 1880-1940*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PFEFFERKORN, Kristin (1991): «Searching for Home in O'Neill's America». En: Richard F. Mortoon: *Eugene O'Neill's Century*. Londres: Greenwood Press, pp. 119- 43.
- RICH, Frank (1993): «Review/Theatre: In The Summer House; Mothers, Daughters and Tangled Emotions». <http://theatre.nytimes.com/mem/theatre/treview.html?res=9F0CE5DC143EF931A35575BC0A965958260>. Accedido el 20 de junio de 2011.
- SCHLOSS, Carol (1997): «Jane Bowles in Uninhabitable Places: Writing on Cultural Boundaries». En: Jeannie Skerl: *A Tawdry Place of Salvation: The Art of Jane Bowles*.

- Carbondale: Southern Illinois University, pp.102- 18.
- SIEVERS, E. David (1955): *Freud on Broadway*. Nueva York: Hermitage.
- SKERL, Jeannie (1997): «Sallies into the Outside World: A Literary History of Jane Bowles». En: Jeannie Skerl: *A Tawdry Place of Salvation: The Art of Jane Bowles*. Carbondale: Southern Illinois University, pp. 1-18.
- (1999): «The Legend of Jane Bowles: Stories of the Female Avant-Garde». *Text Studies in Literature and Language* No.43.3 (otoño), pp. 262-279.

Recibido el 5 de septiembre de 2011
Aceptado el 15 de enero de 2012
BIBLID [1132-8231 (2012) 23: 73-89]