

EL AMOR, LA CEGUERA Y EL RACISMO: UNA ADAPTACIÓN NORTEAMERICANA DE *MARIANELA*

LOVE, BLINDNESS AND RACISM: A NORTH AMERICAN ADAPTATION OF *MARIANELA*

Linda M. Willem

Butler University, EE.UU.

RESUMEN

En su adaptación teatral de *Marianela*, Mark-Brian Sonna explora el tema de racismo en los EE.UU. Escrita en inglés y estrenada en 2014 en los EE.UU. esta versión norteamericana de la novela decimonónica de Galdós transcurre en el sur de los EE.UU. en 1920. Sonna guarda los elementos básicos de la trama de Galdós pero introduce un cambio innovador en la caracterización de Marianela: en vez de ser fea, es negra. Esta adaptación usa la transición de Pablo de ser ciego a vidente como metáfora para mostrar el efecto destructivo de la intolerancia racial a lo largo de la historia de los EE.UU.

PALABRAS CLAVE: *Marianela*, Galdós, adaptación, teatro, racismo, estigma.

ABSTRACT

In his theatrical adaptation of *Marianela*, Mark-Brian Sonna explores the theme of racism in the United States of America. Written in English and premiered in 2014 in the USA, this North American version of Galdós's nineteenth-century novel takes place in the south of the USA in 1920. Sonna retains the basic elements of Galdós's plot but he introduces an innovative change in the characterization of Marianela: instead of being ugly, she is black. This adaptation uses Pablo's transition from being blind to sighted as a metaphor to show the destructive effect of racial intolerance throughout the history of the USA.

KEYWORDS: *Marianela*, Galdós, adaptation, theater, racism, stigma.

En su libro, *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon afirma que la creación de una adaptación puede implicar «a process of appropriation, of taking possession of another's story, and filtering it, in a sense, through one's own sensibility, interests, and talents» [un proceso de apropiación, de tomar posesión de la obra de otra persona, y de filtrarla a través de las sensibilidades, intereses y talentos del adaptador] (Hutcheon: 2006, 18). Tal es el caso de la adaptación reciente de Mark-Brian Sonna, escrita en inglés y estrenada en 2014 en los EE.UU. En esta adaptación teatral de *Marianela*, el dramaturgo norteamericano traslada la historia del norte de España al sur de los EE.UU., y cambia la época de 1860 a 1920. Sonna guarda los elementos básicos de la trama de Galdós (como la ceguera de Pablo; la operación que renueva su visión; el triángulo sentimental de Pablo, Marianela y Florentina; la muerte de Marianela). Sin embargo, introduce un cambio en la caracterización de Marianela que afecta radicalmente las relaciones entre todos los personajes. En vez de ser fea, ella es negra. Este

cambio innovador permite que la adaptación examine los varios temas de la novela original por medio del prisma de la raza¹.

Hutcheon ha declarado que «the time clearly is right, in the United States, as elsewhere, for adaptations of works on the timely topic of race» [es obviamente el momento oportuno, en los EE.UU., como en cualquier otro lugar, para adaptaciones de obras relacionadas con racismo], y efectivamente Sonna ha reorientado esta novela galdosiana para abordar un asunto tan delicado (Hutcheon: 2006, 143). La esclavitud fue abolida en los EE.UU. en 1865, durante la misma década en la que transcurre la acción en *Marianela*, pero al adelantar la acción inteligentemente hasta 1920 Sonna pudo denunciar el legado nefasto de la esclavitud. Más de medio siglo después de la Guerra Civil, los personajes de la adaptación están ubicados dentro de un país todavía dividido entre el norte y el sur, y entre los blancos y los negros. La acción transcurre en Texas, uno de los estados confederados que después de la emancipación de los esclavos promulgó una serie de leyes sobre la separación entre blancos y negros en lugares públicos, tales como restaurantes, aseos, medios de transporte, hoteles, etc. Estos lugares no podían ser compartidos entre miembros de distintas razas bajo ningún concepto. Y es precisamente esta codificación de los prejuicios racistas lo que forma el telón de fondo de la adaptación.

La vida cotidiana de los personajes refleja la misma organización social que existió antes de 1865. La familia de Pablo vive en la plantación de algodón que sus antepasados españoles fundaron durante la época colonial. Marianela es su sirvienta, pero se aloja en la antigua cabina de esclavos detrás de la casa principal y canta las mismas canciones que se originaron con los esclavos². Aunque ya no existían las leyes que prohibían a los negros la enseñanza de saber leer y escribir, ella es analfabeta porque nadie habían pensado en darle clases ni enviarla a la escuela³. Por el contrario, Pablo y Florentina habían disfrutado de una educación universitaria. Al igual que en la novela, la ceguera de Pablo impide su matrimonio, y Theodore Golfín llega a Socartes para solucionar este problema. Sin embargo, no es el padre de Pablo sino el de Florentina el que va a pagar los gastos de la cirugía, con tal de que Pablo se case con Florentina si consigue ser vidente. Es decir, la operación no sólo le representa un beneficio para Pablo, sino que también implica una obligación por su parte.

¹ Quiero agradecerle a Mark-Brian Sonna por darme una copia del guión inédito de esta adaptación.

² Según Marie Wellington, hay referencias indirectas a la esclavitud en las colonias españolas en la novela porque la situación de Celipín, Marianela y los trabajadores en las minas es semejante a la situación de los esclavos de Puerto Rico y Cuba, quienes no recibieron su emancipación hasta 1873 y 1880, respectivamente (Wellington: 1984, 66-70).

³ En 1920 en el sur de los EE.UU. sólo 13.9% de las mujeres negras entre 15 y 25 años de edad fueron analfabetas (Margo: 1990, 7).

Como en la novela, Marianela tiene miedo de ser vista por Pablo, pero en este caso es porque él desconoce su raza. Aprovechando los recursos visuales del teatro, esta adaptación utiliza la presencia física de la actriz para establecer un ambiente de ironía dramática a lo largo del espectáculo porque el público puede ver inmediatamente la identidad racial de Marianela, pero Pablo no se da cuenta de ello hasta los últimos momentos. Marianela no es la chica desfigurada y pequeña de la novela sino una joven de estatura media y de la misma edad de Pablo, y éste cree que sólo la desigualdad de sus clases sociales los distingue el uno de la otra.

A pesar de ser el prometido de Florentina, Pablo está enamorado de Marianela a causa de su «generous heart» [corazón generoso] y porque ella «has a way of seeing the world that is magical» [tiene una manera mágica de ver el mundo] (Sonna: 2013, 39 y 10). Cuando Pablo declara que Marianela es la persona más bella que ha conocido en toda su vida, ella le dice «No, I'm plain. I'm not beautiful like Miss Florentine» [No, soy sencilla. No soy bella como la señorita Florentina] (Sonna: 2013, 39). Es decir, Pablo habla sobre la belleza interna, mientras que Marianela habla sobre la belleza física. El tema de la belleza en la novela ha sido una línea de investigación fructífera, con críticos como Joaquín Casaldueiro, C. A. Jones, Marie A. Wellington, Mario Ruíz, Geraldine Scanlon y Michael Gómez aplicando las teorías filosóficas de Taine, Comte, Diderot, Platón y Molyneux para examinar las reacciones de Pablo hacia el mundo antes y después de poder ver. Pero el aspecto racial de la adaptación permite una examinación más amplia del tema de las apariencias externas, con un enfoque no sólo en las reacciones de Pablo, sino en las de Marianela también.

Como cualquier ciego Pablo no tiene la capacidad de ver las apariencias físicas, y por eso, relaciona la belleza con la bondad. Pero Marianela, como una mujer negra, es muy consciente de la importancia de las apariencias físicas en una sociedad que las usan para juzgar el valor de una persona. Lo visual siempre es lo primero que ella nota cuando conoce a alguien. Por ejemplo, la adaptación se abre con la reunión entre Theodore y Marianela. Cuando él le dice que es de Chicago, ella grita con sorpresa «A Yankee? I've never met a Yankee before. You don't look any different from the other folks from around here» [¿Un Yanqui? Nunca he conocido a un Yanqui. Ud. no tiene aspecto diferente al de la gente de aquí] (Sonna: 2013, 4). Y más tarde cuando Marianela ve a Florentina por primera vez, la confunde con la Virgen María, a quien estaba rezando. Esta reacción está basada totalmente en las apariencias físicas. En la novela el narrador da una descripción larga y detallada de Florentina como la Virgen, «cuya perfección moral han tratado de expresar de la forma pictórica los artistas de dieciocho siglos» (Pérez Galdós: 2000, 158). El narrador menciona a Dürer, Van-Dyck y Murillo, pero

dice que la imagen delante de Marianela «era según el modo rafaelesco, que es el más sobresaliente de todos, si se atiende a que la perfección de la belleza humana se acerca más que ningún otro recurso artístico a la expresión de la divinidad» (Pérez Galdós: 2000, 159). El narrador específicamente señala el «rubor delicioso en el rostro» y nota que «su tez era de ese color de rosa tostado» (Pérez Galdós: 2000, 160). En efecto, lo que tienen en común todas estas representaciones de la Virgen es que son de mujeres blancas. En la novela, esta escena sirve para contrastar la belleza de Florentina con la fealdad de Marianela, pero en la adaptación la suposición equivocada de Marianela señala una crítica implícita hacia la tradición, tanto en Europa como en los EE.UU., de representar a la Virgen como una mujer blanca.

En su libro, *The Color of Christ: The Son of God and the Saga of Race in America*, Edward Blum y Paul Harvey examinan las representaciones pictóricas de Jesús en los EE.UU. y determinan que el concepto de la raza blanca de Cristo surgió en los EE.UU. durante del siglo XIX cuando las organizaciones como The American Bible Society (establecida en 1816), The American Sunday School Association (establecida en 1824), y The American Tract Society (establecida en 1825) publicaron en masa varias imágenes de Jesús con piel blanca, pelo castaño y ojos morenos, y las distribuyeron por todo el país. Estas imágenes existieron al lado de las reproducciones baratas de pinturas famosas de Jesús y la Virgen María que los inmigrantes europeos llevaron consigo durante las primeras décadas del siglo XIX. De esta manera, las nuevas campañas evangélicas norteamericanas continuaban con la tradición europea católica de retratar a Jesús y a su madre como blancos. Según Blum y Harvey, «the image of a white Christ was everywhere by the early 20th-century» [al principio del siglo XX, la imagen del Cristo blanco estaba por todas partes], con el resultado de que la blancura racial de la Sagrada Familia llegó a ser «a psychological certainty. It could be felt without thought and presumed without proof» [una certeza psicológica. Se podía sentirla sin pensar y suponerla sin pruebas] (Blum y Harvey: 2014, 122 y 24). Es decir, para el público norteamericano, la presentación visual de Jesús fue elemento fundamental de su ser, y el rostro divino fue blanco. Blum y Harvey afirma que estas representaciones artísticas «helped create the perception that whiteness was sacred and everlasting» [ayudaron a crear la percepción de que la blancura racial fue sagrada y eterna] (Blum y Harvey: 2014, 18). Por eso, en la adaptación cuando Marianela ve a la Florentina por primera vez, la atribuye una identidad divina tanto por su piel blanca como por su belleza.

Como consecuencia de la asociación de la raza blanca con lo divino, «from the end of the Civil War to the early 1920's, Jesus in the United States became a symbol of white

supremacy» [desde el fin de la Guerra Civil hasta los principios de la década de 1920, en los EE.UU. Jesús llegó a ser un símbolo del movimiento de la supremacía blanca] (Blum y Harvey: 2014, 140). Los prejuicios raciales, y las leyes basadas en ellos, parecieron justificados como parte del plan divino. Los eventos de la adaptación tienen lugar en 1920, sólo cinco años después del estreno de la película *Birth of a Nation* de D.W. Griffith, en la que los socios del Ku Klux Klan son los héroes, y su violencia contra los negros recibe la aprobación de Jesús, desempeñado al fin de la película por un actor blanco. Y durante el ‘verano rojo’ de 1919 las tensiones raciales del país explotaron en una serie de alborotos en veinticinco ciudades del sur y del norte a consecuencia de la competencia entre blancos y negros por trabajo en fábricas y como una respuesta violenta a los soldados negros que intentaron reclamar sus derechos civiles cuando volvieron a los EE.UU. después de luchar en la Primera Guerra Mundial. Estos disturbios a lo largo del país dejaron centenares de muertos negros (que fueron linchados o quemados). Además se destruyeron barrios enteros en los que se alojaban familias negras. Es decir, la sociedad en la que vive Marianela en la adaptación no sólo es racista sino peligrosa, especialmente cuando la gente de color no sigue las normas establecidas por la hegemonía blanca.

Puesto que Pablo no sabe que Marianela es negra, él le propone un plan: él tendrá la operación sin cancelar su compromiso con Florentina, pero inmediatamente después de restaurar su visión, él y Marianela huirán secretamente de Socartes para casarse. Cuando Theodore se entera del plan, intenta disuadir a Pablo:

Theodore: I must caution you. What you are thinking of doing with Marianela is impossible [Necesito advertirte. Lo que piensas hacer con Marianela es imposible].

Pablo: I don't understand [No entiendo].

Theodore: No, that's because you cannot see. If you could you would understand [No, es porque no puedes ver. Si pudieras ver, entenderías].

Pablo: I want to marry her. Why can't I? [Quiero casarme con ella. ¿Por qué no puedo hacerlo?]

Theodore: It simply isn't done. That's all I can say. Even up north where it's permissible, it would be controversial [Simplemente no se hace. Es todo lo que puedo decirte. Aún en el norte, dónde es permitido, sería polémico].

Pablo: I still don't understand why it would be such an issue if I were to marry a servant [Todavía no entiendo porqué sería asunto tan grave si me casara con una sirvienta] (Sonna: 2013, 46).

Esta conversación subraya el punto de vista limitado de Pablo en cuanto a la identidad de Marianela, y también refleja la situación social que existió durante esta época. En 1920 treinta de los cuarenta y ocho estados, incluso Texas, cumplieron leyes contra el casamiento y las relaciones sexuales entre blancos y negros. Y es significativo que Texas formó parte del grupo de diecisiete estados del sur que insistieron en prohibir casamientos interraciales hasta 1967, cuando el Tribunal Supremo de los EE.UU. los obligó hacerlo.

Marianela acepta huirse con Pablo a pesar de saber que este plan podrá poner en peligro su vida. Cuando Marianela le confiesa a Celipín su miedo de ser linchada por sus vecinos texanos, él confirma la posibilidad:

Celipín: A white man marrying a negro. Never heard of such a crazy thing in my life. If people found out, they'd lynch ya before you got to the front steps of the church [Un blanco casándose con una negra. Nunca he oído tal disparate. Tienes razón. Si la gente se enterara, te lincharían antes de que llegaras a la entrada de la iglesia].

Marianela: No, we're going to run off together [No, vamos a huir juntos].

Celipín: That's just cray talk. You're not going to run off with a white man. I mean, does he even know you're a Negro? [Eso es loco. No vas a huirte con un blanco. ¿Aún sabe no él que eres negra?].

Marianela: I've never said anything [Nunca he dicho nada].

Celipín: I bet he thinks you're white [Creerá que eres blanca].

Marianela: Pablo loves me. He loves me Celipín, do you know what that means? He loves me for what I am, he doesn't know about my skin color. By being blind he was able to see people for who they are and not what they look like. Pablo loves me unconditionally [Me quiere. Él me quiere a mí, Celipín, ¿sabes lo que significa eso? Él me quiere por lo que soy, no sabe nada sobre el color de la piel. Por ser ciego, podía ver a personas como son, no como parecen. Pablo me quiere incondicionalmente] (Sonna: 2013, 52-54).

Pero el amor de Pablo deja de ser incondicional cuando él deja de ser ciego y se da cuenta de la identidad racial de Marianela.

En su ensayo "Stigma: An Enigma Demystified" Lerita M. Coleman estudia el concepto de estigma como «a form of social categorization» [una forma de categorización social] (Coleman: 1986, 211). Por eso, «physically salient differences, such as skin color» [diferencias físicas sobresalientes, como el color de la piel] suelen tener un papel importante en este proceso de categorizar a individuos (Coleman: 1986, 214). Pero cada estigma «is heavily dependent on the social context» [depende mucho del contexto social] porque la estigmatización «is a consequence of social comparison» [es una consecuencia de la comparación social] (Coleman: 1986, 212-213).

Se puede ver la base comparativa del estigma en la escena cuando Pablo se quita la venda de los ojos por primera vez después de la operación. Primero, ve a Florentina, entonces «he looks at his hand and sees how his skin looks. He touches the back of his hand with his other hand and then reaches up and caresses Florentina's cheek. He then grabs her hand and puts it into his comparing their skin» [mira su propia mano y ve como parece la piel. Él toca el dorso de la mano con la otra mano y entonces la extiende y acaricia la mejilla de Florentina. Entonces le toma la mano y la pone dentro de la suya, comparando la piel] (Sonna: 2013, 58). Cuando oye la voz de Marianela, Pablo pide que se acerque. Pero al verla, «Pablo is confused. He reaches up to her and sees how his skin is different in shade to her skin. She stops a couple of feet away from him. He looks at Celipín and compares his skin tone to his too. He then

looks at Theodore and Francis» [Pablo está confundido. Él extiende la mano y ve que su propia piel tiene un tono diferente a la piel de ella. Ella se detiene a unos metros. Él mira a Celipín y compara su propia piel con la suya también. Entonces mira a Theodore y Francis] (Sonna: 2013, 59). Después de esta observación, Pablo le dice a Marianela «You're a different color» [Eres de un color diferente] (Sonna: 2013, 59). Según Stephen C. Ainlay y Faye Crosby, la confusión que Pablo experimenta es parte de la «disorientation» [desorientación] que caracteriza la «intermediate stage» [etapa intermediaria] del proceso de tipificación, cuando alguien encuentra una diferencia que no entiende y no sabe cómo clasificarla (Ainlay y Crosby: 1986, 27). Mientras que Pablo está decidiendo si la diferencia de color es positiva o negativa, Francis dice «Of course she is. She's a negro» [Claro que sí. Es una negra] (Sonna: 2013, 59). Al oír la palabra «negro» [negra] Pablo le dice a Marianela «I can't. I'm so sorry» [No puedo. Lo siento mucho], le da la espalda, y abraza a Florentina (Sonna: 2013, 59).

Este rechazo repentino y cruel ejemplifica el concepto de «master status» [estatus dominante] de ciertas diferencias dentro de ciertos contextos (Ainlay, Coleman y Becker: 1986, 6). Ocurre cuando un «attribute eclipses all other aspects of stigmatized persons, their talents and abilities» [rasgo eclipsa todos los otros aspectos de la persona estigmatizada, sus talentos y sus capacidades] (Ainlay, Coleman y Becker, 1986, 6). La raza negra en 1920 en el sur de los EE.UU. tenía este estatus, y Pablo inmediatamente entiende que una negra pertenece a la categoría de las personas más despreciadas. Para Pablo, la raza de Marianela ahora eclipsa su corazón generoso y su manera mágica de ver el mundo. Es importante notar que Pablo no basa su rechazo en la comparación de dos individuos –Marianela y Florentina– sino en la comparación de dos razas: los blancos (Florentina, Theodore, y Francis) y los negros (Marianela y Celipín).

Como en la novela, los ojos de Pablo matan a Marianela, pero antes de morir, ella canta una canción espiritual que formó parte del repertorio de los esclavos negros del sur de EE.UU. Sonna incorpora varias canciones de este tipo en su adaptación para subrayar la identidad racial de Marianela y para ligar su vida a la de sus antepasados. Estas canciones fueron inspiradas en el mensaje de Jesús. Según Blum y Harvey, a pesar de la multitud de representaciones pictóricas de Jesús como un blanco, los esclavos negros lo aceptaron como su salvador porque le identificaron con su pobreza, su origen humilde, y sobre todo, su sufrimiento. Jesús «became a central part of their songs, their dreams, their debates, their wounds, their whippings, and their hopes for freedom» [llegó a ser parte central de sus canciones, sus sueños, sus debates, sus heridas, sus azotamientos, y sus esperanzas de libertad] (Blum y Harvey: 2014, 83). Y la letra de sus canciones espirituales comunicaban

mensajes ocultos que ligaron el concepto de la salvación eterna con la liberación de las cadenas de la esclavitud. Se puede ver un ejemplo en la canción *Sometimes I feel like a motherless child* que Marianela canta al fin de la obra:

Sometimes I feel like I'm almost done [A veces creo que casi he terminado].
Sometimes I feel like freedom is near [A veces me siento que la libertad está cerca].
But I'm so far from home [Pero estoy tan lejos de casa].
Lord, please take me home [Jesús, llévame a casa por favor] (Sonna: 2013, 61).

Para los esclavos negros, estos versos tenían un sentido doble: parecían describir el viaje del alma al cielo, pero en realidad se referían al viaje que hacían los esclavos fugitivos desde el sur al norte para ganar su libertad. Marianela también quería huir del sur y refugiarse en el norte para escaparse de la injusticia racial que continuaba en su época, pero después de ser rechazada por Pablo, ella no tiene otro remedio que morir para encontrar su liberación en la casa celestial de Jesús.

La novela de Galdós cuenta la historia de una persona que está marginalizada a causa de su apariencia física. En su adaptación Sonna extiende esta marginalización a una raza entera. Martin Luther King, en su famoso discurso de 1963, sueña con el día cuando los negros vivirán en una «nation where they will not be judged by the color of their skin but by the content of their character» [nación en la que no serán juzgados por el color de la piel sino por el contenido de su carácter] (King: 1986). La ceguera de Pablo ejemplifica este proceso en reverso. Antes de ser curado, Pablo sí podía apreciar a Marianela por sus cualidades internas, pero después de verla, él sólo podía despreciarla por ser negra. Sonna usa la transición de Pablo de ser ciego a vidente como metáfora para mostrar el efecto destructivo de la intolerancia racial a lo largo de la historia de los EE.UU., durante la época de la esclavitud, en la sociedad de 1920, y continuando hasta la actualidad.

BIBLIOGRAFIA

AINLAY, S., COLEMAN, L. y BECKER, G., “Stigma Reconsidered”, *The Dilemma of Difference: A Multidisciplinary View of Stigma*, ed. Ainlay, Becker y Coleman, New York, Plenum Press, 1986, pp. 1-13.

AINLAY, S. y CROSBY, F., “Stigma, Justice, and the Dilemma of Difference”, *The Dilemma of Difference: A Multidisciplinary View of Stigma*, ed. Ainlay, Becker y Coleman, New York, Plenum Press, 1986, pp. 17-37.

BLUM, E. y HARVEY, P., *The Color of Christ: The Son of God and the Saga of Race in America*, Chapel Hill, Universidad de Carolina del norte, 2014.

CASALDUERO, J., “Auguste Comte y *Marianela*”, *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 204-221.

— “*Marianela* y *De L’Intelligence* de Taine”, *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 201-203.

COLEMAN, L., “Stigma: An Enigma Demystified”, *The Dilemma of Difference: A Multidisciplinary View of Stigma*, ed. Ainlay, Becker y Coleman, New York, Plenum, 1986, pp. 211-232.

GOMEZ, M., “The Molyneux Problem in Galdós’s *Marianela*”, *Anales Galdosianos* vol. 46, 2011, pp. 47-65.

HUTCHEON, L., *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.

JONES, C. A., “Galdós’s *Marianela* and the Approach to Reality”, *The Modern Language Review* vol. 56, 1961, pp. 515-519.

KING JR., M. L., “I Have a Dream”, *A Testament of Hope: The Essential Writings and Speeches of Martin Luther King, Jr.*, ed. J. Washington, San Francisco, Harper Collins, 1986, pp. 217-220.

MARGO, R., *Race and Schooling in the South, 1880-1950*, Chicago, Universidad de Chicago, 1990.

PEREZ GALDOS, B., *Marianela*, ed. Magdalena Aguinaga, Madrid, Castalia, 2000.

RUIZ, M., “El idealismo platónico en *Marianela* de Galdós”, *Hispania* vol. 53, 1970, pp. 870-880.

SCANLON, G., *Pérez Galdós: Marianela*, London, Grant & Cutler/Tamesis, 1988.

SONNA, M., *Marianela*, guión inédito, derechos de autor 2013.

WELLINGTON, M., “Galdós’ *Marianela* and Diderot”, *Folio: Papers on Foreign Languages and Literatures* vol. 8, 1976, pp. 1-13.

WELLINGTON, M., “*Marianela* a la sombra de la realidad”, *Marianela: Esencia y espejo*, New York, Senda Nueva, 1984, pp. 65-79.

— “*Marianela: Nuevas Dimensiones*”, *Hispania* vol. 51, 1968, pp. 38-48.