

MELANCOLÍA DE MUJERES *SOLAS*. UN ENSAYO CAVELLIANO

*MELANCHOLY, WOMEN AND THE FILM SOLAS.
A CAVELLIAN ESSAY*

José V. Bonet-Sánchez
David García-Ramos

DOI: 10.26754/ojs_arif/a.rif.201924128

RESUMEN

En este trabajo vamos a relacionar la película de Benito Zambrano *Solas* (1999) con el género o familia de films del melodrama de la mujer desconocida que propone Cavell (2009). Para ello, después de introducir el “método” asociativo cavelliano, vamos a presentar los rasgos más característicos de dicho género y la imagen de la mujer que en ellos se dibuja: el autoconocimiento de la protagonista, su relación con el mundo masculino, su emancipación del mismo a través de la conquista de la voz. El resto del trabajo consiste en una propuesta de lectura de la película de Zambrano, dentro de un marco cavelliano, pero subrayando el papel de la melancolía como mito cultural (Bartra 2001), la relación de la mujer con el sacrificio victimario (Girard 1995) y la conquista de la voz como apropiación del orden simbólico, clave para su autocomprensión (Cavell 2002b). Sugerimos, en fin, que el género cavelliano puede “aprender” algo de *Solas* en todos esos órdenes.

PALABRAS CLAVE: lo ordinario/familiar; mujer desconocida; escepticismo; sacrificio; vulnerabilidad existencial.

ABSTRACT

This paper connects Benito Zambrano's film *Solas* (1999) with the melodrama of the unknown woman genre or family of films proposed by Cavell (2009). To achieve this aim, the Cavellian associative “method” will be first introduced and then the most characteristic traits of said genre and the image of the woman it depicts will be described, particularly the self-knowledge of the female lead character, her relationship with the male world, her emancipation from it through the voice she

Recibido: 16/12/2019. Aceptado: 16/12/2019

Análisis. Revista de investigación filosófica, vol. 6, n.º 2 (2019): 109-127

ISSNe: 2386-8066

Copyright: Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo una licencia de uso y distribución “Creative Commons Reconocimiento No-Comercial Sin-Obra-Derivada 4.0 Internacional” (CC BY NC ND 4.0)

conquers. The rest of the paper consists of a reading proposal of Zambrano's film within a Cavellian framework albeit highlighting melancholy as a cultural myth (Bartra 2001), the woman's relationship to the victim's sacrifice (Girard 2007) and the conquest of a voice as an appropriation of the symbolic order, which is key to self-understanding (Cavell 2002b). It is finally suggested that the Cavellian genre may "learn" something from Solas in all the above said orders.

KEYWORDS: the ordinary/domestic; unknown woman; skepticism; sacrifice; existential vulnerability.

1. SOBRE CINE Y TERAPIA FILOSÓFICA

Decir que el cine está hecho para la filosofía, o incluso que "es" filosofía, son hipérbolos que literalmente no pueden ser verdaderas, pero que tienen sentido cuando se trata de la filosofía cinemática de Stanley Cavell. ¿Qué sentido? En "La filosofía como una disciplina humanística" señalaba Bernard Williams que, en el trasfondo de la filosofía y, con ella, de las humanidades todas está "la cuestión de entendernos mejor a nosotros mismos y nuestras actividades" (Williams 2011: 211). Suponiendo que él esté en lo cierto, podríamos proseguir creativamente su idea del siguiente modo. Por un lado, cabe llamar antropología filosófica a la elaboración articulada de esa cuestión que, al menos de modo indirecto, parece hallarse en el trasfondo de los diversos estudios filosóficos (Bonet 2018). Por otro lado, yendo ahora más allá de las fronteras, siempre difusas, de la filosofía, resultaría que el modo cavelliano de remitirse unas a otras la filosofía, la tragedia, la ópera y el cine —y la lista podría continuar—, trataría de responder a esa misma cuestión. Tal es la primera hipótesis de este trabajo. Según ella, la original ensayística de Cavell no solo sería una aportación a la filosofía de las artes, sino también una contribución tentativa a la antropología filosófica o, al menos, a la cuestión de cómo "entendernos mejor a nosotros mismos y nuestras actividades".

¿Puede hablarse, en esa ensayística, de método, o de algo parecido? De método, difícilmente. Pero de algo parecido, sí: de asociación de ideas e imágenes, de comparaciones y metáforas, todas las cuales explotan la existencia de nexos asociativos entre cosas distintas y son una constante en el discurso de Cavell (Bonet 2017). Tales nexos tienen en la literatura y las bellas artes un papel acaso constitutivo¹. Freud consideró la asociación como un método terapéutico, método

¹ Limitándonos al caso eminente de García Lorca, véase Álvarez de Miranda 2011.

que ejerció una influencia considerable en la antropología cultural, particularmente en el análisis de los símbolos rituales (Turner, 1980). Dan Sperber (1988) distinguía el dispositivo cognitivo, que establece conexiones literales entre experiencia y memoria, del dispositivo simbólico, que establece conexiones de forma indirecta a través de asociaciones y metáforas (Bonet y Bonet 2016, caps. 6-7).

Mas debemos preguntarnos qué es lo que faculta al pensar asociativo para poner de relieve cosas importantes y servir de vehículo a lo que no deja de ser una investigación. La referencia a Freud, insoslayable cuando se habla de melodramas de desconocimiento de la mujer, nos da una pista: que el método asociativo permite ensayar una vía de acceso al universo de lo inconsciente. Y ahora podemos aventurar una segunda hipótesis: que la cuestión de cómo entendernos mejor a nosotros mismos y nuestras actividades (la cuestión antropológica, para abreviar) se refiere a algo que, en parte, se desliza en el terreno inconsciente, que más o menos entendemos —porque lo vivimos—, pero no del todo o con suficiente claridad. Algo que en las prácticas ordinarias de nuestro vivir —y en el mundo de “lo ordinario” de Cavell— permanece no pocas veces semioculto y que, por ello, el método asociativo y las artes nos ayudan a convocar, en tanto que el análisis filosófico nos ayuda a conceptualizarlo, a entenderlo mejor o de forma más explícita. Método asociativo y análisis filosófico son en este sentido complementarios —y, debemos añadir, no solo para Cavell, sino para el quehacer filosófico en general—. En la filosofía de Cavell, las películas, como las tragedias, desempeñan un papel semejante al que juegan los experimentos mentales en la epistemología analítica: contribuyen a esclarecer el alcance de conceptos que el autor tiende a presentar por vía de imagen, al tiempo que proveen de “carne” —de objeto “material”— a la argumentación o al despliegue del discurso, ayudando a revelar aquello que la filosofía trata de tematizar.

De acuerdo con las hipótesis avanzadas, nos preguntaremos si, más allá del Hollywood clásico, la caracterización de Cavell es aplicable también de algún modo relevante a la cinematografía actual, para lo cual estudiaremos un caso: la escasamente glamourosa película *Solas*, de Benito Zambrano, que nada tiene que ver formalmente con aquel gran cine americano, sino que es una modesta *opera prima* de producción española, que evoca a la Andalucía más hondamente rural. La pondremos en relación con la categoría de Cavell de melodrama de mujer desconocida para examinar en qué medida es posible llevar a cabo un aprendizaje bidireccional: cómo la filosofía de *Contesting Tears* contribuye a leer esta película más reciente y, a la inversa, hasta qué punto el film de Zambrano pone de relieve insuficiencias del análisis cavelliano. Para ampliar dicho análisis recurriremos a la

antropología cultural de Roger Bartra y a la obra de René Girard. Dos autores que tienen en común con Cavell la facilidad para transitar con sentido entre distintas disciplinas y géneros textuales y una relación crítica pero positiva con Freud.

Nuestra tentativa de ampliación presupone una tercera hipótesis: que los estudios cavellianos, en tanto en cuanto enfocan la cuestión antropológica, pueden valer fuera del marco cultural y tecnológico para el que fueron específicamente diseñados, en la medida —variable en cada caso— en que logren poner de relieve características de los seres humanos que trascienden fronteras de espacio y tiempo. Así, lo que enseña Cavell de las películas del periodo clásico de Hollywood, sean comedias o melodramas, o de la ópera, podría clarificar una película española de hace veinte años. Ello supuesto, seguiremos este orden: estudiar algunos rasgos centrales del melodrama de la mujer desconocida para ponerlos a continuación en relación con *Solas*. Después, conectaremos la psicopatología típicamente femenina que, en las películas de su género melodramático, Cavell analiza sirviéndose de Freud con lo que Bartra llama el *mito* de la melancolía, para concluir esa sección con la categoría de vulnerabilidad existencial, que se aplica nítidamente a *Solas* y acaso retrospectivamente a las restantes películas de este ciclo melodramático. Finalmente, casi por necesidad y sin pretenderlo a priori, vincularemos el tema cavelliano de la voz y la conversación, que tan nítidamente aparece en *Solas*, con las categorías girardianas de víctima y sacrificio, que vienen exigidas tanto por el film de Zambrano como por las películas del género cavelliano.

2. MELODRAMAS CAVELLIANOS Y ESCEPTICISMO

Contesting tears, Más allá de las lágrimas en la versión española, es el libro recopilatorio de los principales ensayos de Cavell sobre el género o subgénero que nos interesa. Seguramente no es lo mejor del autor, ya que su peligrosa tendencia a las digresiones ocupa en alguno de esos ensayos un lugar excesivamente visible —por momentos, la escena toda—. La intuición, sin embargo, es brillante y no hace falta insistir —ya lo hace el autor— en cuán bien cuadra con la sensibilidad feminista de nuestros días. Esa intuición seminal la encontramos en un párrafo de los capítulos finales de *En busca de lo ordinario* —una colección más consistente, en nuestra opinión— que vamos a citar *in extenso*:

Si cierta imagen de la intimidad humana, a saber, matrimonio o domesticación, es el equivalente ficcional de lo que los filósofos del lenguaje ordinario entienden por lo ordinario, llámese a esto la imagen del día a día [*everyday*] como lo doméstico, entonces la amenaza a lo ordinario que la filosofía denomina escepticismo debería

aparecer en la amenaza a las formas de matrimonio que es la favorita de la ficción, a saber, en las formas del melodrama y la tragedia. En consecuencia, el melodrama puede verse como una interpretación del cogito de Descartes, y, a la inversa, el cogito puede verse como una interpretación del advenimiento del melodrama —del momento (privado y público) en que la teatralización del yo deviene la única prueba de su libertad y existencia—. Todo esto está dicho de puntillas. (Cavell 2002a: 209; traducción modificada).

‘Lo ordinario’ nos parece aquí, más que una categoría epistemológica, una existencial que el matrimonio y la vida doméstica ejemplifican perfectamente, donde el sí mismo se muestra como otro y el yo se encuentra “teatralizado” en presencia de alguien muy cercano; tanto que se desdobra en cómo me veo yo y cómo creo que me ve el otro o la otra. Se sigue que el yo siempre lo es para otro. Es el yo, pero en el marco de la alteridad de la que resulta lo doméstico —cotidiano, familiar— y la domesticación, ambivalencia trágica que pone a prueba la libertad y existencia propias, la subsunción del ego en el alter ego, la consunción por él que muestra paradigmáticamente Cukor en *Luz de gas*. Sucede todo como si el cogito cartesiano fuera a su vez melodramático, tal como aparece en la 2ª Meditación de *prima philosophia*, abrumado por una duda nebulosa que parece tragarse todo, a la manera heideggeriana.

Y, sin embargo, en ese párrafo seminal falta mencionar algo, alguien: la mujer desconocida. Sabemos que la noción de desconocimiento y el título final del género, se lo suministra a Cavell el hallazgo de *Letter from an unknown woman* —hasta entonces, hablaba de melodramas “tipo *Luz de gas*”—. No cabe duda de que, para Cavell, el cine, en general, y el melodrama, en particular, es el reino de mujeres individuales. Pero, como señala Martine de Gaudemar, en un soberbio comentario del género “o familia de films”, centrado en *Luz de gas*, el cogito representa la subjetividad humana en general, que no es estrictamente masculina ni femenina: “el Cogito es el acto que declara la parte desconocida de todo ser humano” (de Gaudemar 2011: 225).

Cavell insiste en definir su melodrama como un “género” cinematográfico acotado modélicamente por cuatro films: *Luz de gas* (George Cukor, *Gaslight*, 1944); *Carta de una desconocida* (Max Ophuls, *Letter from an unknown woman*, 1942), que da título al grupo; *La extraña pasajera* (Irving Rapper, *Nom, voyager*, 1942) y *Stella Dallas* (King Vidor, 1937). El problema no es solo, o no es tanto, el reducido número de películas que integra el alegado género, sino más aún el que, al decir de nuestro autor, “cada miembro cuestiona la pertenencia al grupo de los otros cuatro miembros, esto es, compiten entre ellos por definir el género” (Cavell 2009: 36).

Proyectando su propio itinerario temático, pretende Cavell considerar este género como “derivado” de las comedias de enredo matrimonial hollywoodiense que él analizó profusamente. Así, el melodrama de la mujer desconocida sería un género derivado resultante de la “negación” de sus “hermanas mayores”, las comedias, en varios sentidos. El principal: tales melodramas niegan a la mujer indefectiblemente la felicidad del matrimonio (Sanmartín & Peris-Cancio 2017: 167). Por lo demás, en las comedias aparece una figura paterna —con la materna ausente— que secunda los deseos de la hija/mujer, que no se llevan adelante sin que medie una “conversación” con su marido. En los melodramas, por el contrario, no hay segunda oportunidad matrimonial; no hay compañero ni, mucho menos, colega de conversación; y en vez de un padre más o menos condescendiente, aparece una madre problemática, de una u otra manera (id. 21-28). Pensamos que lo que une a ambos géneros es, en realidad, la cuestión antropológica y existencial a la que los personajes han de dar respuesta desde lo que Cavell llama el escepticismo moderno. Esa respuesta se articularía bien dentro del matrimonio, como lugar de educación de la mujer —caso de las comedias de enredo matrimonial—, bien fuera de él —caso de los melodramas de la mujer desconocida—. Cabría decir que la conversación, en su modo ideal —las comedias de enredo matrimonial—, o en el modo conflictivo de una conversación prohibida, rota, imaginada, se constituye en el marco genérico común a ambos subgéneros.

Claro que todo eso es demasiado general y necesitaría de puntualizaciones caso por caso. Desde un punto de vista lógico, si dos géneros o subgéneros exhiben caracteres opuestos, bajo ciertas descripciones, ¿cuál es el original y cuál el derivado? Lo que es evidente es que el análisis de Cavell comenzó con las comedias, por lo cual es *su* estudio de los melodramas —más que las películas mismas— el que se define en función de aquel análisis. De todos modos, para una interpretación antropológica, la cuestión de los géneros no es tan relevante. De Gaudemar habla, de pasada, de “familias de films” (2011: 223). Nada impide que interpretemos esta expresión al modo wittgensteiniano: entre las películas de cada género o subgénero existen parecidos de familia.

Lo que diferencia a Cavell de otras formas de crítica de cine es precisamente su recurso —bien que asociativo— a conceptos filosóficos densos, como los de escepticismo y el mucho más inhabitual de lo ordinario. Ambos son correlativos y, además, como bien se observa en estos melodramas (pero no solo en ellos), componen un triángulo con el desconocimiento de la mujer. Tales ingredientes y otros más, como la melancolía o la voz, funcionan en el film en paralelo; pero el análisis impone separarlos artificialmente, para que avance nuestra comprensión.

Comencemos por el escepticismo. La pregunta cavelliana por su “verdad”, que el autor ha cultivado una y otra vez, ha hecho correr ríos de tinta, tanto por el alcance del escepticismo o sus motivos —dicho cartesianamente— como por la interpretación que hay que dar al problema. En su forma más sencilla, que sintoniza con la literatura y el melodrama, “el escepticismo nos reenvía a nuestros propios límites y a las dificultades que encontramos para pensar lo real y comunicar con los otros” (Domenach 2011: 208), dificultades que, a su vez, nos remiten “a los límites de nuestro interés por los otros” (id. 214). Otras veces, el propio Cavell llega a definirlo como “la capacidad e incluso el deseo del lenguaje ordinario de negarse a sí mismo, en particular de negar su capacidad de poner el mundo en palabras, la capacidad de aplicarse a las cosas que tenemos en común o de pasarlas por alto” (Cavell 2002a: 234)². Rorty (2005) distinguía, ya en la obra mayor de Cavell, *The Claim of Reason*, tres acepciones diferentes: a) el escepticismo epistemológico del filósofo profesional, ligado a las teorías modernas de las ideas (Descartes, Hume); b) el escepticismo que él llama romántico, sobre la capacidad del lenguaje de decir las cosas tal y como son; c) el escepticismo existencialista o sartreano sobre la precariedad o arbitrariedad de la existencia. Por otro lado, y haciendo uso del nexos asociativo, la amenaza escéptica puede dar la vuelta, de manera que ya no sea yo lo amenazado, sino lo amenazante: así, a propósito de Lévinas: “el problema consiste en reconocerme a mí mismo negando al otro, en comprender que llevo el caos en mí”, que “el escándalo soy yo” (Cavell 2014: 225). Tal podría ser el sentido d), que el protagonista de *Carta* descubre con horror en sí mismo al final del film.

En todo caso, ante tamaña multivocidad del concepto, cobra todo su sentido nuestra sugerencia metódica de esclarecer los conceptos cavellianos por medio de las imágenes y las narraciones que los melodramas representan. Característica genial de *Luz de gas* es el modo en que los planos a), b) y c) se intersectan hasta el borde mismo del abismo. Dominada (“domesticada”, en más de un sentido) por el genio maligno de Gregory, Paula duda de sí misma, de sus sentidos, del mundo, de la relación entre su mente y su cuerpo, de su memoria, de los demás. Tampoco las palabras son fuente de conocimiento, comunicación o confianza, sino lo contrario, de confusión y de ulteriores humillaciones. Pero, incluso en la frontera

² En esta misma dirección, “El ‘escepticismo’, tal como Cavell llega a usar el término, puede caracterizarse toscamente como el rechazo a aceptar o reconocer nuestra responsabilidad por el significado, o la falta de significado, de nuestras palabras y, por lo tanto, por la (falta de) inteligibilidad del mundo” (Baz 2018: 18).

de la locura³, el problema de Paula no es epistemológico (a), sino existencial y práctico (c)⁴; no se trata de qué tesis es correcta respecto de la realidad, o de si los otros tienen rostros reales o ficticios, sino del problema práctico de cómo vivir, cómo afrontar lo real, la relación consigo misma y con los otros, sin saber que el genio maligno que, en el relato cartesiano, no pasa de ser una hipótesis ficticia, en la “realidad” modificada o imaginaria del film es la sustancia que se oculta y sustrae a cualquier reconocimiento, arrojando a Paula al terrible *solus ipse*, con el horizonte de una clínica psiquiátrica (como aquella en la que supuestamente murió su madre) que permita al malvado esposo buscar bien y a fondo su única verdad, a la que sacrifica la vida y la cordura de Paula: las joyas de la difunta. En todo caso, la duda de Paula se cierne sobre todo lo doméstico, lo cotidiano. Dada su manifiesta “incapacidad” para tratar con el mundo social, la casa se convierte en lugar de encierro, en prisión —algo así como la cubeta de John Pollock—.

Derivada —ahora sí— de la anterior, la segunda característica rabiosamente original⁵ del escepticismo cavelliano y su correlativa lucha por lo ordinario es su carácter dinámico. No se trata de demostrar tesis alguna, sino de una lucha por el sentido de la realidad, de los otros y de nosotros mismos, en que la vida consiste, que tiene al mismo tiempo un alcance ético. Por eso se dijo también que, “a la inversa, el cogito puede verse como una interpretación del advenimiento del melodrama”. Esta lectura melodramática del escepticismo como una lucha sin cuartel ni final, que no concluye con demostración alguna —si acaso, con la muerte— es el característico giro existencial de Cavell, quien tiene razón al reivindicar que “creencia no es el nombre de mi relación con la existencia del mundo y de mí mismo y otros en él; y que insistir en que sí lo es está en desacuerdo con nuestra palabra ordinaria ‘creencia’” (2002a: 61)

En *Luz de gas*, con un marido que manipula una y otra vez la escena, Paula apenas se dirige tampoco a las sirvientas —a quienes Gregory pide que hablen siempre y solo con él—, ni a nadie, hasta desconocerse ella misma, quedando oculta —velada, desconocida— también para las vecinas. La noción de desconocimiento

³ Apunte personal de JvBS: Mi madre, cuando éramos niños y quería decirnos algo así como “me vais a volver loca”, exclamaba “¡me estais haciendo *Luz de gas!*” (y nunca, por cierto, *Luz que agoniza*, como titularon en castellano la cinta de Cukor).

⁴ Los artículos citados de Domenach y Baz avalan esa misma interpretación.

⁵ No pretendemos con ello que Cavell sea “la voz filosófica en lengua inglesa más importante de la segunda mitad del siglo XX” (Baz 2018: 9), ni siquiera que su interpretación de Austin o el segundo Wittgenstein resulten totalmente convincentes.

anuda en un término y varias imágenes invisibilidad, falta de reconocimiento y duda (propia y ajena) sobre la existencia y cordura de la protagonista. El elemento narrativo —film, tragedia, ópera— interviene, impregnando de narratividad los conceptos filosóficos, de modo que uno y otros contribuyan a esclarecer nuestra situación vital. Y el escepticismo aparece como el exacto correlato del mundo ordinario que Gregory quiere robarle a Paula:

Lo cotidiano no es, pues, meramente un tema entre otros por el que podrían interesarse los filósofos, sino un tema en el que un filósofo está destinado a tener interés en la medida en que busque algún tipo de respuesta a la amenaza del escepticismo (2002a: 254).

Sandra Laugier explica que lo ordinario cavelliano no es un concepto, sino lo recién dicho: un tema, que procede del trascendentalismo de Emerson y Thoreau y se reinventa en Europa con la filosofía del lenguaje ordinario. En Cavell consistiría en una “intersección de lo familiar y lo extraño común a la antropología, el psicoanálisis y la filosofía” (Laugier 2008: 169). Mas no debe entenderse en modo alguno como la restauración del mundo familiar a resguardo ya de sospechas escépticas. Al contrario, como apunta Cora Diamond, “es dentro de la cotidiano donde radican las formas y variedades de repudio de nuestros juegos de lenguaje y la distancia respecto de ellos, la posibilidad de ser atormentados por el ocultamiento, la separatividad, la alteridad de los otros” (Diamond 2006: 113). De ahí que “la idea de estar totalmente a salvo del escepticismo [en el sentido de Cavell] sea, a fin de cuentas, una forma de escepticismo” (Putnam 2006, 128). Así y todo, al decir de Cavell, la hostilidad hacia lo ordinario es ni más ni menos que “la materia prima de los melodramas”, que serían un “esfuerzo hiperbólico par recuperar la confianza, también hiperbólica, en la familiaridad o banalidad del mundo” (Cavell 2009: 74-76).

Nótese la ocurrencia del término “familiar”, que Cavell tiende a caracterizar con prototipos de Freud. Hablamos del matrimonio, lugar donde se da la diferencia entre lo masculino y lo femenino; y, en consonancia con ello, de la ausencia o la presencia de las figuras paterna y materna, de la ausencia o presencia de hijos. Sorprende comprobar que en los films citados de melodrama de la mujer desconocida, y tal como destaca Cavell, la figura paterna ni está ni se le espera. La materna es otra cosa. Ciertamente es que en *Luz de gas* tiene contornos simbólicos e imprecisos (id. 123), mientras que en *Carta* la única maternidad relevante es la de la protagonista. *Stella Dallas*, en cambio, ha sido visto como un melodrama sobre esta maternidad de la protagonista. En *Now, Voyager*, en cambio, estamos ante una madre de perfil tan freudiano —limitativo, represor—, que viene compensada

por el psiquiatra. Su madre ve a Charlotte como un patito feo, y así se ve ella a sí misma. El viaje de placer por el mundo —no olvidemos que en el género abundan las mujeres burguesas de posición acomodada— produce en ella una *metamorfosis* —otro rasgo de los melodrama de la mujer desconocida cavellianos— en los brazos de un Jerry enamorado de un patito que, por ello mismo, deja de serlo, aunque él le haya ocultado la cara B de su personalidad: su matrimonio con una mujer enferma, a la que no puede o quiere abandonar. Ella misma, Charlotte, desaparecida ya de la escena —y de su horizonte mental— su molesta madre, decide por sí misma, sin sentirse obligada por ningún imperativo moral o afectivo, cumplir libremente la tarea materna que la enferma no puede realizar ni nadie le ha encomendado. Con un yo —por cierto— “teatralizado” que —como se dijo al comienzo de la sección— prueba su existencia y libertad propias, Charlotte asume voluntariamente y sin compensaciones las cargas de un matrimonio que la vida, digámoslo así, le ha negado. Pues bien, *Solas* es netamente un melodrama maternal por partida doble, enlazando dos experiencias de maternidad —la de Rosa y la de María—.

La metáfora del desconocimiento (*unknowledge*), cuya imagen es para Cavell la del aria operística, como “expresión de lo inexpresable” es sugestiva. En *Luz de gas*, Gregory invisibiliza a Paula para que ni ella, ni las sirvientas ni vecino alguno pueda reconocerla. En *La extraña pasajera*, ocurre algo similar pero menos deliberado: ni Charlotte ni su madre reconocen a la protagonista, hasta que, operada su metamorfosis, el patito feo se transfigura y pide la palabra. Más complejo es aún el juego del concepto en *Carta*. Cabría decir, con cierta ironía, que Stefan ha identificado a Lisa dos veces como una acompañante deseable; lo que no logra —ni posiblemente desee— establecer es su identidad personal lockeana, o sea, que es *la misma* las dos veces. Al reconocer esta realidad que para él permanecía oculta, por desinterés y narcisismo, siendo a la vez consciente de su liviandad personal y su diletantismo, la imagen de sí que le devuelve la carta es la de un monstruo que, a decir verdad, no vale la pena que siga viviendo. En parte porque se percata de otro desconocimiento aún más radical (sustancial, metafísico): hubo otro Stefan (Stefan Jr., digamos), hijo suyo que nunca conoció ni reconoció, cuya entidad, por cierto, se agotó para Lisa en su condición de hijo de su padre, de “cosa” de él⁶.

⁶ “...Lisa mentions, as if they were the things that have given her life meaning, ‘the moments I’ve had with you and your child’. She identifies the child, not as hers or theirs, but as his” (Hunt 2006: 65).

Centrados en la figura de la mujer, Cavell y otros lectores del género, sobre todo de *Carta*, se olvidan de conferir algún papel sustantivo a los niños que brevemente aparecen y desaparecen en el argumento, que sufren una especie de singular *desconocimiento*. De entrada, no se les reconoce más entidad que la que tienen en función de sus padres y cuidadores. Curiosa esta manera de mirar la infancia que los hijos e hijas de Freud llevamos a cabo sin recato alguno. Quizá sea, en el caso de nuestro autor, porque su ausencia era una de las condiciones implícitas de la felicidad de las comedias de enredo⁷. Pero *La extraña pasajera* muestra que ese ya no es el caso. Y tanto *Carta* como *Stella Dallas* y *Solas* patentizarán algo más, mucho más de estos componentes del mundo familiar ordinario. Sobre lo cual la revisión de *Solas* arrojará una luz singular.

3. PIDO LA VOZ Y LA PALABRA: SOLAS

¿Qué tiene que ver con todo esto *Solas*, una película local traducida a ningún idioma, que, no solo se entiende con dificultad (por su sonido *amateur*), sino que, con 20 años a sus espaldas, empieza ya a ser olvidada? Como los melodramas cavellianos, *Solas*, cuyo director dedica “a mi madre, a todas las madres”, trata del sufrimiento de las mujeres. Trátase también, sin duda, de metamorfosis y desconocimiento, con una duda escéptica comparable a la sufrida por Paula, esta vez por culpa del maltrato físico del padre y de la humillación psicológica de un novio que la deja embarazada pero no la quiere. Los 90 minutos justos del film se dividen en dos mitades, cada una de ellas con un clímax donde la protagonista, María, intenta mantener una conversación (tema central de las comedias de enredo, según Cavell, pero también, en su imposibilidad, de los melodramas de la mujer desconocida). La primera, con su novio, Juan. Tanto él como el padre —y quizá sea esto lo peor del film— son estereotipos sin el menor atisbo de alma humana. Habiendo sabido él del embarazo unos días antes, le molesta que María venga a importunarle, en lugar de presentarse ella solita en el Centro de planificación para abortar —“y encima gratis, si las mujeres de ahora no os podéis quejar”—. Para compensarla por no acompañarla —porque no le da la real gana—, además, le ofrece dinero. Ya puestos, para aprovechar el molesto encuentro, intenta que María

⁷ Tal y como señala el propio Cavell (1981: 58): “(...) las películas de nuestro género [comedias de rematrimonio] son (...) enfáticas en su rechazo de los hijos para la esencia del matrimonio” (la traducción es nuestra). Sin embargo, hay que añadir que en varios melodramas la presencia de los niños es, como veremos, fundamental. Y por ello, precisamente, es llamativo que la lectura de Cavell en *Contesting Tears* sea superficial al respecto, a nuestro entender.

le haga una felación —no estamos ya en aquel Hollywood—, “como tú sabes, como a mí me gusta”. Ella se resiste a abortar y le propone hacerse cargo del niño “entre los dos”. La negativa de Juan no puede ser más humillante⁸. Es él quien pronuncia su “no” explícito al matrimonio (“yo paso”), que ella asume por entero (“ni muerta quiero un hijo tuyo”). No volverán a verse. Mas, a renglón seguido, en una escena potente y estremecedora, sin palabras, María piensa ansiosamente en arrojarse a las vías del tren que en ese momento circula, mientras se ve a sí misma el día de mañana como una mendiga sola que arrastra los pies y los cachivaches que ha recopilado por la calle.

En los melodramas cavellianos el padre es una figura ausente. En *Solas*, no —ojalá lo fuera—. Aunque en el film tenga un papel secundario y de soslayo, fue él quien marcó a fuego la historia de María y todos sus hermanos —y su madre—. Cavell dice con razón que sus melodramas hablan siempre de la maldad masculina. Esa regla la cumple el film de Zambrano por partida doble (el padre, el novio). La excusa narrativa de la trama se empieza a contar en el primer fotograma. El padre y la madre, Rosa, han ido a Sevilla para una intervención quirúrgica importante. Después de algunos días cuidando de él a todas horas en el hospital, Rosa va a dormir a casa de María, un habitáculo húmedo y oscuro, sin ningún detalle personal ni comida en la nevera, sito en un barrio periférico de quinquis y drogas. Es allí donde conoce al vecino, un hombre viudo y bueno —la “prueba” es que no pegaba a su mujer—. El film se va llenando con la humanidad de pequeños detalles de Rosa, que dignifica el zulo hasta convertirlo en vivienda. Atiende al vecino cuando enferma, lo que da lugar a una bonita y austera escena sensual, cuando él olfatea a Rosa, para comprobar que no huele a viejo ni a meado —ambos se estremecen—. Rosa, aún atemorizada por su marido, no juzga a nadie, y menos aún a su hija, cuando la ve borracha perdida, como hacía “su viejo” cada vez que les zurraba. Rosa le recuerda que tenía vocación de princesa, consigue que coma una tortilla francesa —María, alcohólica, solo bebe, siempre bebe, y hasta ese momento no había podido tragar bocado alguno— y le teje una chaquetilla que la hija llevará con un orgullo recuperado, perdido tanto tiempo atrás.

Que ya no protagonicen la escena señoras burguesas de los años 40, sino mujeres trabajadoras del campo o la ciudad, tiene consecuencias inmediatas. El mundo ordinario que se le atraganta a María es, en primer lugar, el laboral, perfecta alegoría de una vida que se le antoja despreciable. Trabaja inestablemente

⁸ “Entre nosotros siempre estuvieron las cosas claras: si quieres una polla, yo te presto la mía. Hasta ahí llega nuestra relación”.

en lo único que sabe: “limpiando la mierda de otros”. La rabia y el resentimiento estallan, literalmente, en forma de odio de clase. Y encima, los tíos, los hombres, “nos dejáis preñás, pero luego quien se jode somos nosotras”. Lo que María añora se explica bien con imágenes o categorías de Cavell: mantener una conversación y tener voz en su propia historia. ¿Cómo presentar mejor los conceptos modernos de subjetividad, agencia e intersubjetividad? En los melodramas cavellianos, se plantea la cuestión del destino del espíritu como “el destino de la voz” (2009: 121). Como las mujeres de los melodramas cavellianos, María se encuentra de hecho encerrada en un estado de incomunicación radical que recuerda a la locura, “como si aún no poseyera la capacidad de hablar” (2009: 41). Solo grita o maldice. No es que ella sea sociable o insociable, por naturaleza o por aprendizaje, es que necesita hablar y que le escuchen. En el pueblo aborrecía los chismorreos, la pública exhibición de detalles personales. En la ciudad, acaba, sin darse cuenta, echándolo de menos: nadie le importa a nadie. Y a una se le forma una bola en el estómago.

El problema de María con el aborto no es moral (“me importa un coño si estás acuerdo o no, el problema es mío y yo decido...”). Es existencial. Ya no solo aflora su rabia. Tiene también miedo. “¿De qué?”. “De to(do). De ir sola. De que me duela. De que no estoy segura...”. Sobre todo, de lo último porque, como está recordando merced a la cercanía de su madre, “un hijo nunca es un error”. De casi todo ello nos enteramos en el segundo intento de conversación, que esta vez sí lo es —aunque resulte increíble, desde un punto de vista realista—, y ocurre sin buscarla, con el viejo vecino. Nunca antes habían cruzado ni media palabra, pero la partida de Rosa para el pueblo les empuja a compartir una larga sesión nocturna. María debuta en la cocina, ambos comen, beben y juegan a cartas. Y, sobre todo, hablan. El viejo está dispuesto a acompañarla a la clínica —a pesar de desaprobárselo—, pero, dado que María, no obstante sus terribles dudas, en realidad quiere tener al bebé y lo ve como la posibilidad de un cambio de vida —una metamorfosis—, le propone una salida, una pequeña locura: ser el abuelo adoptivo del niño, “dispuesto a correr con la responsabilidad que en tal caso me corresponda”.

Hemos visto cómo el análisis cavelliano de los melodrama de la mujer desconocida resulta significativamente útil para la lectura de *Solas*. En los párrafos que siguen propondremos, con ayudas de Bartra y Girard, la tarea inversa de mejorar las lecturas cavellianas a partir del film de Benito Zambrano.

4. DE LA MELANCOLÍA A LA VULNERABILIDAD EXISTENCIAL

En la página final de *Contesting Tears* Cavell presenta como *leitmotiv* del libro entero las jaquecas o migrañas que periódicamente sumían en un estado melancólico a su madre, que había renunciado a una carrera musical para enclaustrarse en un mundo ordinario de mucha menor categoría (2009: 331). Esta experiencia, que Cavell aborda autobiográficamente en otras ocasiones (2002b: 43-46), es la que lanza su análisis del cine clásico *à la recherche* de Freud y del tema de la histeria o, dicho más vulgarmente, de la locura estereotípicamente femenina. Una primera constatación se le impone al lector de Cavell: no se abordan aquí los textos de Freud en términos estrictamente médicos o clínicos. Trátase de “concebir el psicoanálisis como una forma de filosofía” (2009: 146) o, lo que viene a ser prácticamente lo mismo, como una forma de lectura (id. 180). De ahí que —a nuestro entender— no le importen demasiado a nuestro autor las diferencias freudianas entre histeria y melancolía, por ejemplo.

Parafraseando a Bartra (2000), podríamos decir que el lugar natural de existencia de la melancolía es el mito: “Pienso en la melancolía *como* cultura y, hasta cierto punto, en la cultura *como* melancolía” (Bartra 2001: 12). Téngase en cuenta que es en los mitos donde, en la muy relevante y fundada opinión de Bartra, la cultura aparece como “cifrada” en negativo (2000). Así, la bilis negra, se convirtió en uno de los mitos culturales de más larga y azarosa duración, atravesando contextos religiosos, médicos y epocales. En la cultura moderna, como símbolo del desequilibrio y la muerte, la melancolía encuentra espacio precisamente como amenaza a (como lo otro de) la racionalidad y el orden mental (2018: 9). En la España renacentista que analiza, era un mal de frontera, de pueblos desplazados y migrantes.

Lo interesante de los mitos que fundan cultura, porque nutren sus raíces, es que cristalizan siempre en el mismo tipo de individuos: los expulsados, los últimos, los extranjeros (*étrangeres*), los extraños o raritos (*étrangeres, queers*), los otros de nosotros; en una palabra, las víctimas. Que la mujer se presente en los melodramas de la mujer desconocida como víctima es algo que no debería extrañarnos en absoluto. Ello no obstante, la melancolía del siglo de oro no estaba tatuada con el sexo femenino —si exceptuamos la presencia de las brujas y las místicas entre las víctimas de la enfermedad—. Pero, en algún momento, este mito/enfermedad del alma mutó, se feminizó. Ese es el giro freudiano que recogen *Luz de Gas*, *La extraña pasajera* y, con todos ellos, Cavell.

¿Es ese también el caso de *Solas*? No exactamente. Hay en el film hasta tres escenas que evocan el melancólico final de *El Padrino III*, cuando a su sanguinario protagonista no le queda más que sentarse en una silla sin nada ni nadie que le acompañe. Fascinado por Coppola, Zambrano traslada esa mirada a Rosa, sentada,

con la mirada perdida, como recordando —“esta vieja está cada vez más chocha”, comenta su tierno marido en una de esas escenas—. En su caso, no se trata de una existencia vaciada de sentido, sino, al contrario, una corriente de vida y gratitud que va a prolongarse en el tiempo. Tampoco María, la protagonista, es melancólica ni depresiva. Ella es, por un lado, alcohólica, disfuncional; por otro, está llena de rabia, sin ninguna concesión a la languidez melancólica. La melancolía, en todo caso, es algo que le acecha, no tanto interiormente, como desde fuera, socialmente. María es una persona vulnerable.

La llamada psiquiatría antropológica, inspirada en Jaspers y, en parte, en *Ser y tiempo* (Heidegger), toma como dato de partida la vulnerabilidad existencial de los seres humanos y el modo en que, en situaciones límite, se plantean y responden a preguntas sobre su lugar en el mundo, la justificación de la propia existencia y las propias decisiones o el mejor modo de sobrellevar las propias contradicciones. No hace falta ser un experto para advertir (o para “leer”, como simplemente nos propuso Cavell) que el tipo melancólico (que, como en el siglo de Oro, nada tiene que ver con el sexo en esta escuela), tendente a la depresión severa, vulnerable a la irreversibilidad de las decisiones y a la responsabilidad personal, no encaja en el personaje de María. Ella ha sufrido un trauma, el maltrato de su padre, que le impide incluso relatar la propia historia con coherencia. Como dice Fuchs, en términos heideggerianos sorprendentemente cercanos a los de Cavell, se ha quebrado su confianza básica en la fiabilidad del mundo y en lo ordinario como lugar hospitalario o doméstico (*the housing of everydayness*, Fuchs 2018: 44). Pero la situación límite que representan el embarazo y el descubrimiento del verdadero ser de su novio plantea una posibilidad de reorientar su vida, de recobrar la voz y el protagonismo, de volver a entender y relatar su propia vida. Por eso, en el momento decisivo y más conmovedor del film, María exclama: “No quiero que me acompañes [a abortar] ni que me digas que estás de acuerdo. Yo lo que quiero es que me digas que mi vida va a cambiar”, que su hijo (que será hija, Rosa, como la abuela) no va a criarse en la misma miseria que su madre. Su salida de la crisis existencial no va a ser de naturaleza clínica. María acepta la ayuda del abuelo adoptivo. No necesita cambiar de trabajo. Feliz con la niña y la compañía del otrora vecino, deciden incluso vivir en el campo, símbolo del fin de la melancolía de los transterrados a la ciudad.

5. DE VÍCTIMAS Y SACRIFICIOS

En los melodramas cavellianos hay siempre un sacrificio y alguna víctima; la mujer protagonista es inmolada, cuando no se sacrifica voluntariamente. Para

René Girard (1995) el sacrificio es el modo en que las sociedades resuelven sus crisis más desestabilizadoras, todas las cuales remiten a una crisis primigenia, producida por una rivalidad mimética que desembocaba en una guerra de todos contra todos. De esa crisis, de esa violencia extrema, se podría salir solo a través del sacrificio de una víctima expiatoria sobre la que pudieran recaer las culpas de todos y de todo, una víctima que no pudiera devolver el golpe, con lo cual el ciclo vindicativo podría detenerse. Se trata de sacrificios colectivos, lo que no parece ser el caso de nuestros melodramas fílmicos. Sin embargo, la lucha de la mujer va a ser contra toda la sociedad, como queda patente, por ejemplo, en *La Venus rubia* (1932). Siguiendo con Girard (1985), las mujeres siempre han estado en el desvelamiento de las mentiras románticas, aunque sean también susceptibles de caer en ellas. En *Crimen y castigo*, es el amor de una mujer, Sophia/Sonya, el que salvará a Raskolnikov, no ya como víctima que se sacrifica, sino más bien como una figura de desobediencia civil que, por cierto, desmonta el mito de la melancolía —la de Raskolnikov— y conquista para la mujer el papel protagonista de la historia⁹. De eso van también los melodramas analizados.

En *Solas*, María se escucha a sí misma, por primera vez en un relato completo, en la conversación final con el vecino, en la que es ella quien “lleva la voz cantante”. Solo el vecino ha sabido escuchar esa voz, ha aprendido el lenguaje de las mujeres —el de María y también el de Rosa—, como dice Cavell a propósito de la voz lírica femenina en la ópera (2002: 173-221). Los otros hombres que pueblan *Solas* son incapaces de entender esa lengua que, cuando es escuchada y acogida, se vuelve capaz de engendrar y dar a luz una nueva situación; en el caso de María, en *Solas*, una nueva vida literalmente, con la que oponerse a la lógica sacrificial.

René Girard afirma haberse esforzado toda la vida en escuchar y transcribir “la voix méconnue du réel” (2004: 7). Cavell, por su parte, concluye su relato autobiográfico preguntándose: “¿Podría jurar (...) que soy consciente de que la lengua materna de la música de mi madre es también la mía?” (2002b: 220-221). Esa voz desconocida es la voz de las víctimas, quizá la parte desconocida de todo ser humano, a la que solo se hace justicia esforzándose en escucharla y aprenderla; lo que lleva implícito una respuesta, una conversación. La lengua femenina de los melodramas es lengua extranjera que la sociedad ha de aprender a escuchar; como la lengua del migrante, la del refugiado, la del expulsado.

Lo que no suele advertirse, y Cavell tampoco lo hace (ni Hunt 2006), es que a veces hay otra víctima indefensa, señaladamente en *Carta...*, donde Lisa sacrifica a

⁹ Girard no habla de melancolía, pero sí de enfermedad ontológica o metafísica (Girard, 1985).

su hijo dos veces. La primera, al ocultarle a él y a todo el mundo la paternidad de Stefan. ¿Por qué motivo? Para que su amor fuera desinteresado, no como el de las otras mujeres, que siempre le pedían algo. Tal “pureza” amorosa priva al niño de su padre y de una ayuda que acabará recibiendo de otro hombre, su marido —otra víctima, en el film—. La segunda vez, la definitiva, al encerrarlo en un sanatorio donde finalmente morirá, ofrecido otra vez al amor idolátrico de Lisa por un hombre que no lo merecía, por quien ella sacrifica absolutamente todo, su propia vida y las de los demás.

Al introducir esta perspectiva filial y no menos victimaria en el análisis de los melodramas, es obligado detenerse un momento en *Stella Dallas*, prototipo de los “melodramas maternos” que tanto ha interesado a las teorías filmicas feministas. Ann Kaplan (1985) se preguntaba si es correcto valorar como “bueno” el sacrificio de una madre que renuncia a su maternidad, incluso a que su hija Laurel tenga una buena imagen de ella —más que merecida—. Linda Williams (1984) llegó a apuntar los costes y la pérdida que ello representa para la propia hija; un tema que Cavell, aun dialogando con ambas autoras, no llega ni siquiera a mencionar. Preguntamos: ¿no está siendo Laurel obligada a sacrificar la imagen de su madre, a destrozar la idea de que tuvo una madre que la quiso con todo su corazón? Es esa lógica sacrificial la que logra romper María en *Solas*. La mejor respuesta a la vulnerabilidad existencial que arrastramos todos los personajes, ya melodramáticos, ya de carne y hueso, es una metamorfosis no sacrificial que alumbra una oportunidad y un futuro sin ninguna víctima.

José V. Bonet-Sánchez
Universidad de Valencia
josev.bonet@gmail.com

David García-Ramos
Escuela de Doctorado de la Universidad Católica de Valencia
david.garcia@ucv.es

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ DE MIRANDA, A. (2011): *La metáfora y el mito*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- BARTRA, R. (2000): “El mito del salvaje”. *Ciencias*, nº 60-61, pp. 88-96.
- BARTRA, R. (2001): *Cultura y melancolía: Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BAZ, A. (2018): “Stanley Cavell’s Argument of the Ordinary”. *Nordic Wittgenstein Review*, nº 7(2), pp. 9-48.
- BONET SÁNCHEZ, J. V. (2017): “La filosofía pasado el mañana. Arte, filosofía y narcisismo: el pensar asociativo de Stanley Cavell”, *Scio*, nº 13, pp. 229-236.
- BONET-SÁNCHEZ, J. V. (2018): “Un alma en dos cuerpos. Del amor y la antropología”. En Luisa Paz Rodríguez (ed.), *Patologías existenciales. Enfoques filosófico-antropológicos*. Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 347-357.
- BONET-SÁNCHEZ, J. V., y BONET PONCE, C. (2016): *Sobre palabras, juego y acción*. Universidad Católica de Valencia.
- CAVELL, S. (1981): *Pursuits of happiness: The Hollywood comedy of remarriage*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- CAVELL, S. (2002a): *En busca de lo ordinario. Líneas del escepticismo y romanticismo* (D. Ribes, Trad.). Madrid; València: Cátedra; Universitat de València.
- CAVELL, S. (2002b): *Un tono de filosofía: Ejercicios autobiográficos* (A. Lastra, Trad.). Madrid: Antonio Machado.
- CAVELL, S. (2009): *Más allá de las lágrimas*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- CRARY, A. y S. SHIEH, eds. (2006): *Reading Cavell*, London, Routledge.
- DE GAUDEMAR, M. (2011): “Le personnage de la femme inconnue”. *Revue internationale de philosophie*, nº 256(2), pp. 221-238.
- DIAMOND, C. (2006): “The difficulties of reality and philosophy”, in Alice Crary & Stanford Sihieh (eds.), *Reading Cavell*, London, Routledge, pp. 98-119.
- DOMENACH, É. (2011): “La vérité du scepticisme”, le destin d’une expression. *Revue internationale de philosophie*, nº 256(2), pp. 201-220.
- FUCHS, T. (2018): “Existential vulnerability: toward a psychopathology of limit situations”. En Luisa Paz Rodríguez (ed.), *Patologías existenciales. Enfoques filosófico-antropológicos*. Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 39-53.
- GIRARD, R. (1985): *Mentira romántica y verdad novelesca* (J. Jordá, Trad.). Barcelona: Anagrama.
- GIRARD, R. (1995): *La violencia y lo sagrado* (J. Jordá, Trad.). Barcelona: Anagrama.
- GIRARD, R. (2004): *La voix méconnue du réel: Une théorie des mythes archaïques et modernes*. Paris: Le Livre de poche.
- GOODMAN, R. B. (Ed.). (2005): *Contending with Stanley Cavell*. Oxford: Oxford University Press.
- GOULD, T. (1987): “Stanley Cavell and the Plight of the Ordinary”, in J. H. Smith & W. Kerrigan, *Images In Our Souls. Cavell, Psychoanalysis, and Cinema*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- HUNT, L. H. (2006): “The Paradox of the Unknown Lover: A Reading of «Letter from an Unknown Woman»”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 64(1), pp. 55-66.
- KAPLAN, A. (1985): “Replies to Linda Williams ‘Something else besides a Mother’...”, *Cinema Journal*, n° 24/2, pp. 40-43.
- LAUGIER, S. (2008): “L’ordinaire transatlantique”, *L’Homme*, n° 187-188, pp. 169-199.
- PUTNAM, H. (2006): Philosophy and the education of grownups: Stanley Cavell and skepticism, en Crary & Sieh, cit.
- RORTY, R. (2005): “Cavell on Skepticism”, en R. B. Goodman, *Contending with Stanley Cavell*, Oxford University Press, pp. 10-21.
- SANMARTÍN ESPLUGUES, J., y PERIS-CANCIO, J. A. (2017): *Cuadernos de Filosofía y Cine 02. Principios personalistas en la filmografía de Frank Capra*. Valencia: Universidad Católica de Valencia.
- SPERBER, D. (1988): *El simbolismo en general* (J. M. García de la Mora, Trad.). Barcelona: Anthropos.
- TURNER, V. (1980): *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*. Madrid: Siglo XXI.
- WILLIAMS, B. (2011): *La filosofía como una disciplina humanística*. México: Fondo de Cultura Económica.
- WILLIAMS, L. (1984): “‘Something else besides a Mother’: Stella Dallas and the Maternal Melodrama”, *Cinema Journal*, n° 24/1, pp. 2-27.