

De Ovidio a Silvina Ocampo: historias de amor y metamorfosis

KARLA CABRERA ACUÑA
Universiteit van Amsterdam
karla.cabrera@pucp.edu.pe

RESUMEN

El trabajo analiza la relación entre la metamorfosis y el amor en dos cuentos de Silvina Ocampo: “El automóvil” (1987) y “Amada en el amado” (1970). La versión ovidiana del mito de Eco y Narciso, la quintaesencia sobre amor y metamorfosis, es tomada como punto de comparación. En los cuentos la metamorfosis es una resolución para las historias de amor; sin embargo, en Ovidio tiene un cariz positivo, pero en Ocampo sucede lo contrario. La autora cuestiona la idea de amor, que conduce a sus protagonistas femeninas a la autodestrucción, parodiando desde lo fantástico convenciones literarias sobre el amor y los roles de género, y modernizando la tradición literaria sobre la metamorfosis.

PALABRAS CLAVE

Silvina Ocampo, Ovidio, Metamorfosis, Amor romántico, Fantástico

El amor nunca tiene un final feliz en los cuentos de Silvina Ocampo. En el peor de los casos, lleva al menos a uno de los amantes a la muerte; en otros, la autora propone una salida fantástica inesperada. En este trabajo se analiza la relación entre la metamorfosis y el amor en dos cuentos de Ocampo: “El automóvil” (*Y así sucesivamente*, 1987) y “Amada en el amado” (*Los días de la noche*, 1970). Y se toma la versión de Ovidio del mito de Eco y Narciso, historia quintaesencia de amor y metamorfosis, como punto de referencia y comparación.

En los tres textos mencionados, la metamorfosis es una solución para las historias de amor, pero, mientras en Ovidio el proceso metamórfico tiene un cariz positivo, sucede lo contrario en Ocampo. La autora cuestiona las ideas tradicionales sobre el amor romántico, el cual en sus historias aparece como una fuente de sufrimiento y autodestrucción. Así, en “El automóvil”, una mujer se libera de su esposo abusivo transformándose en un auto y alejándose de él. En “Amada en el amado”, una mujer pierde su identidad al transformarse en su novio dentro de sus sueños.

Sostengo que Ocampo reescribe y parodia algunas convenciones literarias sobre el amor romántico y los roles de género, y se rebela contra ellas a través de situaciones fantásticas. Asimismo, lleva a un nuevo nivel la tradición literaria sobre la metamorfosis al exagerar su naturaleza y modernizarla. Desarrollo este argumento en tres puntos: se analiza en qué contexto ocurre la metamorfosis; se estudia la función de la transformación en las historias, y se analiza cómo se percibe la

metamorfosis en los respectivos textos.

1. ECO Y NARCISO

Para empezar, nos enfocamos en el contexto en el que ocurre la metamorfosis. En el mito de Ovidio, la ninfa Eco ve a Narciso, un bello adolescente, y, en un claro ejemplo de amor a primera vista, “se enamoró; sigue sus pasos furtivamente” (Ovidio 2008: 341); sin embargo, es rechazada con la misma rapidez. Por otro lado, Narciso se enamora de su propio reflejo y lo único que puede hacer es contemplarse en el agua: “me consume de amor por mí mismo, provoqué el incendio y lo sufro”, dice (Ovidio 2008: 345-6). Tenemos dos casos de amor no correspondido que llevan a Eco y Narciso, cada uno por su lado, a consumirse en su infeliz pasión hasta que se transforman o se disuelven en la naturaleza. El cuerpo de Eco se transforma en piedra y el de Narciso en una flor. Entonces, el amor es aquí un fuego interno que consume y, además, una renuncia de poder: “Quítame las manos del cuello; prefiero morir a que goces de mí” (Ovidio 2008: 342), dice Narciso, y Eco responde, ansiosa, “que goces de mí” (Ovidio 2008: 342) [en la traducción inglesa es incluso más clara la relación entre el amor y el poder: “I give you power o’er me!” (Ovid 1946: 152)].

Eco, ansía tocar a Narciso, el objeto de su amor, pero el deseo no es mutuo y él se rehúsa a ser un objeto, a ser “gozado” o usado, lo percibe como un intento de posesión y una afrenta a su voluntad. Ella, por el contrario, se entrega ante Narciso; “que goces de mí” aparece como una invitación a que él haga su voluntad sobre

ella y la tome como un objeto de deseo. El amor no correspondido deja a ambos amantes atrapados en el sufrimiento, consumiéndose por dentro al no poder unirse o siquiera tocar a quienes aman.

En contraste, en los cuentos de Ocampo se nos presenta a una joven pareja casada. Como explica Belén Izaguirre Fernández, en la narrativa ocampiana, las relaciones románticas parodian y desacralizan el amor (2017: 173), entonces en los cuentos tenemos dos versiones de amor tóxicas y exageradas.

2. “EL AUTOMÓVIL”

En “El automóvil”, el esposo es el único narrador y, como es usual en los narradores ocampianos, su discurso es ambiguo y distorsionado, y, a través del mismo, revela su deseo de posesión y control (Suárez Hernán 2009: 243). Él declara un excesivo amor por Mirta, su esposa, pero, ante la pasión de ella por los autos, muestra una desaprobación misógina: “Que una mujer pretendiera correr en las grandes carreras de automóviles y en primera categoría me parecía un síntoma de locura. Siempre pensé que las mujeres no sabían manejar” (Ocampo 1999: 101), confiesa, para luego explicar que las mujeres deberían estar destinadas a labores domésticas, con lo que muestra su tradicional y conservadora visión de los roles de género. También revela sus celos y crueldad al describir a su esposa: “Nadie necesitaba violarla, ella misma era capaz de violarse para dar placer a alguien. Había que poner fin a ese estado de cosas, de otro modo me exponía a matarla en el paroxismo de mis celos” (Ocampo 1999: 101). Es decir, él teme que alguien más

obtenga placer de su esposa o que ella le ofrezca placer a otro: la ve como un objeto de su propiedad y prefiere destruir ese “objeto” antes que perder esa exclusividad.

Como explica Judith Butler, las mujeres “son consideradas propiedad del hombre, es el hombre el que ostenta el poder sobre sus vidas y muertes” (2020: 45). Entonces, el esposo trata de controlar y moldear a Mirta; sin embargo, no tendrá éxito, pues ella no abandonará sus intereses para encajar en las fantasías de él, sino que huirá. En consecuencia, el hombre se victimiza ante la desaparición de ella: “A qué me servirá vivir si no estás a mi lado. Amar en exceso destruye lo que amamos: a vos te destruyó el automóvil. Vos me destruiste (no lo digo con ironía)” (Ocampo 1999: 104). El concepto de amor de este hombre se relaciona con el poder: el que él piensa que tiene sobre ella (que podría terminar en un feminicidio por celos) y el que declara que ella tiene sobre él (pues estamos ante un “amor correspondido”, por lo que él puede verse afectado, más no por una amenaza latente de homicidio). Según Marcela Lagarde, los hombres obtienen beneficios y privilegios materiales, afectivos y simbólicos de sus relaciones amorosas, y usan casi cualquier medio para no perderlos (2005: 157-8). Para el esposo de Mirta, perderla es también perder esos beneficios y su poder sobre ella; es eso lo que lo destruye.

3. “AMADA EN EL AMADO”

En “Amada en el amado” se lee la historia de una pasión obsesiva que parodia los rituales y el lenguaje del amor cortés. Los amantes quieren estar

juntos en todo momento y usan la poesía como lenguaje de conexión al separarse, sincronizando sus relojes para recitar al mismo tiempo los versos de San Juan de la Cruz (uno de los cuales da nombre al cuento): “Oh noche que juntaste amado con amada, / amada en el amado transformada” (Ocampo 1999: 10). En este verso vemos una personalización de la noche que alude al destino; parecen pensarse como “almas gemelas” que permanecen juntas. Su conocimiento primordial sobre el amor deriva de la literatura (Deibel 2012: 125), pero los modelos que replican, sobre la base de la ficción e históricamente lejanos, resultan ridículos para las nociones contemporáneas. Asimismo, estar juntos no es suficiente para la amada, quien anhela la unión absoluta con su amado, deseando perder su propia identidad para lograrlo. Como explica Eva Santos-Phillips, la historia juega con el dilema irónico del amor: la unión de los amantes resulta en la pérdida del individuo y hace imposible el amor, puesto que el amor o el deseo de unión inherentemente requiere de separación (2004: 160). Esto es lo que vemos en la historia de Narciso (en la cual no hay separación entre el amante y el amado, son la misma persona) y lo que el amado del cuento de Ocampo debe saber. El deseo de indiferenciación de ella nos recuerda a la pulsión de muerte de Sigmund Freud, una forma extrema de la pulsión del placer, y hace perturbadora su ansiada transformación porque, como explica Mariano García, atenta contra los límites de la unidad del personaje (2008: 308). Por supuesto, aquí hay también una cuestión de género. Lagarde explica: “Para la mujer el amor es renuncia y

entrega, tiene el significado casi exclusivo de ser-de-otros; para el hombre, por el contrario, es posesión y uso de otros (otras)” (2005: 161). Esta inclinación de la amada a la entrega total, a dejar de “ser” para fundirse en su amado, responde al rol de la mujer en la dinámica del amor romántico. Paola Solorza explica que las mujeres están acostumbradas a ser objetos para la mirada masculina (o *male gaze*, término en inglés más extendido) y a las proyecciones de sus amantes masculinos sobre ellas, lo que puede llevarlas a perder su propia identidad por intentar proyectar el deseo de sus amantes (2014: 7). Esto significa que lo que empuja a la amada del cuento a su auto-destructivo deseo de transformación es el deseo de su amado y lo que ella sabe sobre el amor romántico.

4. METAMORFOSIS

En el poema de Ovidio, la metamorfosis libera a Eco y Narciso de su insoportable dolor. Parece también una consecuencia natural de los efectos físicos de su agonía. Si el amor es un fuego interno que los quema, solo son consumidos y se disuelven, casi como experimentando los efectos químicos del fenómeno. Eco, en vela, adelgaza, “la flacura arruga la piel, y toda la frescura de su cuerpo se evapora en el aire” y se transforma en piedra (Ovidio 2008: 342). Narciso enloquece y “extenuado por el deseo, se deshace y se consume poco a poco en su fuego oculto” y muere (Ovidio 2008: 347). Las ninfas luego encuentran una flor en el lugar de su cuerpo. En ambos casos, la metamorfosis funciona como una resolución para su amor no correspondido, una manera de

salir de la pasión infeliz y terminar con el fuego. Cuando Eco, ahora solo voz, ve a Narciso ser consumido por su pasión lo llama “joven al que en vano he adorado” (Ovidio 2008: 347). Adoró, en tiempo pasado, pues superó su amor a través de su metamorfosis. Por su lado, Narciso en el infierno sigue mirándose porque es la condena de Némesis, pero ya no está sufriendo enloquecido como lo estaba en la Tierra.

En Ocampo, la metamorfosis es una transgresión de los límites del cuerpo y aparece como una estrategia de liberación o como el triunfo de la fantasía, según Suárez Hernán (2009: 287-8). También exhibe el poder femenino y subvierte las dinámicas de poder establecidas. Por un lado, en “El automóvil” la metamorfosis libera a Mirta de su abusivo esposo y le permite perseguir su pasión. Ella, gradualmente, se transforma en un auto, respirando y su corazón latiendo como el motor de un auto: “Por la noche sentí latir su corazón de automóvil a mi lado” (Ocampo 1999: 103), cuenta su esposo. María Rebeca Deibel explica que Mirta está íntimamente conectada con el auto a través de algo vital, el corazón como el motor de los seres humanos, lo que permite la metamorfosis (2012: 174). Luego, Mirta desaparece, huye convertida en auto. Es importante notar que el auto es un sugerente símbolo de masculinidad y una metáfora del deseo de independencia de Mirta (Espinoza-Vera 2009: 222). Es decir, la metamorfosis de Mirta

es otra manera de rebelarse simbólicamente contra los estereotipos de género que encasillan a la mujer. Como explica Simone de Beauvoir, la mujer está consagrada al espacio doméstico y esto “le impide que tome parte en la construcción del mundo” (2015: 196), puesto que “su papel es únicamente nutricio, no crea-

patriarcal. “La verdadera custodia del poder patriarcal sobre la mujer es la que realiza la mujer consigo misma: se mueve siempre en el mundo del deber, de la compulsión, en ella no prevalece el querer ni la posibilidad de decidir”, señala Lagarde (2005: 162). Mirta se libera de esta autocustodia y, con su metamorfosis, señala Deibel, rechaza la posición tradicional discriminatoria impuesta a la mujer en la sociedad argentina (2012: 177); de esta manera, transgrede los roles de género y desestabiliza el orden social.

En “Amada en el amado”, la metamorfosis le permite a la mujer acercarse a su amado como ella desea. La amada puede introducirse en los sueños de él y allí transformarse en su amado. Esta primera función responde al anhelo de unión manifestado por ella, quien muestra una inclinación femenina también observada por Wendy Langford en su análisis sobre la transformación de las mujeres ante el amor romántico: una poderosa sensación de fusión con el objeto de deseo (1999: 46). La amada también es capaz de sacar objetos pequeños de los sueños a la vida real, lo que muestra sus poderes sobrenaturales y su capacidad de transitar de una realidad a otra, incluso recuperando pruebas físicas del mundo onírico. “Oyó una voz dentro de él, la voz de ella, que le contestaba: —Soy vos, soy vos, soy vos. Al fin soy vos. — Es horrible —dijo él” (Ocampo 1999: 13). Los poderes de la



Silvina Ocampo.

dor” (2015: 138). Mirta se rebela a limitarse a mantener el hogar y los privilegios de su esposo, y busca construir su propio destino, siguiendo sus deseos. Y, no obstante que, en el cuento solo tenemos el punto de vista del esposo, es evidente que también internamente Mirta se enfrenta al poder

amada atormentan al amado, ya que puede ser controlado por ella en sus propios sueños. Ella predice, materializa y descifra los sueños de su amado (Deibel 2012: 126), y el amado encuentra esto horrible porque, según Eva Illouz, en el siglo XXI, “el campo sexual se transformó en el ámbito donde [los hombres] podían expresar y exhibir su autonomía y su autoridad”, control antes ejercido en el hogar (2012: 103). En esta relación, la amada muestra mucho más poder que el amado y añade el aspecto fantástico a un nivel que él ni siquiera puede comprender. Al “invadir” sus sueños, además, atenta contra su autonomía y autoridad. Otra función de la metamorfosis en la historia es exhibir el peligro de la pasión obsesiva, que lleva a la mujer a ansiar perderse a sí misma. El cuento termina con una pregunta: “¿Pero acaso la vida no es esencialmente peligrosa para los que se aman?” (Ocampo 1999: 13). Como aclara Deibel, nos invita a cuestionar nuestro conocimiento sobre el amor romántico, en tanto la vida amorosa está constituida por un riesgo de sufrimiento y muerte, y la imposibilidad del amor, pues la fusión total de una pareja significaría la desaparición de uno de ellos (2012: 129). Como se mencionó anteriormente, el amor está íntimamente ligado al sacrificio para las mujeres; según Lagarde: “Por el amor las mujeres disponen su vida para *los otros*” (2005: 161, énfasis en el original). Aún más, aunque esta situación ha empezado a cambiar, Illouz explica que “el sacrificio, la entrega incondicional del yo y la capacidad de amar sin expectativas de reciprocidad se percibían como atributos principalmente femeninos” (2012: 222). Por todo esto, si en una pareja

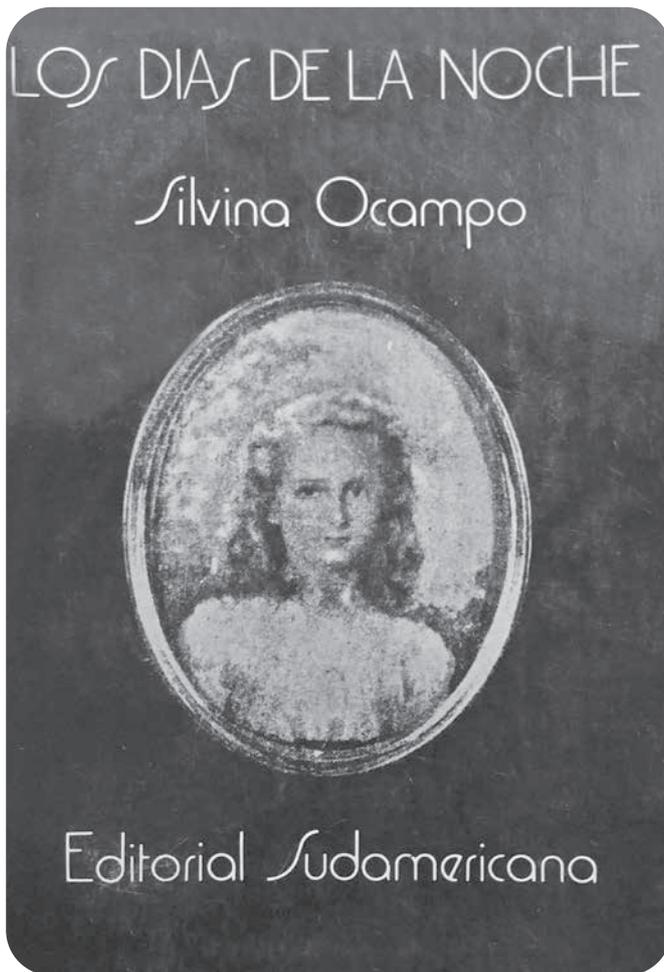
heterosexual existe el riesgo de la desaparición de uno de ellos, es más probable que “ella” sea la afectada, la que entregue su propia identidad para consumir el amor.

En el mito de Ovidio, la metamorfosis deja una sensación de recuperación del orden. Es el final, la conclusión de una ardiente pasión caótica y se desarrolla suavemente: los personajes se disuelven, derriten o desaparecen. Almut-Barbara Renger explica que la naturaleza absorbe a Eco y Narciso a través de sus metamorfosis (2017: 15), como una redención del dolor y reintegración a la armonía universal. Como lectores, percibimos estas metamorfosis como reconfortantes y positivas. Más aún, pueden ser consideradas justas y, a pesar de señalar la noción de movimiento, mutabilidad y falta de límites fijos, no pretenden ser una transgresión de las dinámicas de poder o reglas sociales/universales. De hecho, estos procesos las reproducen y funcionan dentro de estas estructuras. Prueba de ello es que las sentencias divinas son respetadas, como vimos con Eco convertida, precisamente, en un eco a la orden de Saturnia y con Narciso cumpliendo la condena de Némesis. Emanuela Jossa indica que la metamorfosis puede tomar un significado profundamente negativo, causando inquietud e inseguridad en quien la experimenta (2017: 15); sin embargo, esto no pasa en los personajes del poema de Ovidio o los cuentos de Ocampo que pasan por el proceso metamórfico.

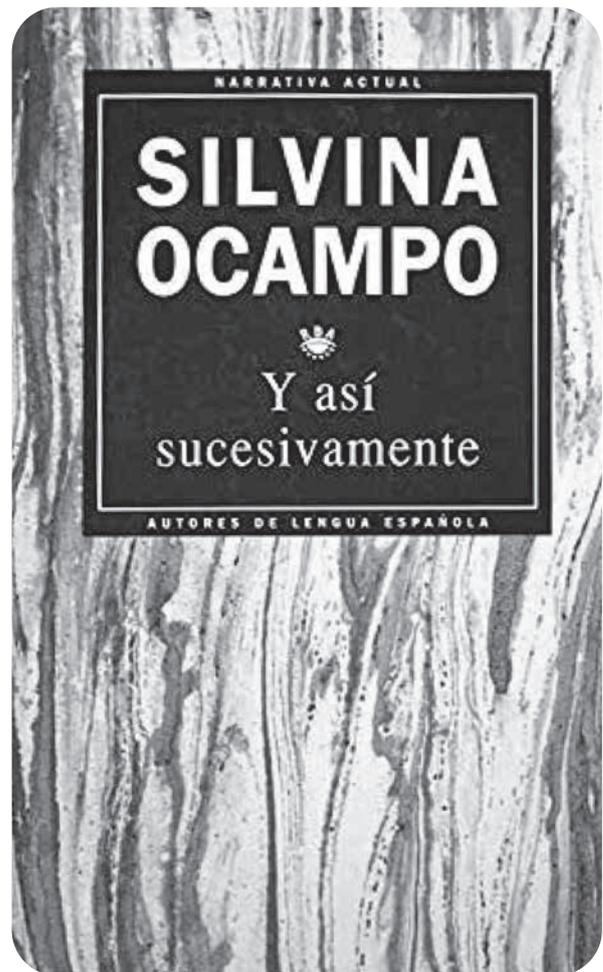
Para los lectores, las metamorfosis de Ocampo son perturbadoras y raras. Son salidas fantásticas inesperadas, que no resultan naturales o lógicas. Además, no dan una sensación de

cierre, sino que dan pie a finales abiertos para la interpretación. Asimismo, pueden ser vistas como autodestrucciones femeninas o una renuncia, un tanto forzada, de una mujer a su propio ser y una pérdida de su identidad. Aunque estas metamorfosis llevan a las mujeres a perder sus cuerpos, las asumen positivamente: les permiten satisfacer sus deseos. Más bien, son negativas desde el punto de vista de sus parejas. Al recordar lo expuesto por Judith Butler, se entiende por qué renunciar a sus cuerpos les permite a estas mujeres cumplir sus deseos: “el «cuerpo» se manifiesta como un medio pasivo sobre el cual se circunscriben los significados culturales” (2007: 58), incluido el género y sus roles. Renunciar a sus cuerpos las libera de estos.

En “El automóvil”, vemos una reificación de Mirta desde el inicio, ya que su esposo la trata como una mercancía, un objeto que posee y controla; sin embargo, con su metamorfosis, ella efectivamente se transforma en un objeto, pero ya no puede ser controlada o poseída por el esposo. Esto lo hace sufrir: “Ahora te busco sin cesar, pero tu velocidad no me permite arrojarme bajo tus ruedas” (Ocampo 1999: 104), se lamenta él, adoptando un discurso lastimero, pues el elemento fantástico le impide que pueda seguir ejerciendo su poder sobre ella, la ha alejado totalmente de su alcance. La metamorfosis fantástica permite el cambio de Mirta que, de otro modo, pudo ser imposible de concretarse, puesto que, como indica Lagarde: “Es mucho más complicado para las mujeres cambiar en ámbitos totales en los que están solas frente al poder absoluto del otro —como



Portada de *Los días de la noche*.



Portada de *Y así sucesivamente*.

la pareja” (2005: 158). El esposo ve la transformación de Mirta como una tragedia para ambos y no plantea la posibilidad de que su esposa haya huido para escapar de su represión (que él no entiende como “represión”, sino como “amor”).

En “Amada en el amado” la metamorfosis es percibida como una victoria por la mujer, quien ve el amor como fusión. Está emocionada por finalmente haber cumplido su deseo de soñar los sueños de él y transformarse en él; no obstante, él lo encuentra horrible. Illouz explica que los hombres, cuando niños, “se desarrollan con un sentido muy agudo de la separación y se esfuerzan por lograr la autonomía” (2012: 98), la cual se convierte en una necesidad

para ellos. La metamorfosis de la amada en el amado inherentemente atenta contra la autonomía de este. Aún más, estando dentro de su cuerpo, ella está tomando simbólicamente el rol convencional masculino y, como Mirta, ya no puede ser poseída o controlada por su amado. La primera vez que la mujer confesó su deseo de ser su amado, él respondió: “[yo también quisiera] ser vos, pero no que vos fueras yo” (Ocampo 1999: 11). Ella dice que es lo mismo, pero él lo niega: explica que él siendo ella sería placentero, más ella siendo él sería angustiante. Él quiere controlarla y poseerla, no ser poseído y perderse a sí mismo (es decir, a él le agradaría tener el poder fantástico que tiene la amada sobre él y así ampliar la

gran injerencia de poder que ya tiene sobre ella); por el contrario, ella está dispuesta a dañarse a sí misma (menciona que tomaría mezcalina o fumaría opio) para estar más cerca de él y soñar sus sueños. Ella no busca obtener un poder para ejercer sobre él (o revertir las dinámicas de género); su deseo está guiado por su anhelo de la consumación idealizada del amor, guiado por sus ya aludidos conocimientos sobre el tema, y está dispuesta a destruirse para lograrlo. Como se mencionó al inicio, el amor en Ocampo puede llevar a la muerte y, explica Cristina Fangmann, incluso cuando no llega a ese extremo, aparece “diluido” en algún tipo de metamorfosis (1998: 58, nota 18), como en este caso.

5. CONCLUSIÓN

En las tres historias la metamorfosis se relaciona con el amor como una forma de resolución. Todas las metamorfosis son transgresiones de los límites, pero mientras en Ovidio son una redención, reconfortante recuperación del orden y reintegración de los sufrientes amantes, en Ocampo son una transgresión subversiva que libera a las protagonistas de sus roles sociales. Y son perturbadoras y antinaturales; no para las mujeres que las viven, quienes voluntariamente pierden parte de sí mismas (principalmente sus cuerpos) para lograr lo que desean y escapar de los roles de fantasía femenina que sus parejas esperaban que encarnen, si no para sus parejas y para los lectores. Esto porque atentan contra el orden social y el patriarcado y, como explica Lagarde, “cualquier modificación en la feminidad implica la modificación de la masculinidad”, por lo que “hay una enorme oposición a estos cambios” (2005: 157).

Silvina Ocampo hace uso de la metamorfosis en su literatura, lo que le permite exagerar y modernizar la tradición al respecto. La usa como un escape fantástico para cuestionar y mostrar las inconsistencias de nuestra concepción del amor y de los roles de género. Finalmente, la incómoda sensación que dejan las metamorfosis de Ocampo es consecuencia de reconocer nuestra realidad en el distorsionado mundo de sus cuentos. No estamos tan lejos de esas concepciones obsesivas y abusivas del amor. ¿Cuál es nuestro escape fantástico para evitar la autodestrucción?



Bibliografía

- Beauvoir, Simone de
2015 *El segundo sexo*. Sexta edición. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València.
- Butler, Judith
2007 *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
2020 *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Barcelona: Taurus.
- Deibel, María Rebeca
2012 *El extraño mundo de Silvina Ocampo*. Tesis de doctorado en Romance Languages & Literatures. Ohio: University of Cincinnati, Department of Romance Languages and Literatures of the College of Arts and Sciences.
- Espinoza-Vera, Marcia
2009 “Unsubordinated Women: Modernist Fantasies of Liberation in Silvina Ocampo’s Short Stories”, en *Hecate*, Vol. 35, Núm. 1-2, pp. 219-27.
- Fangmann, Cristina
1998 “Ese infinito recinto impenetrable. Memoria, olvido y auto-imagen en Silvina Ocampo”, en *IPO-TESI - Revista de Estudios Literarios*, Vol. 11, Núm. 2, pp. 47-60.
- García, Mariano
2008 “Pasiones metamórficas: la transformación en algunos relatos inéditos de Silvina Ocampo”, en *Rilce*, Vol. 24, Núm. 2, pp. 306-22.
- Illouz, Eva
2012 *Por qué duele el amor*. Madrid; Buenos Aires: Katz Editores.
- Izaguirre Fernández, Belén
2017 *La obra narrativa de Silvina Ocampo en su contexto: confluencias y divergencias con una época*. Tesis de doctorado en Literatura Hispanoamericana. Sevilla: Universidad de Sevilla, Facultad de Filología, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana.
- Jossa, Emanuela
2017 “Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual”, en *Confluencia*, Vol. 33, Núm. 1, pp. 15-27.
- Lagarde, Marcela
2005 *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Cuarta edición. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Langford, Wendy
1999 *Revolutions of the Heart: Gender, Power and the Delusions of Love*. Londres; New York: Routledge.
- Ocampo, Silvina
1999 *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé editores.
- Ovid
1946 “Metamorphoses Book III”. *Metamorphoses* Vol. 1. Trad. Frank Justus Miller. Londres: William Heinemann LTD, Harvard University Press.
- Ovidio, Publio
2008 “Libro III”. *Metamorfosis*. Trad. José Carlos Fernández Corte y Josefá Cantó Llorca. Madrid: Editorial Gredos.

Renger, Almut-Barbara

2017 “Narrating Narcissus, Reflecting Cognition: Illusion, Disillusion, ‘Self-Cognition’ and ‘Love as Passion’ in Ovid and Beyond”, en *Frontiers of Narrative Studies*, Vol. 3, Núm. 1, pp. 9–32.

Santos-Phillips, Eva

2004 “Questioning and Transgressing in the Representations of Silvina Ocampo and Remedios Varo”, en *Hispanic Journal*, Vol. 25, Núm. 1/2, pp. 155–70.

Solorza, Paola

2014 “Belleza y abyección: la representación del cuerpo femenino en la narrativa de Silvina Ocampo”, en *Errancia. Revista de Psicoanálisis, Teoría Crítica y Cultura*, Vol. 2, pp. 108-115.

Suárez Hernán, Carolina

2009 *Propuestas en la narrativa fantástica del Grupo Sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock): la poética de la ambigüedad*. Tesis de doctorado en Literatura Española e Hispanoamericana. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española.

