



Periplus.
la
Tradición clásica
en la
literatura
Hispanoamericana

EDITORIAL

 Caligrafías

Coordinadora: *daníela evangelina chazarreta*

Periplus.
la
Tradición clá
sica en la
literatura
Hispanoame
ricana

Coordinadora

Daniela Evangelina Chazarreta

*Amalia Chaves, Daniela Evangelina Chazarreta,
Analía Costa, Alejandra Liñán, Sabrina Nair Roldán, Carolina Toledo,
Deimada Sofía Zamperetti Martín, Graciela Zecchin de Fasano.*

Chazarreta, Daniela Evangelina

Periplos : La Tradición Clásica en la Literatura Hispanoamericana / Daniela Evangelina Chazarreta; dirigido por Daniela Evangelina Chazarreta. - 1a ed. - Quilmes: Caligrafías, 2021.

Libro digital, PDF - (Nuestra América en su crítica; 2)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-28035-5-1

1. Literatura Hispanoamericana. 2. Tradiciones. I. Título.

CDD 809.04

Título: “Periplos”

Subtítulo: La Tradición Clásica en la Literatura Hispanoamericana.

Corrección estilística: Amalia Chaves y Carolina Toledo.

Colección: “Nuestra América en su crítica”, vol. 2.

Caligrafías, noviembre de 2021

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Arte de tapa: “Interior con columnas” (1951) de Amelia Peláez del Casal. Témpera sobre papel entelado (detalle). Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

Diseño y diagramación: Manuel Páez, DG, UNLP, para Editorial Caligrafías

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la fotocopia y el tratamiento informático.

© 2021, Caligrafías.



ÍNDICE

LIMINAR

Daniela Evangelina Chazarreta..... 13

ALTERIDAD CULTURAL Y PRECEPTIVA CLÁSICA EN *VISTAS DE LAS CORDILLERAS* DE HUMBOLDT

Amalia Chaves..... 25

PROSAS PROFANAS: COSMOPOLITISMO, EROTISMO Y TRADICIÓN CLÁSICA

Sabrina Nair Roldán 51

DE LA ANTIGUA GRECIA A AMÉRICA: FIESTA GRIEGA Y MASCARADA DIONISIÁCA EN MÉXICO

Analia Costa..... 71

“EN FUNCIÓN AMERICANA”: EL VIAJE Y LA TRADICIÓN CLÁSICA EN ALGUNAS NOVELAS DE ALEJO CARPENTIER

Carolina Toledo 91

OPERACIONES DISCRETAS: LA TRADICIÓN CLÁSICA EN *EL ARCO Y LA LIRA* DE OCTAVIO PAZ. RELECTURA

Daniela Evangelina Chazarreta 111

EL MOTIVO CLÁSICO DEL VIAJE EN LA NARRATIVA DE HÉCTOR TIZÓN

Alejandra Liñán 129

ÉROS Y THÁNATOS EN “LAS VESTIDURAS PELIGROSAS” DE SILVINA OCAMPO


Deidamia Sofía Zamperetti Martín 153

PARODIA Y HUMOR EN APROPIACIONES RECIENTES DE *ODISEA*

Graciela C. Zecchin de Fasano 167

SOBRE LAS AUTORAS

Sobre las autoras 189



Éros y
Thánatos
en “*Las
vestiduras
peligrosas*”
de *Silvia*
Camp

ÉROS Y THÁNATOS EN “LAS VESTIDURAS PELIGROSAS” DE SILVINA OCAMPO

Deidamia Sofía Zamperetti Martín

“La muerte ocupa en mis escritos lo que la muerte ocupa en la vida de los hombres, es inútil que trate de evitarla. Siempre espera en algún sitio de mis relatos. Para evitarla hice vivir a los protagonistas en el tiempo al revés: empezar la vida desde la muerte y morir en el nacimiento pues en el momento culminante, cuando creo evitarla, aparece con algún veneno o con un arma o con alguna treta. Me preocupa como me preocupa Dios desde que existe mi memoria”.^[1]

153

*L*os días de la noche, publicado en 1970, es un libro de cuentos de Silvina Ocampo que ya desde el título en forma de oxímoron preanuncia las múltiples contradicciones y paradojas que se hallan en el mismo. Es aquí donde se encuentra el cuento “Las vestiduras peligrosas” (Ocampo, 2007: 38-43), objeto de nuestro estudio.

Cuando hablamos de Silvina Ocampo indefectiblemente debemos referirnos a ciertos aspectos de su poética que distorsiona la realidad extendiendo sus límites y sometiendo los paradigmas de la razón a distintas alteraciones en busca de una visión contradictoria y extraña del mundo. Son una constante la sátira y lo grotesco mediante la exposición de comportamientos anómalos o rarezas humanas donde la realidad representada es un mundo degradado y trastornado (Bermúdez Martínez 2003: 233-240).

En este contexto que caracteriza la cuentística de Silvina Ocampo, hallamos

[1] Silvina Ocampo se refiere de esta manera en cuanto a la muerte en la entrevista llevada a cabo por Danubio Torres Fierro (1975: 60).

personajes como los de “Las vestiduras peligrosas”: Régula -narradora de la historia, modista, mayor de edad, influenciada por una intensa omnipresencia de los mandatos familiares y sociales- y Artemia quien “vivía para estar bien vestida y arreglada” portadora de una “figurita” que exhibe por las noches unos provocadores vestidos diseñados por ella misma y confeccionados por su modista, Régula.

Nombres, clases y máscaras

Los nombres propios, en general, en los cuentos de Silvina Ocampo y, en particular, en este relato, suelen aportar una significación extra para la interpretación de la historia. Si bien la etimología del nombre “Régula” comúnmente se vincula con la forma femenina del diminutivo derivado del sustantivo latino “rex” (la reinécita), podemos pensar en otro origen etimológico. Considerando la posible intención por parte de la autora de una utilización de tipo parlante del nombre, se puede relacionar con el sustantivo femenino “regula, -ae” (regla, norma) cuyo caso nominativo singular justamente coincide no sólo con el nombre de la narradora de la historia sino también con aquello que la misma simboliza: la normativa, lo reglado, si se quiere, las convenciones sociales instituidas que deben respetarse. Tal vez esta significación tan evidente en su nombre es por lo que el personaje intenta ocultarlo con el sobrenombre “Piluca”, Régula abandona, inevitablemente, las reglas, las normas, en casa de Artemia.

La tensión entre el “ser” y el “parecer” y la cuestión del enmascaramiento del sujeto femenino -presente en gran parte de la obra de Silvina Ocampo- podemos observarlos, por una parte, en la alternancia del nombre propio “Régula/Piluca”. Por otra parte, el enmascaramiento también está presente en el propio oficio de Régula, ya que, si bien originariamente es pantalonera, manifiesta ser modista para conseguir el nuevo trabajo en casa de Artemia. Por último, Régula solapa sus sentimientos y manifiesta, ambiguamente, que considera repugnantes a las “ricachonas” pero comparte buenos momentos con Artemia.

Es evidente en el relato la confrontación de dos tipos de mujeres pertenecientes a distintas clases sociales: Régula, por su pertenencia a la clase trabajadora, censura el comportamiento ocioso de Artemia quien se dedica a hacer bocetos y realizar

paseos nocturnos. Este contraste genera una tensión entre clases que se sostiene a lo largo del relato, especialmente, mediante el uso del lenguaje popular en boca de la narradora, en el cual abundan las frases hechas y los refranes -mayormente de carácter religioso- y en que los nombres propios son pospuestos al artículo definido.

Por su parte, Artemia se enmascara con las diversas vestimentas que diseña y porta. Es ella quien más evidentemente trasgrede las reglas establecidas, ante la nada casual presencia de Régula que censura su comportamiento. El nombre de Artemia nos remite, mediante una mínima transformación, al nombre propio de la diosa olímpica Ártemis, hija de Leto y Zeus. La virtud suprema de Ártemis es el hecho de ser eternamente virgen y se trata de la diosa que simboliza lo impoluto siendo venerada, entre otras cosas, como diosa de la cacería y de la castidad. Otra posible lectura del nombre de la protagonista, se vincula con la posesión del don del dibujo y la pintura, que surge de la segmentación del nombre en dos: Arte-mia.

Nos resulta más enriquecedora, para nuestra lectura, la vinculación con Ártemis, ya que podemos observar una continuación de las características de la diosa griega en el personaje de Artemia, pero en un estado de trastrocamiento de sus atributos. Es evidente que aquello que Artemia busca es lo que no posee: el deseo erótico de “alguien/cualquiera/uno o unos” que no logra despertar en sus paseos nocturnos por las calles vistiendo provocativos atuendos. Mientras tanto, “las copionas” en distintos lugares del mundo, dobles de este personaje en Budapest, Tokio y Oklahoma, consiguen capturar el deseo erótico masculino con un extraño “éxito” que les ocasiona el ultraje de sus cuerpos y hasta la muerte misma.

El motivo del doble, las situaciones desconcertantes, la conducta de los personajes y los acontecimientos inexplicables desde la razón generan una inquietante extrañeza (Pezzoni, 1986: 187-216). ¿Por qué Artemia se viste como lo hace? ¿Qué busca realmente? ¿A quién o qué quiere provocar? ¿Por qué la copian otras mujeres de lejanos lugares y cómo logran hacerlo en tiempo simultáneo?

Éros y thánatos

Es en el objeto “vestidura”, cuya importancia queda planteada desde el título mismo del cuento, donde anida uno de los simbolismos más relevantes para nuestra

interpretación. Ya sea un provocativo vestido de gasa o la sobria ropa masculina en el final del relato, las vestiduras funcionan como síntesis de éros y *thánatos*. En un mismo objeto, la ropa-vestidura-género, confluyen ambos poderes, el del amor erótico y el de la muerte.

En la tradición clásica griega, pervive un mito que manifiesta que alguna vez hubo una disputa entre Éros y Thánatos a causa de la ninfa Ninfea, semidiosa del séquito de Ártemis. Como era de esperar, Ártemis se espantó de la lascivia y de la falta de pudor de Éros, quien recorría desnudo las tierras, con sus deseos sexuales expresados corporalmente y a la vista de todos. Es por eso que la diosa intentó alejarlo de ella y de sus ninfas, arrojándole flechas y lanzas. Éros, caprichoso como un niño, no sólo que no cedía a las amenazas sino que en una oportunidad, ya cansado del acorralamiento de Ártemis, quiso vengarse de la diosa disparándole su flecha del amor. La diosa logró esquivar el disparo pero la flecha cayó en Ninfea quien, acosada por el sentimiento de ardor amoroso pero también por las solemnidades de la castidad, maldijo su propia existencia y se lanzó a las aguas en el afán de suicidarse para escapar del conflicto que le planteaba tal dicotomía. Éros se estremeció por lo ocurrido y, al no entender la reacción de la ninfa, intentó auxiliarla pero se interpuso Thánatos con su temeraria fuerza y le impidió socorrerla. Ártemis también acudió a ella pero llegó tarde y la ninfa murió ahogada habiendo salvado su pureza. Llorando desconsoladamente, la diosa la transformó en una flor y aquietó las aguas para que su ninfa no volviera a sumergirse, por lo que flota perennemente. En su honor, la flor fue denominada nenúfar y se mantiene viva en las aguas serenas.

Tanto en este relato mítico como en el cuento de Silvina Ocampo podemos observar la presencia de una serie de elementos: la castidad como antítesis del erotismo, la vestimenta (o su ausencia) como aquello que cubre (o no) lo que no debe ser visible a los otros, la muerte como resolución de un conflicto y la existencia de otro tipo de vida después de la muerte tomando una nueva forma (nenúfar/relato). Son todas cuestiones que al fin y al cabo atraviesan la historia de la humanidad y han sido resignificadas y revalorizadas a través del tiempo por distintas culturas.

En las narraciones de Silvina Ocampo no es casual el lugar privilegiado que

ocupa la vestimenta (Calafell Sala 2007: 67 y ss.) y, sin necesidad de profundizar en absolutamente toda la obra de la autora, podemos atrevernos a esbozar un mapa de vínculos intertextuales a partir de la constante y recurrente presencia de este objeto^[2] que nos permite leer los cuentos como una red de enlaces.^[3]

En “El vestido de terciopelo” (Ocampo 2006: 155-160) el protagonista del cuento podría ser -casi sin objeciones- el vestido de terciopelo con un dragón realizado en lentejuelas que parecería tener vida propia al fusionarse con el movimiento del cuerpo que lo viste. Cornelia Catalpina, la mujer que se prueba el vestido frente a la modista y su infantil acompañante, muere de forma ambigua sofocada por el calor o apresada por el dragón que oficia de bordado de la prenda; el dragón queda inmóvil, Cornelia ha muerto.

En “La casa de azúcar” (Ocampo 2006: 35-47) Cristina recibe en su nuevo hogar un vestido de terciopelo, el cual se convierte en el primer indicio de la transformación del personaje en otra mujer, en la antigua propietaria de la casa a la que se ha mudado, una muerta con muchos admiradores y pretendientes. El poder metamórfico del objeto “vestido” (nuevamente de terciopelo) convierte a Cristina en Violeta con una pérdida/muerte de la propia identidad y del amor por su flamante marido.

En “El vestido verde aceituna” (Ocampo 1998: 27-28) una institutriz presuntamente inglesa, Miss Hilton, pierde su empleo -una especie de muerte simbólica- por causa del vestido también en la ambigüedad de si ella se lo quitaba para posar ante un pintor o era el pintor quien la representaba en el lienzo imaginándola sin vestido.

En la tradición clásica, podemos rastrear la existencia del tópico de la vestidura que provoca la muerte de quien la porta. Nos referimos particularmente a dos obras del corpus de las tragedias griegas conservadas: *Traquinias* de Sófocles y *Medea* de Eurípides.

[2] Cfr. Zapata (2005: 251-262) quien plantea un recorrido por algunos de los cuentos de Silvina Ocampo donde el género-tela cumple un rol preponderante.

[3] No es el objeto de este trabajo analizar en profundidad todas las interrelaciones que abundan en la cuentística de Silvina Ocampo; sin embargo, no podemos dejar de señalar que en los cuentos citados está presente el enmascaramiento de los personajes.

Por un lado, entre el segundo y el tercer episodio de *Traquinias*, Deyanira proyecta la posibilidad de enviar a su marido, Heracles, una túnica untada con un filtro de amor, receta del centauro Neso, para evitar que aquél pierda el interés amoroso hacia ella a causa de las nuevas nupcias celebradas con Yole y, efectivamente, lo envía sin saber que se trata de un mortífero manto.

Por otro lado, en el tercer episodio de *Medea*, la protagonista cuyo nombre titula la obra, planea matar con engaños a la amante de su esposo, hija de Creonte, justamente con el envío de un peplo y una corona envenenados que terminan con la vida de quien los usa. En el film *Medea*, que recrea el mito griego, dirigido por Pier Paolo Pasolini, la representación de esta escena es altamente impactante, la vestimenta incendia a la hija del rey y ambos mueren, ella por ser la portadora y él por intentar salvarla (min 75 y ss.). En la tragedia de Eurípides estos hechos son sólo referidos en el discurso de un mensajero del palacio real que se dirige a Medea en el quinto episodio de la tragedia. No se trata de sucesos plausibles de ser representados conforme al decoro de la tragedia en cuanto a la *performance* de este tipo de escenas sangrientas.

A través de los procedimientos que operan sobre el mito -ya sea su alteración, su variación o su desacralización en pos de un gesto crítico- éste pervive resemantizado con una estética distinta y sus tropos, tópicos y motivos (grecolatinos) subsisten en la literatura latinoamericana habilitando nuevas interpretaciones.

En ambas tragedias, la atmósfera se encuentra invadida por los celos que surgen del amor que un sujeto A le tiene a B, pero B deposita en C, por la competencia entre dos mujeres, por lo marginal y la alteridad. Del mismo modo, en “Las vestiduras peligrosas”, mediante el procedimiento de perspectivismo y focalización con la utilización de una peculiar voz narrativa queda planteada la existencia de un orden distinto, quizá el propio de la marginalidad. Esta voz es una primera persona singular, Régula, presuntamente de clase humilde pero honrada, con un parcial conocimiento de los hechos que incrementa la sensación de incertidumbre en el cuento.

El tratamiento del lenguaje con presencia de clichés lingüísticos, formas coloquiales y registro informal consolida la representación de cierto tipo social. Como, por ejemplo: “dicen que la ociosidad es madre de todos los vicios”,

“ricachonas”, “el amor es ciego”, “hay bondades que matan, como decía mi tía Lucy”, “Mama mía”, “es harina de otro costal”, entre otros.

Generalmente, la incoherencia entre el tono discursivo y la importancia o gravedad de los eventos narrados habilita una lectura irónica de los cuentos de Silvina Ocampo. Como, por ejemplo, cuando Régula describe la confección de la última vestimenta de Artemia, la que finalmente le provoca la muerte:

En mala hora me escuchó. Con suma facilidad y rapidez le hice el pantalón y una camisa a cuadros, que corté y cosí en dos patadas. Verla así, vestida de muchachito, me encantó, porque con esa figurita ¿a quién no le queda bien el pantalón? (Ocampo 2007: 42-43)

Artemia: ¿sujeto u objeto de deseo?

Otro componente de la obra de Silvina Ocampo es una tendencia a la exageración de estereotipos hasta la caricatura del mismo, en este caso, podríamos sostener que la figura de la mujer seductora es exagerada hasta travestirla, los tres primeros vestidos exacerban los atributos femeninos, mientras que la última ropa genera una inversión del género (el género/ropa traviste al género/femenino en masculino).^[4]

Los vestidos provocan la muerte, pero en el fondo es el exceso de Artemia en su intento por atraer a los hombres lo que genera la muerte de las otras y la usurpación de la identidad masculina lo que causa la propia. “Son unas copionas. Y las copionas son las que tienen éxito” sentencia Artemia ante la muerte de la mujer en Tokio que llevaba su mismo vestido de gasa negra con pinturas hechas a mano. El “éxito” al que se refiere es el interés y la atracción sexual de los hombres ¿La finalidad de los vestidos provocativos es desatar el deseo masculino, posiblemente haciéndose manifiesto en una violación?

Las mujeres como Artemia llevan al extremo la intención femenina de

[4] Para un análisis de la relación entre el género-sexual, el género-tela y el género-textual, cfr. Ostrov 1996:21-28.

despertar el interés del sexo opuesto; además, trasgreden los límites de lo socialmente aceptable. La pregunta es por qué. ¿Simplemente por un deseo narcisista? La principal paradoja es que las vestiduras no provocan el interés del otro sino que lo inhiben: muestran tan abiertamente el cuerpo, Artemia exhibe tan explícitamente el deseo de ser deseada, que acaba generando miedo o rechazo.

Otra clave de interpretación, puede hallarse, por ejemplo, en la respuesta que da Artemia cuando Régula le señala que lleve un abrigo para su salida nocturna: “Qué frío puedo tener en el auto con calefacción”. ¿Por qué Artemia circula en auto? ¿Va efectivamente a algún lado? ¿Con quién? ¿Para qué? Finalmente, luego de la muerte en Oklahoma, Régula le aconseja que vista sobriamente con pantalón oscuro y camisa de hombre. Esa misma noche Artemia es violada y asesinada “por tramposa”; el atrevimiento de travestirse causa la muerte por haber infringido las normas de la configuración genérica.

Así mismo, se insinúa la responsabilidad indirecta de la narradora en la muerte de Artemia. En esta insinuación surgen nuevos interrogantes: ¿por qué Régula querría exterminar a Artemia? ¿Qué genera Artemia en Régula? ¿A qué se debe ese sentirse dominada? Las reglas de Régula no gobiernan nada, son antiguas, el vestido “se usa sin viso”. Ella misma es quien se rige por mandatos familiares (como los de la “tía Lucy”), por creencias religiosas (recurriendo al lirio de la Patagonia, Ceferino Namuncurá, para coser hasta las cinco de la mañana) y, a pesar de su recta moral, trasgrede la norma ya que cose lo que nunca se imaginó que cosería: “Yo, Régula Portinari, metida en ésas; no parecía posible”.

Régula es doblemente esclava del deseo de Artemia, en el sentido de que está a merced de confeccionar lo que la niña dibuja, lo que Artemia desea, pero también, por otra parte, es esclava del deseo en tanto Régula es quien anhela justamente a Artemia. Para sostener esta afirmación nos basamos principalmente en una ambigua forma verbal en el siguiente pasaje en que Régula parece estar describiendo a Artemia (con una tercera persona singular) pero también podría estar refiriéndose a sí misma (con una primera persona singular):

A pesar de la repugnancia que siento por algunas ricachonas, ella nunca me impresionó mal. Dicen que *estaba* enamorada. Sobre su mesa de luz, pegada al

velador, tenía una fotografía del novio que era un mocoso. Tenía que serlo para dejarla salir con semejantes vestidos. Pronto me di cuenta de que ese mocoso la había abandonado, porque los novios vienen siempre de visita y él nunca. El amor es ciego. Le tomé cariño y bueno, ¿qué hay de malo? (Ocampo 2007: 39. El subrayado es nuestro)

¿Quién estaba enamorada? ¿Artemia del mocoso? ¿O Régula de Artemia? Posiblemente, en el afán de reprimir este sentimiento amoroso hacia Artemia, Régula materializa los diseños, tiene la idea de vestirla recatadamente como un hombre y al mismo tiempo la conduce a la muerte. Además, “verla así, vestida de muchachito” le encantó ¿En qué términos?

La dicotomía entre los espacios de “adentro” como decencia y respetabilidad y “afuera” como acechanza, peligro y abuso -cuando Régula trabajaba al público como pantalonera o cuando Artemia sale por las noches- encuentran un nexo en el objeto vestimenta que delimita lo privado y lo público. Articula el gusto personal (lo privado) y los dictados de la moda (lo público), pero no sólo eso, también hace visible (público) lo que no debe ser visto (lo privado) ya que los vestidos no ocultan lo que no se debe mostrar, al contrario, desdibujan el límite de lo público y lo privado y dejan al cuerpo más en evidencia.^[5]

Entre los dos personajes de “Las vestiduras peligrosas”, Régula y Artemia, hallamos la tensión que se presenta entre dos representaciones de mujer^[6] propuestas desde la sociedad patriarcal, dos modelos femeninos que sobresalen en el imaginario: el de la casta María y el de la pecadora Eva. Ambas representaciones son imposibles de asociar en una sola, ambos deseos son inadmisibles de ser satisfechos en una única imagen femenina en que confluyan una madre/prostituta, una esposa/amante, una casta/pecadora. Justamente en esto es que Silvina Ocampo destaca, en invitarnos a cuestionar los tajantes límites preestablecidos mediante la duda, la incertidumbre y la ambigüedad en sus relatos.

[5] Galán plantea la dicotomía en términos de “adentro” y “afuera”. (2002: 56-58).

[6] Para un análisis del arquetipo de la *femme fatale*, cfr. Praz 1999.

Bibliografía

- Calafell Sala, Núria (2007). "Para-textos corporales: sobre los cuentos de Silvina Ocampo". *Cuadernos de Aleph* 2: 63-72.
- Bermúdez Martínez, María (2003). "La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia". *Anales de literatura española, Universidad de Alicante* 16. Serie monográfica nº 6: 233-240.
- Eurípides (1991). *Tragedias*, tomo I, Madrid, Gredos.
- Galán, Ana (2002). "Las vestiduras peligrosas". *Dossier Silvina Ocampo. Cuadernos hispanoamericanos* 622: 55-63.
- Ocampo, Silvina (1998). *Viaje olvidado*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- (2006). *La furia y otros cuentos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (2007). *Cuentos completos II*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- (2014). *Cuentos completos I*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- Ostrov, Andrea (1996). "Vestidura/escritura/sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo". *Hispanamérica* 74: 21-28.
- Pezzoni, Enrique (1986). "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social". *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 187-216.
- Praz, Mario (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, Acantilado.
- Sófocles (1996). *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra.
- Torres Fierro, Danubio (1975). "Correspondencia con Silvina Ocampo. Una entrevista que no osa decir su nombre". *Plural* 2: 57-60.
- Zapata, Mónica (2005). "Breves historias de género: las feminidades tramposas de Silvina Ocampo". *Pandora* 5: 251-262.

Filmografía

- Medea* (Pier Paolo Pasolini, 1969). Disponible online en <https://www.youtube.com/watch?v=Rw1We4Plsjk>