



Hipócrates y sus artificios

Enfermedad, medicina y narración en las literaturas y culturas hispánicas e hispanoamericanas

editado por Margherita Cannavacciuolo, Maria Rita Consolaro, Alice Favaro

Cuerpo y metonimia somática en *La virgen fuerte*, de María Luisa Ocampo

Miguel Ángel Perdomo-Batista

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España

Abstract This article examines the 1941 play *La Virgen Fuerte* by Mexican author María Luisa Ocampo from the perspective of cognitive linguistics and the concept of metonymy. The hypothesis is that the work is based on a metonymic structure expressed through the protagonist's body (somatic metonymy). Ocampo's intuition corresponds to the latest advances in neuroscience and is known as 'embodied empathy' or 'embodied simulation'.

Keywords Body. Metonymy. María Luisa Ocampo. Linguistics. Cognitive.

Índice 1 Introducción. – 2 Contextualización: la autora y la obra. – 3 El concepto de metonimia según la lingüística cognitiva. – 4 Análisis. – 5 Interpretación y conclusiones.

1 Introducción

Lo primero será aclarar la expresión denominativa que encabeza el título, metonimia somática, pues, en efecto, no es expresión ni conceptualización común. Quizá no sea la más acertada, pero era necesaria para distinguir nuestro enfoque de la figura retórica tradicional, porque no nos vamos a situar en el nivel retórico, sino en el nivel semántico o semiológico o, más exactamente, cognitivo. Es así porque nuestro punto de partida es la concepción de la metonimia según la Lingüística cognitiva, que considera la metáfora y la metonimia como fenómenos de naturaleza conceptual.



Biblioteca di Rassegna iberistica 42

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-939-9

Peer review | Open access

Submitted 2025-02-18 | Accepted 2025-05-29 | Published 2025-09-09

© 2025 Perdomo-Batista | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-939-9/011

En la expresión del título, el adjetivo somático se justifica porque creo que, en esta obra, el cuerpo es el vehículo del fenómeno metonímico, y este fenómeno, expresado empíricamente a través del cuerpo en el mismo texto a partir del parlamento de la protagonista, es la base que estructura la obra, y, lo que es más sorprendente, tiene el aval de los últimos avances de la neurociencia, como veremos al final. Por los demás, nuestras hipótesis también nos permiten explicar ciertos hechos como la existencia de varios finales distintos de la obra que son contradictorios con la versión impresa, cuyo final romántico y edulcorado tampoco es coherente con el resto de la pieza ni con el propio pensamiento de la autora, porque el Dr. Rovirosa propone a Luisa -mujer de mente firme y criterio independiente- un matrimonio tradicional con un papel subalterno al varón.

Así pues, no nos vamos a centrar en la perspectiva estrictamente lingüística o retórica, aunque tampoco se renunciará a ella cuando sea oportuno, sino que trataremos de comprender la operación conceptual subyacente en la creación de un texto literario. Se trata, pues, de hacer crítica y hermenéutica literaria a partir de los presupuestos de la Lingüística cognitiva; y, en lo que a esta obra se refiere, tal aplicación no solo se muestra viable, sino también productiva. Pasemos a la contextualización.

2 Contextualización: la autora y la obra

En el apartado de contextualización voy a referirme sucesivamente a la autora y la obra.

María Luisa Ocampo (México, 1899-1974) fue dramaturga, novelista y figura polifacética que destacó en el activismo cultural y en el político en defensa de los derechos de las mujeres. Además de 6 novelas, escribió 15 obras de teatro en las que retrata la falta de oportunidades laborales para la mujer, la imposición masculina y los estereotipos de la época. Quizá por razones sociológicas y políticas que podrán imaginarse fácilmente, no ocupa una posición central en el canon literario hispanoamericano, ni aun en el mexicano. Autora algo olvidada, últimamente ha cobrado relieve, seguramente por el cumplimiento de los cincuenta años de su fallecimiento.¹

Ocampo fue una de sus fundadoras de Comedia Mexicana, proyecto teatral con el que se pretendía contrarrestar el predominio de la dramaturgia española que tradicionalmente se montaba en México en su época. El proyecto de la Comedia Mexicana se inscribe dentro

1 Para la obra de Ocampo y la dramaturgia mexicana escrita por mujeres puede consultarse la tesis doctoral de Víctor Hugo Amaro Gutiérrez, presentada en la UAM Iztapalapa en 2015. Socorro Merlín (2000) ha publicado una monografía sobre la autora.

del proceso con el que el nuevo Estado mexicano posrevolucionario procuraba la construcción de una nueva identidad nacional. Se intentaba imaginar lo mexicano, lo nacional y lo identitario como un producto exclusivo y verdadero de la Revolución. No obstante, se ha señalado que María Luisa Ocampo, como otras autoras contemporáneas, va más allá de estos límites, porque formula representaciones femeninas anómalas que superan la norma impuesta (Ibarra 2024b).

En cuanto a la obra, es preciso señalar que la edición impresa no tiene fecha, pero sabemos por referencias de la autora que se publicó en 1941. Se estrenó al año siguiente. Lo más interesante es que en el Archivo María Luisa Ocampo conservado en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli,² se conservan dos textos mecanografiados que contienen dos finales inéditos, además de recortes de críticas de la época del estreno (Ibarra 2024a). En los dos finales inéditos se diluye la cuestión de la eutanasia, tema aparentemente central del drama, y se da mayor peso a un final romántico (el amor de Luisa y el Dr. Rovirosa y su futuro matrimonio). Después intentaré explicar las causas de estos cambios, en cuya explicación también es importante tener en cuenta las críticas del estreno. La base de nuestro análisis será el texto impreso, aunque tendremos en cuenta los otros finales en la interpretación global.

El argumento es como sigue. Luisa, la protagonista, es una joven estudiante de medicina de carácter autónomo e independiente. Está enamorada de Pedro, también estudiante de medicina, pero de familia rica. Con el propósito de separarlos, el padre de este pretende enviar a Pedro a estudiar medicina en Estados Unidos. Pedro teme perder la protección económica de su padre si lo desobedece. Entonces, para no separarse, le propone a Luisa que lo acompañe a EE. UU. como su amante, a lo que Luisa se niega porque le parece indigno y contraría su naturaleza. Desilusionada por la actitud de Pedro y por su falta de comprensión, Luisa rompe con este. Cinco años después (acto II), Luisa está empleada como médica en un hospital de beneficencia. Quizá para olvidar su desengaño y su dolor, trabaja denodadamente olvidándose de sí misma, lo que le ha granjeado el respeto y la admiración del personal del hospital. Cierto día se produce un accidente automovilístico frente al hospital y la conductora, herida de gravedad, ingresa de urgencia en el hospital de Luisa, que realiza su reconocimiento y posterior terapéutica. La accidentada, que está embarazada, tiene el vientre desgarrado y no hay nada que se pueda hacer para salvarle la vida. Ante su angustia por la muerte y el insoportable dolor que padece, y por

2 Página web del Centro: <https://citru.inba.gob.mx/>.

un sentimiento de empatía irresistible,³ Luisa decide prescribirle como analgésico una dosis elevada de morfina que finalmente la lleva al coma y a la muerte, es decir, le practica una eutanasia. Los dos enfermeros que aparecen en la obra apoyan su conducta por omisión; pero en el equipo médico se produce al final de la obra (acto III) un enconado debate deontológico sobre la conducta de Luisa. La accidentada es la esposa de Pedro, aunque Luisa no sabe esto cuando le prescribe la morfina, sino al final de la obra, en la que también se muestra la imposibilidad de que Luisa y Pedro recuperen su amor. Al final, Luisa va a ser juzgada por la junta médica del Hospital, aunque no se sabe si Luisa resulta exonerada o no. En ese momento, el Dr. Rovirosa revela su sentimiento amoroso por Luisa. Rovirosa es el único que la comprende en profundidad, y apela a la fortaleza interior y la determinación de Luisa, a la que le propone una vida matrimonial tradicional. Como veremos, el parlamento del final es deliberadamente ambiguo.

3 El concepto de metonimia según la lingüística cognitiva

Para la lingüística cognitiva, metáfora y metonimia son principios estructuradores de sistemas conceptuales convencionales (enseguida pondré un ejemplo). Ambos fenómenos se interrelacionan, y no es infrecuente que se entremezclen.⁴ Y aunque se ha dedicado mucha más atención a la metáfora, algunos piensan que la metonimia puede ser un fenómeno aún más básico. Estos principios estructuradores funcionan dentro de lo que se llaman modelos cognitivos idealizados, en los que un dominio ayuda a entender otro (metáfora) o un dominio representa a otro (metonimia). Pongamos como ejemplo una locución somática del español: *lengua viperina*, cuyo equivalente italiano es *lingua viperina* o *lingua biforcuta*, para referirse a la persona maledicente. Es una locución que tiene equivalente en otras lenguas: catalán, *lengua de serp*; francés, *langue vipérin*; inglés, *viperine tongue*. Esto indica que se trata de procesos cognitivos convencionales y generalizados.

Hay una metonimia parte por todo porque lengua está por persona, y hay otra metonimia instrumento por acción porque lengua

3 Como señala Edith Ibarra (2020, 216), citando a Aguirre García y otros a propósito de *el otro* en Lévinas para ponderar la dimensión moral de la obra, «la relación con el otro no se da de un modo abstracto sino que nos compromete existencialmente».

4 Para valorar la importancia creciente de la metonimia y la metáfora en la Lingüística, la Retórica, el Psicoanálisis y la Teoría Literaria, así como su interés para entender la naturaleza de la tensión entre el significante y el significado y entre el signo y el referente en la obra literaria como acto semiótico, resulta oportuno retomar el trabajo de Paul de Man (1990), y particularmente el capítulo «Semiología y retórica».

está también por persona maldiciente (persona que habla mal de otras). Además, la actividad de las personas que hablan mal de otras se identifica con algo dañino como puede ser la serpiente, porque viperino es derivado de víbora, y por tanto hay una metáfora en la base de la metonimia (Penadés 2010, 77). Podría esquematizarse así:

Lengua viperina Lengua bífida		Lingua viperina Lingua biforcuta
‘persona maledicente’		
METONIMIA 2 ↑	Instrumento por acción	Lengua por hablar mal de otros
METONIMIA 1 ↑	Parte por todo	Lengua por persona
↑ METÁFORA	La maledicencia hace daño Las serpientes son dañinas	Serpiente por persona maledicente

Como puede advertirse, metáfora y metonimia tienen una naturaleza conceptual previa. A veces, una metáfora es base de una metonimia; otras veces, sucede al revés. Las ideas parte/todo o instrumento/acción, fondo/figura en términos gestálticos, son esquemas cognitivos de carácter conceptual en un nivel profundo que luego adoptan diversas manifestaciones superficiales. En lingüística cognitiva hay dos propuestas teóricas para explicar el origen la metonimia (Penadés 2010, 76 y 80):

- a. Algunos piensan que la metonimia es un fenómeno conceptual previo a su expresión lingüística y que opera dentro de un modelo cognitivo. Se trata de principios cognitivos generales que se construyen con la mente a partir de experiencias singulares
- b. Otros consideran que la metonimia tiene un fundamento referencial, cuyo punto de partida es la experiencia de los hablantes sobre su propio cuerpo y el mundo que los rodea. Piénsese, por ejemplo, en las locuciones *arrimar el hombro*, ‘ayudar’; *estar fuera de sí*, ‘estar perturbado’ o *perder la cabeza*, ‘perder el control’.

Naturalmente, ambas explicaciones no son excluyentes sino complementarias, y encontramos las dos en *La virgen fuerte*, porque Luisa tiene un sentimiento de empatía por la paciente a partir de que la reconoce y tiene contacto físico con ella (dice que le *tiemblan*

las manos). Y otros personajes sienten la empatía a partir de los gritos y los gestos de la accidentada. En este caso, los gritos de la paciente, sus labios negros de gritar y su convulsa desesperación funcionan como una metonimia del dolor de su cuerpo enfermo (herido), y esto como metonimia de la persona viva (sufriente). Estaríamos ante una suerte de *cadena metonímica* (Penadés 2010, 88) a la que Luisa, por empatía, responde con la eutanasia. Ahora bien, debe advertirse que utilizamos aquí la noción de *cadena metonímica* desde el punto de vista estructural, y no estrictamente léxico, porque tal cadena no tiene como base una misma y única unidad léxica como en Penadés. Soy consciente de que el uso de la noción en un sentido estructural puede plantear problemas, porque no hay una única unidad léxica significativa sobre la que basarla, y podría atribuirse a meras conjeturas interpretativas de quien analiza. Ahora bien, creo que la percepción de tal estructura no es arbitraria, pues se basa en las relaciones semánticas y pragmáticas que las diferentes unidades establecen. La noción de cadena metonímica tiene, entonces, y por así decirlo, una base semántica y pragmática a partir de las unidades léxicas seleccionadas por el autor en el texto. Y en efecto, la accidentada no aparece en escena ni se oyen sus gritos, pero son relatados por los demás personajes, de modo que la voz viene a ser una prolongación del personaje, como ha señalado Cannavacciuolo (2020, 213 ss.). Ahora se entenderá la expresión del título: *metonimia somática*. Pero veamos cómo sucede todo esto a partir de los parlamentos del enfermero y la enfermera, primero, y de la protagonista, después. Entramos, así, en el apartado de análisis. Los subrayados son siempre nuestros.

4 **Análisis**

HUMBERTO ¡La herida está como loca! Ha roto las sábanas. Grita que no quiere morir, que tiene miedo a morir. Da espanto verla. (47)

[...]

ENFERMERA La inyección ya ha hecho efecto. [...] (51)

LUISA Bien. Es necesario que descanse. Ya lo necesitaba. Estaba ronca de gritar.

[...]

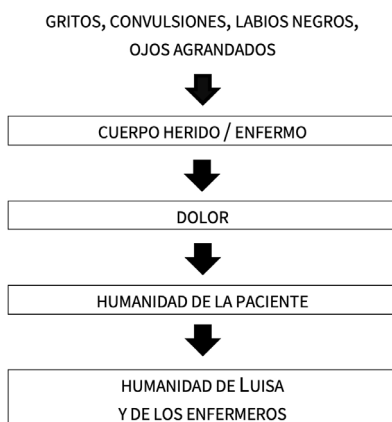
LUISA No era solo su sufrimiento material que por sí solo era espantoso; era el terrible horror a la muerte el que le hacía morir de pavor a cada instante. Tuve piedad de ella, de su maternidad truncada, de su pobre vida juvenil... (54-5)

[...]

LUISA [...] No quería morir... Tenía miedo a morir... Sus ojos estaban agrandados por el espanto y su boca tenía los labios negros de gritar. (57)

Repárese en la alusión a los gritos y los síntomas de la agonía de la paciente, repetidos por Luisa como si de un eco se tratara.

Los gritos son parte y expresión del cuerpo herido, y este del dolor, y este de la humanidad de la persona. En mi opinión podría entenderse que hay una estructura metonímica en todo el proceso. Porque el dolor de la accidentada es lo que devuelve su carnalidad a Luisa. Aquel dolor se solapa con el suyo por el desengaño con Pedro y por la dependencia que debe soportar una mujer autónoma y fuerte como ella.



El proceso es más intenso cuando Luisa reconoce clínicamente a la paciente. Porque, en mi opinión, reconocer es conocer en el otro, y Luisa reconoce en Anabel su propio dolor, su insatisfacción y su humanidad. Como señala Peter Koch (Penadés 2010, 81), la metonimia implica un proceso de contigüidad (física o conceptual). Pero es la misma Luisa quien explica lo que siente al reconocer a la paciente. Veamos.

LUISA No sé. Cuando la reconocí, una sensación desconocida me hacía temblar las manos. Después... sus gritos me taladraron el oído. Sentí yo también una desesperación sin límites ante mi impotencia, porque de pronto me di cuenta de que no hay derecho a exigir el máximo de sufrimiento a una pobre criatura humana. (46)

GÁMEZ Derecho no, pero la ética profesional...

LUISA No es ética, sino humanidad. Si sabemos que nada hay que pueda salvarla...

Nótese que Luisa alude al temblor de sus manos. Nótese también como dice que los gritos le taladraban los oídos. Creo que es una doble metonimia (oído como cuerpo y como mente) con base en una metáfora (taladrar por romper). Significa que algo es muy doloroso, insoportable. Y luego, cuando Gámez la interroga, añade lo que sigue.

LUISA (*Como si perdiera las fuerzas*) No sé qué decir... Tengo la mente oscurecida. Desde esta mañana he perdido el control de mí misma. [...] Me movió la compasión, ver su agonía desesperada; su miedo espantoso a morir, ¿comprenden ustedes? Eran verdaderos accesos de locura en que su pobre cuerpo destrozado adquiría sensibilidades insospechadas...

GÁMEZ Cierto, cierto.

LUISA Entonces... viniendo de lo más profundo de mi corazón, sentí una rebelión indomable por todos los conceptos que se levantaban como barreras para impedirme una solución. Esa rebelión usted no puede comprenderla [...]. (64-5)

Hay algo físico en la empatía que siente Luisa, un sentimiento de empatía cuyo origen es el cuerpo de la paciente, su dolor. La propia Luisa se refiere a las *insospechadas sensibilidades* que adquiere el cuerpo de la herida, y el más flemático doctor Gámez lo confirma con un operador discursivo de manifestación de certeza (Calsamiglia, Tusón 1999, 247) reduplicado (*Cierto, cierto*).

5 Interpretación y conclusiones

La expresión *viniendo de lo más profundo de mi corazón* también podría interpretarse como una metonimia (*corazón* como ser, *venir* como sentir) con base metafórica (*corazón* por sentimiento). Lo que Luisa comenta podría explicarse muy bien a partir de lo que Lakoff, uno de los fundadores de la lingüística cognitiva, denomina *metáfora de la persona dividida* (Ruiz de Mendoza 1999, 16). Según esta metáfora, una persona consta de un sujeto y un yo. El primero es la conciencia experimentadora de la persona y el segundo representa los aspectos corporales y funcionales de esta. El sujeto se localiza metafóricamente dentro del yo, y, en condiciones ideales, lo controla. Pero no siempre ocurre así, como revela la locución *está fuera de sí* , en la que la parte racional ha perdido el control sobre la corporal-funcional. Tenemos de nuevo la relación parte/todo. Por eso dice Luisa *desde esta mañana he perdido el control sobre mí misma* . La rebelión de Luisa es la rebelión de su yo escindido. La rebelión ante la muerte de la paciente resuena en Luisa, que también se rebela. Pues como hay una muerte física, hay también una muerte simbólica o social, que es la que enfrenta Luisa según el rol femenino socialmente establecido en la época. Entonces, se apropia del cuerpo de la paciente y decide sobre su vida, algo extraordinario para una fémmina de su tiempo, en la que el cuerpo de la mujer estaba capturado en el contexto de las relaciones sexistas. Al decidir la extinción de los dolorosos síntomas de la paciente, Luisa se apropia de su cuerpo y de su vida, y al hacerlo, se apodera también de la suya propia. ¿No se advierte aquí otra relación metonímica? El dolor de la paciente traspasa a Luisa y a los enfermeros y los transforma. Pero lo más sorprendente es que los últimos descubrimientos en neurofisiología avalan la extraordinaria intuición de María Luisa Ocampo.

En efecto, el avance en el conocimiento del sistema de neuronas espejo ha llevado a descubrir lo que se conoce como *empatía encarnada* o *simulación encarnada* (Gallese, Eagle, Migone 2007).⁵ A nivel neuronal, consiste en la simulación automática en el observador, de forma inconsciente y automática, de las acciones, emociones y sensaciones llevadas a cabo y vividas por el observado. Por eso decía antes que Luisa se reconoce en Anabel, y que hay en ellas dos tipos diferentes de rebelión, una contra la muerte física, otra contra la muerte social.

Con todo, es preciso señalar que, al final, cuando Luisa va a ser juzgada por la junta médica del hospital, se produce un giro

⁵ Publicado originalmente como «Intentional Attunement: Mirror Neurons and the Neural Underpinnings of Interpersonal Relations», *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 2006, vol. 55, 1, 131-76.

inesperado, y hasta cierto punto incongruente, porque el Dr. Rovirosa le expresa su amor y le propone una vida matrimonial tradicional que Luisa no rechaza claramente. La incongruencia es flagrante. ¿Por qué sucede así?

En los otros finales que se conservan en el archivo Ocampo, se insiste en este final romántico que queda patente. Es necesario señalar que la autora publicó la obra antes de su estreno y no podía prever bien las reacciones. ¿Por qué introduce abruptamente el tema romántico y diluye la trama? No en vano, algún crítico afirmaría sarcásticamente que Ocampo le había hecho la eutanasia a su obra. Si se examinan las críticas de la época, se advierte que el centro de la cuestión fue el problema de la eutanasia, y esto diluía la cuestión central: la situación de la mujer. Por eso Ocampo insiste en el final romántico y denuncia la contradicción entre la Luisa autónoma y empoderada de la eutanasia y la Luisa del final romántico y edulcorado. En realidad, hay dos eutanasias: la física, que Luisa le practica a la paciente, y la simbólica que le pretende practicar el Dr. Rovirosa a Luisa con su propuesta de vida matrimonial tradicional. Creo que esto era lo que quería denunciar Ocampo. Y, con la obra ya escrita y estrenada, lo hace insistiendo en el opresivo absurdo del final romántico. De hecho, las últimas palabras del drama impreso son también deliberadamente ambiguas. Veamos.

ROVIROSA Hay que empezar una nueva vida. No la quiero recia e indomable [...] Le pido que se sienta débil y pequeña entre mis brazos. [...]

LUISA ¡Oh, doctor, esto es demasiado! [...]

ROVIROSA Tenga confianza en mí. (Entra Humberto.)

HUMBERTO Doctora, el Jurado espera. (Entra Gámez.)

GÁMEZ Vamos, hija mía. Mucho valor, mucho ánimo y, sobre todo, no calle usted.

ROVIROSA No. No callará; porque ahora le espera la vida. ¿No es verdad, Luisa?

LUISA Sí. Vamos, maestro. (68)

TELÓN

Creo que Luisa se siente embargada (*¡Oh, doctor, esto es demasiado!*), o, más bien, confundida, como indica el adverbio indefinido, semejante a un operador discursivo de expresión de punto de vista. Gámez la insta a hablar y a ser fuerte. Entonces, la respuesta que da a la pregunta de Rovirosa, un escueto *Sí*, es meramente formal (cortesía lingüística), para eludir comprometerse. La etnografía de la comunicación nos muestra que, en las interacciones entre hombre y mujer, cuando el hombre cambia de tema, la mujer se adapta al nuevo tema en la réplica, pero si es la mujer la que cambia de tema,

el hombre vuelve al tema anterior (Escandell Vidal 2011, 42). El varón tiene el control temático de la conversación. En este parlamento final, lo que ocurre es que Luisa contesta escuetamente a Rovirosa y se dirige de nuevo a Gámez, que, recordémoslo, apela a su fortaleza, al que llama *maestro*. Y solo puede llamarlo así si reconoce la jerarquía, y reconocerla tiene implicaciones ontológicas: se sigue considerando una doctora. Además, al dirigirse a Gámez retoma la línea enunciativa de este. De modo que su respuesta a Rovirosa es circunstancial. Creo que al final del drama se anuncia el regreso de la Luisa independiente, y esto es coherente con todo el drama y con su título: *La Virgen fuerte*. Virgen en cuanto que su cuerpo no ha sido capturado por la mentalidad sexista dominante; fuerte en cuanto tiene voluntad y criterio propios.

Bibliografía

- Amaro Gutiérrez, V.H. (2015). *El continuo de la dramaturgia escrita por mujeres en México. María Luisa Ocampo, Rosario Castellanos y Luisa Josefina Hernández* [tesis doctoral]. México: UAM PLIztapalapa. <https://zaloamati.azc.uam.mx/items/ec3ffb67-0f95-4b2e-945b-6202ba25dea8/full>.
- Calsamiglia Blancafort, H.; Tusón Vals, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Cannavacciuolo, M. (2020). *El cuerpo cómplice. Los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Visor.
- Escandell Vidal, M.V. (coord.) (2011). *Invitación a la lingüística*. Madrid: UNED.
- Gallese, V.; Eagle, M.N.; Migone, P. (2007). «Entonamiento emocional: neuronas espejo y los apuntalamientos neuronales de las relaciones interpersonales». *Aperturas psicoanalíticas. Revista de psicoanálisis*, 26. <https://aperturas.org/articulo.php?articulo=0000447&a=Entonamiento-emocional-neuronas-espejo-y-los-apuntalamientos-neuronales-de-las-relaciones-interpersonales>.
- Ibarra, E. (2020). «Dramaturgia desde la moral y la ética del infinito en *La virgen fuerte* de María Luisa Ocampo». Alcántara Mejía, J.R.; Yangali Vargas, J.L. (coords), *Escrituras múltiples de la escena teatral latinoamericana*. México: Universidad Iberoamericana, 201-18.
- Ibarra, E. (2024a). «La virgen fuerte en el Archivo María Luisa Ocampo: dos finales inéditos y la crítica al Montaje». *Acápita. Revista de literatura, teoría y crítica*, 5. <https://doi.org/10.48102/acapite.5.61>.
- Ibarra, E. (2024b). «Una propuesta anómala de un teatro nacional. El caso de tres dramaturgas posrevolucionarias: Amalia Caballero de Castillo Ledón, Concepción Sada y María Luisa Ocampo», en «Identidad y patrimonio en los escenarios del ámbito hispánico», núm. monogr., *Talia: Revista de estudios teatrales*, 6, 29-37. <https://revistas.ucm.es/index.php/TRET/article/view/94128>.
- Koch, P. (1999): «Frame and Contiguity. On the Cognitive Bases of Metonymy and Certain Types of Word Formation». Panther, K.-U.; Radden, G. (eds), *Metonymy in Language and Thought*. Amsterdam: John Benjamins, 139-67.
- Man, P. de (1990). *Allegorías de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen.

- Merlín, S. (2000). *María Luisa Ocampo: Mujer de teatro*. México: Gobierno del Estado de Guerrero, Secretaría de la Mujer; CONACULTA; INBA-CITRU; Editorial Lema.
- Ocampo, M.L. (s.d.). *La virgen fuerte. Comedia en tres actos, el último dividido en dos cuadros*. México: Sociedad General de Autores de México.
- Penadés Martínez, I. (2010). «La teoría cognitiva de la metonimia a la luz de locuciones nominales somáticas». *Revista Española de Lingüística*, 40(2), 75-94.
- Ruiz de Mendoza Ibáñez, F.J. (1999). *Introducción a la teoría cognitiva de la metonimia*. Granada: Granada Lingüística y Método Ediciones.