



# Sobre mascaradas y disfraces en “Los celosos” de Silvina Ocampo

About masquerades and costumes in “Los celosos”  
by Silvina Ocampo

*Clara Mengolini*

Mercer University

Georgia, EE.UU.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0645-3364>

[cmengolini@gmail.com](mailto:cmengolini@gmail.com)



## Resumen

En el presente artículo analizaré el cuento “Los celosos” (1988) de la escritora argentina Silvina Ocampo. En este relato, la protagonista es una mujer llamada Irma Peinate que para satisfacer al esposo emplea una gran cantidad de pelucas, pestañas postizas, tacones y maquillaje. Un día, el esposo la ve sin ningún accesorio y no la reconoce. Planteo que este sacrificio estético por el que atraviesa la mujer es una suerte de “mascarada” de la feminidad. Esta mascarada es para ser aceptada por el marido, pero también por una sociedad que aspira al prototipo de belleza europea. Las teorías expuestas por Simone de Beauvoir en *The Second Sex* (1953), Luce Irigaray en *The Sex Which is Not One* (1985) y “Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator” (1989) de Mary Anne Doane han sido centrales para examinar el concepto de “mascarada femenina”.

**Palabras claves:** Argentina, Silvina Ocampo, cuentos, máscara, género, feminidad, identidad, teatro, performance, patriarcado



## Abstract

In this article, I will analyze the short story “Los celosos” (1988) by the Argentine writer Silvina Ocampo. In this story, the protagonist is a woman named Irma Peinate who uses a great deal of wigs, false eyelashes, high heels, and makeup to satisfy

her husband. One day, her husband sees her without any accessories and does not recognize her. I propose that the sacrifice the woman undergoes is a kind of “masquerade” of femininity. This masquerade is to be accepted by her husband, but also by a society that aspires to the prototype of European beauty. The theories put forward by Simone de Beauvoir in *The Second Sex* (1953), Luce Irigaray in *The Sex Which is Not One* (1985), and “Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator” (1989) by Mary Anne Doane have been central to examining the concept of “feminine masquerade.”

**Keywords:** Argentina, Silvina Ocampo, short stories, mask, gender, femininity, identity, theater, performance

La amplia obra de Silvina Ocampo -que incluye cuentos, novelas, poemas, relatos infantiles, teatro y traducciones- atraviesa cincuenta años de la literatura argentina. Los escritores que rodearon a Ocampo alcanzaron más fama y atención crítica que ella, posible razón por la cual a su obra no se le ha dado la importancia debida<sup>1</sup>. Recién en los últimos veinte años empezó a ser estudiada y valorizada tanto adentro como afuera de Argentina. Muchos de los ensayos y libros que se han escrito sobre la obra de la escritora abordan temas como la identidad femenina, la crueldad, el matrimonio y la infancia<sup>2</sup>.

En el presente artículo analizaré “Los celosos”, cuento incluido en la antología titulada *Cornelia frente al espejo* (1988). En este relato, Irma Peinate es una mujer que para satisfacer al marido recurre a un arsenal de pelucas, pestañas postizas, tacones altos y maquillaje. Un día el marido la ve despojada de todos estos accesorios y cree que esa no es su mujer. La exagerada belleza fabricada de Irma Peinate lleva a reflexionar en las teorías expuestas por Simone de Beauvoir en *The Second Sex* (1953), Luce Irigaray en *The Sex Which is Not One* (1985) y “Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator” (1989) de Mary Anne Doane. Según De Beauvoir, el cuerpo de la mujer “has to provide the inert and passive qualities of an object”, transformándose así en propiedad del esposo (182). Irigaray, por su parte, hace referencia a la “mascarada femenina” y arguye que la mujer “loses herself and loses herself by playing on her femininity” (84). En cuanto a Doane, define “mascarada” de la siguiente manera: “The concept of masquerade is employed

---

1 De acuerdo con Mariana Enríquez: “El más común de los lugares comunes sobre Silvina Ocampo es considerar que quedó a la sombra, oscurecida, empujada por su hermana Victoria, su marido el escritor Adolfo Bioy Casares y el mejor amigo de su marido, Jorge Luis Borges” (46).

2 Fiona Mackintosh compara la infancia en las obras de Silvina Ocampo y Alejandra Pizarnik. Daniel Balderston analiza la crueldad en los cuentos de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock (743-52). Patricia Klingenberg explora las cuestiones del ser y de la identidad en varios cuentos de Ocampo (273-86).

not to illuminate the agency usually associated with spectatorship, but to designate a mode of being for the other” (42). Teniendo estas propuestas en consideración, en el presente artículo me pregunto qué representa la mascarada montada por Irma Peinate, la protagonista de “Los celosos”.

Algunos autores ya han trabajado el concepto de la máscara y la femineidad en la narrativa de Ocampo. Patricia Klingenberg se interesa por el poema “La cara” y dice que “el yo lírico describe la cara como una parte esencial y a la vez ajena del ser”. Agrega, además, que Ocampo “emplea palabras como “máscara” y “tatuaje” para describir la cara como algo añadido, algo falso” (275). De modo parecido, Suárez Hernán afirma que algunos relatos ofrecen una visión de la femineidad como “un engaño y una creación artificial”; explica, además, que los personajes femeninos hacen “cualquier cosa para satisfacer el deseo masculino” e “intentan mantener una imagen de ingenuidad o de pasividad” (369). De igual modo, Hiram Aldarondo opina que “las máscaras y falsos aditivos estéticos acaban siendo una emboscada encaminada a convertir a las mujeres en espectáculos de sí mismas” (977). Mónica Zapata, por su parte, asevera que “la femineidad es siempre representación: resultado de una minuciosa puesta en escena que requiere el concurso de directores, maquilladores y sobre todo modistas” (261). Por último, Nuria Calafell Sala argumenta que “los personajes ocampianos muestran la paradoja del velo y dejan entrever su reverso en carne viva. Ellas nunca serán personas ... sino personajes”. Observa, también, que muchos de los relatos están narrados en formato de diario, de carta o de simple

recuerdo. El diario, la carta y el recuerdo son estrategias discursivas, similares a una máscara, por medio de las cuales “el sujeto narrador imposta su voz” (64). Es notable que la mayoría de estas autoras alude a la mujer como una suerte de “engaño”, “espectáculo” e “impostura”, regida por determinados patrones sociales de conducta. En las páginas que siguen propongo que la protagonista de “Los celosos” se transforma en “impostura” o “mascarada”, no sólo porque desea alcanzar ciertos estándares exigidos por la sociedad a la que pertenece, sino también porque aspira a un ideal de belleza europeo.

No es casual el uso recurrente de la máscara en los cuentos de Ocampo. La propia Silvina Ocampo vivió una vida oculta y reservada. Según cuentan quienes la conocieron, ella y su esposo recibían muchísimas invitaciones; sin embargo, Silvina siempre inventaba alguna excusa para no asistir. Pocas veces salía de su casa, ni siquiera iba a la presentación de sus propios libros (Mosovich 114-115). A diferencia de su hermana Victoria que disfrutaba de la exposición pública y de los eventos sociales, Silvina rara vez ofrecía entrevistas y se resistía a ser fotografiada, ocultándose siempre detrás de los anteojos, las manos o el pelo. Según Victoria, “Silvina era una persona enmascarada de sí misma” (Hecker 223). En las fotografías de cuando era joven se la ve cubriéndose la boca con el pelo y en las fotos más cercanas a la vejez, aparece con unos enormes anteojos negros de marco blanco. Es sabido que Silvina se creía terriblemente fea. En más de una oportunidad manifestó el disgusto que su apariencia física le producía. En una carta que le escribió en el año 1970 a su hermana

Angélica, dijo así: “Creo que pasada cierta edad mejor sería no pintarse o más bien ponerse una máscara... yo no me pinto porque no podría soportar de mirarme tanto tiempo en el espejo” (Fangmann 182).

Por otro lado, en sus cuentos se puede advertir cierto desprecio hacia la clase alta a la cual ella pertenecía, clase a la que describe como hipócrita y ridícula. Es por esto que la presencia repetida de elementos teatrales, como los disfraces, las máscaras y los espejos, le resultó óptima para escribir cuentos sobre la falsedad de las mujeres burguesas que colmaban los círculos sociales que ella raras veces solía frecuentar<sup>3</sup>.

### “Los celosos”

La protagonista de esta historia es Irma Peinate, una mujer tremendamente coqueta que para complacer al marido no se quitaba “ni para dormir” los lentes de contacto azules ni los zuecos con plataformas que la hacían más alta. Hacia el final de la historia, el esposo la persigue al creer que está engañándolo con otro hombre y al verla salir de un edificio la golpea con un paraguas. En ese instante a Irma se le caen los postizos, los lentes y los tacones que llevaba puestos. El esposo al verla sin nada, le pide disculpas y agrega: “Creí que era mi esposa. Ojalá fuese como usted; no sufriría tanto como estoy sufriendo” (347). En el presente artículo planteo que esta “mascarada” a la que se somete Irma Peinate representa un proceso doloroso por el que atraviesa la mujer con los fines

de aceptación. Esta mascarada es para ser aceptada por el marido, pero también por una sociedad que aspira al prototipo de ideal europeo.

### -El esposo

Apenas comienza el relato, el narrador especifica que Irma Peinate fue siempre una mujer coqueta, pero “aún más de casada” (343). Inmediatamente después enumera una cantidad exacerbada de accesorios y artículos de belleza que Irma jamás se quitaba, tales como el colorete de las mejillas, el *rouge* de los labios, las pestañas postizas y las uñas largas y nacaradas. Ella se vuelve “aún más coqueta de casada” porque su cuerpo ha pasado a ser propiedad de su esposo. Simone de Beauvoir estudia las relaciones de poder que se establecen cuando un hombre y una mujer contraen matrimonio:

He desires his beloved be beautiful. The ideal of feminine beauty is variable, but some requirements remain constant, one of them is that since woman is destined to be possessed, her body must provide the inert and passive qualities of an object ... the body thus appeared to man as his thing. (182)

La posesión a la que hace referencia De Beauvoir es posible asociarla con el título “Los celosos” que Ocampo decidió darle al cuento. El esposo es el que personifica la figura del “celoso” ya que se comporta como si Irma Peinate fuera una posesión suya que es necesario vigilar. Beauvoir señalará: “The woman’s body is an object to be purchased, for her it represents capital she has the right to exploit” (456). En efecto, este “capital” con el que Irma cuenta toma la forma de una desmedida

---

3 En varios relatos Ocampo ridiculiza a las mujeres de clase alta: “Malva”, “Las esclavas de las criadas”, “Cornelia frente al espejo”, “El banquete”, “Los retratos apócrifos”, “El vestido de terciopelo”, “El vestido verde aceituna” y “La propiedad”.

mascarada femenina para satisfacer los deseos de su esposo. Él no sólo exige, sino que también verbaliza lo que espera contemplar cada día: “Me casaré con una rubia de pestañas oscuras como la noche y de ojos celestes como el cielo de un día de primavera” (343). Irma entonces se disfrazaba de “Madonna”, de “mujer moderna” o de “rubia alta de ojos celestes” porque ese es el disfraz que necesita para no decepcionarlo. Al igual que la ilusión teatral que recrea un mundo ficticio sobre el escenario con el fin de entretener a un público expectante, la belleza de Irma Peinate es también un espejismo. Además, el apellido “Peinate” es otro indicio que Ocampo elige con humor para reforzar los mandatos de belleza física. No es casual que el apellido sea un verbo referente a la vanidad femenina (peinar) y que encima esté conjugado en modo imperativo. No sólo el esposo le sugiere cómo debe vestirse y verse, sino que también su nombre le ordena estar siempre pulcra y arreglada.

Todos estos artilugios falsos que Irma utiliza para verse bella se los coloca a escondidas, pues el narrador precisa que el esposo “no sabía que Irma era miope”, “tampoco sabía que tenía labios finitos” y “tampoco sabía, y esto es lo más grave, que Irma no tenía los ojos celestes” (343). El esposo desconoce la verdadera apariencia de Irma Peinate, ni siquiera sabe cuál es el color real de los ojos de su mujer. Se aprecia un grado de ceguera inconsciente de parte del que vendría a ser el destinatario principal de esta suerte de espectáculo de la feminidad. En efecto, en cierta oportunidad se enfrenta con el esposo y en las palabras de Irma se escucha un lamento, como si estuviese agotada de estar haciendo de su

aparición física un permanente espectáculo: “A veces me dan ganas de querer a una mujer que fuera lo contrario de lo que sos. Así estaría más tranquilo.”

—¿Qué sabés? ¿Acaso no hay otras cosas que la altura, el pelo, los ojos celestes, las pestañas?

—Si lo sabré. Pero, asimismo, vendría que fueras menos vistosa.

—Vamos, vamos. ¿Querés acaso que me vista de monja?

—Y ese collar de perlas que se entrevé cuando sonreís, es lo más peligroso de todo.

—¿Querés que me arranque los dientes? (345-6)

Irma se atreve a decirle que “hay otras cosas” más allá de la altura, el pelo y las pestañas; sin embargo, él insiste en la apariencia física, pues le responde que ojalá fuera menos “vistosa” y que su sonrisa es “peligrosa”. Irma intenta hacerle ver que sus deseos son extremos: o debe recluirse en las sotanas de una monja o debe arrancarse los dientes para que otros no aprecien su hermosa sonrisa. No hay punto medio. Una vez que la mujer ha hecho de su cuerpo un disfraz atractivo y “peligroso”, el esposo se arrepiente porque le causa celos imaginar que otros estarán mirando a su mujer. En efecto, la mascarada que Irma construye alrededor de su persona busca la aprobación del esposo, pero también el consenso del resto de los hombres y mujeres. Para De Beauvoir: “This man to whom she is pledged to the end of time embodies all Man in her eyes” (473). Como resultado, el espectáculo que se inicia en el hogar se expande a otros ámbitos sociales -el consultorio del dentista, las clases de natación- y también públicos,

como pueden ser la calle o el supermercado. Es una actuación que no le da a la mujer tiempo para respirar ni descansar. Tampoco le da tiempo de ver o descubrir su verdadero rostro. En *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), Judith Butler dice así: “The distinction between the ‘inside’ truth of femininity, considered as a psychic disposition or ego-core, and the ‘outside’ truth, considered as appearance or presentation, produces a contradictory formation of gender in which no fixed truth can be established” (234). Es difícil establecer una verdad porque la mujer es una construcción que sigue roles y sistemas regulados e ideados por patrones masculinos. La obediencia es tal que progresivamente termina por “perdersse en este rol de la feminidad” que decide interpretar (Irigaray 84).

Es indudable que el esposo es el que dictamina cómo debe verse Irma Peinate y ella como resultado, se viste por y para él. La máscara que Irma debe adoptar es un proceso de transformación doloroso que implica ciertos sacrificios extremos: “Para deshacer su peinado, dormía sobre cinco almohadones de distintos tamaños. La posición que debía adoptar era sumamente forzada e incómoda” (344). En relación con esto, Doane declara:

The masquerade is not a joyful or affirmative play but an anxiety-ridden compensatory gesture, a position which is potentially disturbing, uncomfortable, and inconsistent, as well as psychically painful for the woman. It is socially ‘inappropriate’ behavior. (47)

En efecto, el narrador comenta que en poco tiempo Irma Peinate: “Consiguió

una seria desviación de la columna vertebral, pero no dejó por ese motivo de cuidar su peinado” (344). Esta mascarada dolorosa a la que las mujeres están indefectiblemente encadenadas se insinúa reiteradas veces en los cuentos de Ocampo<sup>4</sup>. Los sacrificios no se acaban allí; Irma tiene un accidente andando a caballo, se le rompe un diente y teme que su esposo la vea con un diente roto. Resuelve entonces no abrir la boca por un buen tiempo: “La coqueta volvió a su casa fingiendo tener una afonía y no abrió la boca durante un mes” (344). No sólo hace de su cuerpo un disfraz “vistoso” para que su esposo admire, sino que también se transforma en un objeto enmudecido. Se advierten aquí las ideas de Irigaray: “Women’s social inferiority is reinforced and complicated by the fact that woman does not have access to language, except through recourse to ‘masculine’ systems of representation which disappropriate her from her relation to herself and to other women” (85). Se evidencia una forma de control social sobre la mujer que la condiciona a llevar máscaras, pero también a permanecer callada. La voz la tiene el hombre y es la voz del hombre la que le ordena a la mujer ser un objeto pasivo y obediente.

Hacia el final de la historia, Irma Peinate debe ir a ver al dentista para que le arregle el diente roto. El esposo desconfía de su mujer y sospecha que se está viendo a escondidas con otro hombre, por lo que decide perseguirla. Cuando Irma deja el consultorio del dentista, el narrador lo

---

4 Algunos ejemplos en donde se pueden identificar disfraces dolorosos: “La máscara”, “El banquete”, “Las vestiduras peligrosas”, “La peluca” y “El vestido de terciopelo”.

describe así: “El ascensor se llevaba a la paciente entre sus rejas como a una prisionera” (346). La cárcel es el espacio metafórico que se emplea para ilustrar a la mujer y su condición de encierro en una sociedad que la aprisiona hasta sofocarla. En esta ocasión, las rejas del ascensor “se llevan” a Irma Peinate como si se tratara de un viaje sin retorno del cual ella no puede huir<sup>5</sup>. Una vez que sale del ascensor, el esposo demuestra violentamente sus celos:

Ciego de rabia blandió el paraguas y, al asestar a Irma un golpe en la cabeza, le rompió el premolar recién colocado y simultáneamente se le cayeron los cristales de contacto, las pestañas, los postizos de su peinado; las sandalias altas fueron a parar debajo de un automóvil. No la reconoció. Discúlpeme, señora. La confundí. Creí que era mi esposa -dijo perturbado-. Ojalá fuese como usted; no sufriría tanto como estoy sufriendo. (346-7)

Los celos provocan que el esposo se sienta inseguro y, por eso, se vuelve opresivo y violento, y priva a Irma de su libertad. El esposo inventa su propio sufrimiento exigiendo lo que exige. Como resultado, el artificio que en un principio había sido montado por él es literalmente desmantelado: “caen los lentes, las pestañas y las sandalias”. Mary Russo en *Female Grotesque. Carnival and Theory* (1994), declara: “Making a spectacle out of oneself seemed a specifically feminine danger ... women and their bodies, certain bodies, in certain public spaces, are always already

transgressive-dangerous, and in danger” (60). Irma Peinate se encuentra en una zona peligrosa. Su cuerpo ha pasado a ser posesión del esposo y de un sistema regulado por parámetros masculinos.

#### *-Ideal europeo*

El prototipo específico de mujer que el esposo espera ver sigue los parámetros europeos: “su estatura fue siempre motivo de admiración, de comentarios sobre las transformaciones de la raza”; “alta, de ojos celestes, de boca sensual, de labios gruesos, de cabellos ondulados, bien dorados” (343-5). El cabello “rubio” o “dorado”, “los ojos celestes” y la “altura” idealizan a una mujer que tiene que ver con razas anglosajonas o muy alejadas del prototipo latinoamericano autóctono que se caracteriza por ser de estatura baja y cabellos gruesos y negros. De hecho, hace referencia a las “transformaciones de la raza”, lo cual lleva a pensar que Irma Peinate no sólo lleva una máscara de belleza que la diferencia de las otras mujeres, sino también le da cierta superioridad de raza. De este modo, la crítica que se descubre en este cuento excede los estándares de belleza patrocinados por una sociedad machista. El espectáculo de postizos, pelucas y tacones se torna en una “máscara colonial” que eleva al europeo por sobre el latinoamericano y le permite a Irma Peinate esconder sus verdaderos rasgos y ser aceptada en cualquier grupo social.

Parecería que Ocampo denuncia un complejo de raza, una intención de ocultar los orígenes americanos detrás de las máscaras. En referencia a esto, Rosalba Campa en su obra titulada *América Latina: la*

5 En el cuento “El vestido de terciopelo” también aparece la idea de la mujer encarcelada, cuando Cornelia Catalpina confiesa acerca del vestido que se está probando: “Es maravilloso, pero pesa. Es una cárcel. ¿Cómo salir?” (146).

*identidad y la máscara* (1987) arguye que América es el mundo nuevo inaugurado y legitimado por la mirada europea: “La conducta mimética aparece entonces como la única existente y la máscara como el único rostro aceptable ... El problema de una definición del ‘ser nacional’ y del ‘ser latinoamericano’ parece obsesionar al latinoamericano” (18-19). Las referencias al mundo europeo en los cuentos de Ocampo resultan en este sentido significativas, en especial por los vínculos estrechos que la familia Ocampo siempre mantuvo con Europa. Silvina, junto a su hermana Victoria formaron parte de un prestigioso grupo intelectual argentino que tuvo su auge en los años treinta, con la fundación de la revista *Sur*. La revista *Sur*, que estaba a cargo de Victoria Ocampo, fue la revista más importante de la intelectualidad latinoamericana hasta la década del 50. La literatura argentina, para Victoria Ocampo, necesitaba de la influencia de la literatura europea y de la norteamericana para poder compensar los vacíos de un país joven y aislado (Suárez Hernán 35-37). En esta dirección, John King explica que “la revista *Sur* fue condenada por algunos sectores de la sociedad argentina como ‘extranjerizante’, cosmopolita y elitista, en contraste con una cultura argentina ideal que debiera ser popular y nacionalista” (16). Muchos opositores señalaron que *Sur* era un mero órgano de expresión de la oligarquía porteña y que nunca se mostró lo suficientemente involucrada con la realidad argentina (King 17).

Silvina Ocampo siempre trató de permanecer al margen de la revista *Sur*, riéndose muchas veces de las pretensiones de su hermana Victoria (King 117). En la obra de Ocampo se descubre cierta antipatía

hacia los criterios de “buen gusto” defendidos por la revista *Sur* (Mosovich 149). Es así que es posible identificar cierta ironía cuando retrata a las protagonistas pertenecientes a la clase alta de Buenos Aires. En este caso, la descripción física que hace del cabello, la altura y los ojos de Irma Peinate es una clara referencia a los estándares de belleza europea a los que aspiraban muchas mujeres en Argentina. En efecto, el esposo de Irma Peinate le asegura: “Sos el tipo de mujer moderna que tiene aceptación en todos los círculos” (344). En sus palabras se lee el sarcasmo con el que Ocampo caricaturiza la actitud elitista que repudiaba de su hermana Victoria.

### Conclusión

La mascarada montada por Irma Peinate es, por un lado, una reflexión sobre la conflictiva e ilusoria identidad femenina y, por otro lado, una crítica a las mujeres de la clase alta porteña que aspiraban al ideal de belleza europea. Irma Peinate se siente obligada a complacer al esposo, por lo que usa una cantidad de pelucas, tacones y pestañas, al punto de que el esposo desconoce su verdadero rostro. A partir de este cuento, se concluye que la mujer termina por ser una suma de disfraces y máscaras impuestas por la sociedad, la familia, los esposos, por circunstancias siempre ajenas. Máscara y rostro se confunden y fusionan, por lo que se puede concluir que no existe una esencia única y genuina. La pérdida es tal que le es imposible a la mujer diferenciar el verdadero rostro de la máscara. Su existencia se vuelve ambigua y frágil. Lo peor no es el hecho de que la mujer haya hecho de su vida una “mascarada”, sino el espacio de vulnerabilidad en



el que se encuentra. Un espacio de fácil acceso para las estructuras de poder que perpetúan el control y la sumisión. Igualmente, no es casual que Irma hubiera querido ser “rubia, alta y de ojos celestes”, todas características físicas propias del estereotipo europeo. Es el mismo esposo quien habla sobre “las transformaciones de la raza”. Resulta bastante evidente el sarcasmo y el humor que emplea Ocampo para satirizar la cultura extranjerizante que ella observaba muy de cerca. Vale la pena agregar que Ocampo escribe este cuento cuando ya era una mujer adulta. La vejez, la belleza y el paso del tiempo eran problemáticas existenciales que evidentemente quiso transmitir.

La máscara, símbolo emblemático del teatro, es el recurso que eligió en esta etapa de su producción literaria para pensar sobre la mujer y la identidad. No es de extrañar, ya que los cuentos de Silvina Ocampo están plagados de signos escénicos, tal es así que han sido un material imprescindible para la dramaturgia en Argentina. En efecto, una cantidad de actores, directores de teatro y productores de cine eligieron la obra de esta escritora para llevarla al escenario o a la pantalla<sup>6</sup>. La continua adaptación de la obra de Ocampo en teatro y cine evidencia la pertinencia de sus temas y su capacidad para resonar en el público contemporáneo, lo que la consolida como un ícono cultural cuyo legado sigue inspirando a artistas y directores.

6 Por mencionar solo algunos ejemplos: Lilián Morello y César Repetto (*El vestido de terciopelo*, 2001), Inés Saavedra (*Cortamosondulamos*, 2002), Alejandro Maci (*Invenções*, 2009), Tatiana Sandoval (*La siesta*, 2010), Aldana Cal (*El escondite*, 2012), Daniel Rosenfeld (*Cornelia frente al espejo*, 2012), Alfredo Martín (*Todo disfraz repugna a quien lo lleva*, 2013), y Agustín Pruzzo (*No inventes lo que no quieras que exista*, 2014).

## Bibliografía

- Aldarondo, Hiram. “Embestida a la burguesía: Humor, parodia y sátira en los últimos relatos de Silvina Ocampo”. *Revista Iberoamericana*, vol. 68, no. 201, otoño 2002, pp. 969-79.
- Balderston, Daniel. “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”. *Revista Iberoamericana*, vol. 125, Jan. 1983, pp. 743-52.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Calafell Sala, Núria. “Para-textos corporales: Sobre los cuentos de Silvina Ocampo”. *Cuadernos de Aleph*, vol. 2, 2007, pp. 63-72.
- Campra, Rosalba. *América Latina: La identidad y la máscara*. Siglo XXI, 1987.
- De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. Alfred Knopf, 1953.
- Doane, Mary Ann. “Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator.” *Discourse*, vol. 11, no.1, Fall-Winter 1988-89, pp. 42-54.
- Enríquez, Mariana. *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Universidad Diego Portales, 2014.
- Fangmann, Cristina. “Ese infinito recinto impenetrable. Memoria, olvido y auto-imagen en Silvina Ocampo”. *Ipotesi Revista*, vol. 11, no. 2, diciembre 2007, pp. 47-60.
- Heker, Liliana. “Silvina Ocampo y Victoria Ocampo: la hermana mayor y la hermana menor”. *Mujeres argentinas. El lado femenino de nuestra historia*. Alfaguara, 1998.

- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Cornell University Press, 1985.
- King, John. *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Klingenberg, Patricia. "Silvina Ocampo frente al espejo." *Inti*, no. 40, otoño-primavera 1994, pp. 273-86.
- Mackintosh, Fiona J. *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Tamesis, 2003.
- Molloy, Sylvia. "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo." *Lexis*, vol. 2, no. 2, Dec. 1978, pp. 241-51.
- Mosovich, Claudia. "El secreto mejor guardado. Una aproximación a la obra literaria de Silvina Ocampo". Web.<[http://www.institutomallea.com.ar/pluginfile.php/3928/mod\\_label/intro/Tesina2009-Mosovich-SilvinaOcampo.pdf](http://www.institutomallea.com.ar/pluginfile.php/3928/mod_label/intro/Tesina2009-Mosovich-SilvinaOcampo.pdf)>. 10 de julio, 2019.
- Ocampo, Silvina. *Cuentos completos II*. Emecé Editores, 1999.
- Russo, Mary. *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*. Routledge, 1994.
- Suárez Hernán, Carolina. "Propuestas en la narrativa fantástica del Grupo Sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock): La poética de la ambigüedad". <[https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3175/22981\\_suarez\\_hernan\\_carolina.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3175/22981_suarez_hernan_carolina.pdf?sequence=1)> 10 de julio, 2019.
- Zapata, Mónica. "Deformaciones de lo real en los cuentos de Silvina Ocampo: del estereotipo a la inquietante extrañeza." *Aspects du Récit Fantastique Rioplatense*. Ezquerro, Milagros. L'Harmattan, 1997.