

DESENMASCARANDO LA DOMESTICACIÓN DE LAS MUJERES: GRACIELA CABAL Y EL RECURSO DE LA “MIMICRY”

*Unmasking the domestication of women:
Graciela Cabal and the resource of “mimicry”*

María Silvina BRUNO

U. Nacional de Cuyo
silvinabruno.19@gmail.com

Resumen

La literatura, además de su especificidad como obra de arte, constituye un modo privilegiado de conocimiento y es una herramienta clave en la construcción de nuestra identidad. Precisamente, aquel que posee el lenguaje tiene la capacidad de ordenar el mundo. Esto se debe a la interdependencia que existe entre mundo y lenguaje: el discurso nos remite a una red relaciones de poder, el entramado patriarcal, que se da en la sociedad, que es construida con palabras y que, justamente por esto, puede cambiarse. Entonces, si la forma de relatar es una manera de ordenar el mundo, lo que nos quedaría por delante sería romper con el discurso que somete a las mujeres. Luce Irigaray (1985) nos propone un modo de hacerlo: utilizando la *mimicry*, mimesis o imitación intencionada, que permite asumir deliberadamente nuestra subordinación de mujeres y llevarla a una afirmación para poder frustrarla. La escritora Graciela Beatriz Cabal hizo suya la propuesta de Irigaray y la plasmó en su obra. Este artículo, entonces, versará sobre la utilización de la *mimicry* en su obra. Para analizar la utilización de dicho recurso, examinaremos el cuento *La Señora Planchita* (1999).

Palabras claves: Graciela Cabal, *mimicry*, domesticación de las mujeres, patriarcado.

Abstract

It is clear that literature, apart from its specificity as a work of art constitutes a privileged way of knowledge and it is a key tool in the construction of our identity. Thus, one who possesses the language has the capacity to order the world. This is so because of the interdependence that

exists between world and language: speech refers to a network of power relations – the patriarchal network – that occurs in society, which is constructed with words and, precisely because of this, they can be changed. Then, if the way of retelling it is a way of ordering the world, what remains ahead would be breaking up with the speech that submits women. Luce Irigaray (1985) recommends us a way of doing this, by using *mimicry*, mimesis or intentional imitation. This allows us to assume deliberately our subordination as women and take it to an affirmation to be able to thwart it. Writer Graciela Beatriz Cabal took ownership of Irigaray's proposal, and expressed it in her work. This article, then, will focus on the use of the *mimicry* in her work. To analyse the use of this resource, we will examine the story *La Señora Planchita* (1999).

Key words: Graciela Cabal, mimicry, domestication of women, patriarchy.

Introducción

*Es preciso volver a repetir una vez más que,
en la colectividad humana,
nada es natural, y que, entre otras cosas,
la mujer es un producto elaborado por la civilización.
Simone de Beauvoir [718].*

*En primer lugar, quiero dejar sentado que soy feminista.
Y no digo, "feminista, pero no de las que enarbolan los corpi...",
ni "feminista, pero tengo una hermosa familia..."
Soy feminista desde que era así de chiquita. Y punto.
Graciela Beatriz Cabal [1998:85].*

Está claro que la literatura, además de su especificidad como obra de arte, constituye un modo privilegiado de conocimiento y es una herramienta clave en la construcción de nuestra identidad. Así, "en la material y minúscula línea negra trazada por la tinta sobre el papel se resuelve toda la fuerza de saber que quien ostenta la palabra, quien elabora y posee el discurso reúne todo el lenguaje: ordena el mundo" [Borrás Castanyer: 16]. En efecto, hay interdependencia entre mundo y palabras y mundo y lenguaje. Es decir que el lenguaje "es un principio dialéctico y generativo a la vez, que remite a una red de relaciones de poder que son

[...[construidas¹ y, por consiguiente, susceptibles de cambio”² [Colaizzi: 117].

Ahora bien, cuando hablamos de esta red de relaciones de poder, en este trabajo nos estamos refiriendo al entramado patriarcal, que, según entiende la teoría feminista, no es otra cosa que un “sistema de relaciones sociales sexopolíticas basadas en diferentes instituciones públicas y privadas y en la solidaridad interclases e intragénero instaurada por los varones, quienes como grupo social y en forma individual y colectiva oprimen a las mujeres también en forma individual y colectiva [...]” [Gamba: 260]. Estamos, por lo tanto, ante el poder de construir el mundo, pero desde el punto de vista masculino. Podríamos preguntarnos entonces, parafraseando a Colaizzi, cómo puede participar la mujer activamente en un sistema de representación que la invisibiliza, la excluye y niega su existencia como sujeto.

Sin embargo, y por otro lado, descubrimos que el discurso lingüístico que remite a las ligazones que entran la sociedad patriarcal podría ser modificado. Y es “que el lenguaje es ‘otro orden de materialidad’, una institución que puede modificarse de manera radical. El lenguaje es una de las prácticas e instituciones concretas y contingentes mantenidas por la elección de los individuos y, por lo tanto, debilitadas por las acciones colectivas de los individuos que eligen. [...] Es evidente que esta labor crítica implica que operar dentro de la matriz del poder no es lo mismo que crear una copia de las relaciones de dominación sin criticarlas; proporciona la posibilidad de una repetición de la ley que no sea su refuerzo, sino su desplazamiento” [Butler 2007: 87-93]. Se nos abre así una puerta al escrutinio del sistema patriarcal y su heterosexualidad hegemónica, que permitiría hacer tomar conciencia y romper mandatos. Entonces, si la forma de relatar es una manera de prescribir, lo que nos quedaría por delante sería romper con el discurso que somete a las mujeres. Para destejer esta sistematicidad tan apretada del entramado heterosexual patriarcal,

¹Es lo que Judith Butler apunta en su teoría de la performatividad: la palabra instituye, crea y con la repetición va naturalizando lo que se repite (la heterosexualidad hegemónica, por ejemplo).

²En este sentido, entendemos que el *status* del lenguaje no es inmanente sino político.

Luce Irigaray [76] nos explica que, en el comienzo, hay un solo camino, el de la *mimicry*, mediante el cual la subordinación se convierte en una afirmación y así se frustra. Esto nos demandará asumir nuestro rol femenino y posicionarnos como sujeto. Por eso: “To play with mimesis is thus, for a woman, to try to recover the place of her exploitation through discourse, without allowing herself to be simply reduced to it”³. A través de la mimesis las mujeres se ubican del lado de lo perceptible, de lo configurado por los hombres, de lo que las invisibiliza, “but so as to make ‘visible’, by an effect of playful repetition, what was supposed to remain invisible: the cover-up of a possible operation of the feminine in language”⁴. Es decir que la *mimicry*, mimesis o imitación intencionada que nos propone Irigaray, conlleva una reversibilidad simbólica que permite imitar para subvertir. Recuperar el lugar de la subordinación a través de discurso nos posibilitará, por un lado, reasumirnos a nosotras mismas para visibilizarnos y, por otro, rebelarnos.

Graciela Beatriz Cabal⁵, feminista, como ella misma se define, parece no haber desconocido los postulados a los que nos hemos referido en los párrafos precedentes; aún más, entendemos que coincide con ellos. Es por eso que en el presente trabajo nos valdremos de las teorías feministas de destacadas críticas como Luce Irigaray y Judith Butler, para aplicarlas a una muestra de la obra de Cabal y analizarla. Este artículo, entonces, versará sobre la utilización de la *mimicry*, mimesis o imitación intencionada, en la obra de Cabal. Para analizar la utilización de este recurso, examinaremos el cuento *La Señora Planchita* (1999).

³ “Jugar con la mimesis es, entonces, para una mujer, tratar de recuperar el lugar de su explotación a través del discurso sin permitirse a sí misma ser simplemente reducida a éste” [La traducción es nuestra].

⁴ “pero para hacer ‘visible’, por un efecto de repetición juguetona, lo que se supone permanece invisible: la cubierta de una posible operación de lo femenino en el lenguaje” [La traducción es nuestra].

⁵ Cabal siempre usaba sus dos nombres, Graciela Beatriz, porque, contaba, que Beatriz era el nombre de su mamá, que era quien quería ser escritora.

Graciela Beatriz Cabal: Algunos datos biográficos

Graciela Beatriz Cabal nació en el barrio de Barracas, ciudad de Buenos Aires, el 11 de noviembre de 1939 y falleció el 23 de febrero del 2004. Fue docente, escritora y editora; fundamentalmente fue una incansable promotora de la lectura infantil. Se recibió de Maestra Normal Nacional a los 17 años e inmediatamente comenzó el ejercicio de la docencia. Mientras se desempeñaba como maestra, estudió en la Universidad de Buenos Aires, de donde egresó con el título de Profesora en Letras. Hubo un hecho de esta etapa que la marcó profundamente: “ser alumna de Borges. Alumna chupamedias —como decía ella—, de esas que se quedaban embobadas fuera de las horas de clases, en la mesa del bar de la facultad escuchándolo recorrer los laberintos de la literatura” [Bialet].

Desde 1972, y hasta principios de la década del 80, trabajó en la editorial Centro Editor de América Latina, como editora y como secretaria de redacción. De esa época conservaba una herida que la acompañaría hasta el último día de su vida: la quema por parte de la policía bonaerense de un millón y medio de ejemplares del sello en un baldío de Sarandí.

Desde 1993 y hasta 1995 fue presidenta de Alija (“reina de Alija”, como le gustaba nombrarse a sí misma). Durante estos dos años tuvo la posibilidad de recorrer casi toda la Argentina y pudo fundar cuarenta bibliotecas. Entre 1996 y 1998 cofundó y fue miembro del Consejo de Redacción de la revista *La Mancha*.

Falleció en febrero de 2004⁶. A modo de homenaje, Graciela Bialet escribió: “Su literatura fue una sola carcajada, puro ingenio y risa contando las verdades esenciales de la infancia. Con humor

⁶El 11 de noviembre de 2007, para cumplir con pedido de Cabal expresado en el último capítulo de su libro *Las cenizas de papá*, se plantó un ciprés funerario en La Sirenita, su casa de Mar de Ajó: “En donde seguro sería posible plantarlo es en La Sirenita, porque el jardín es mío. Y si a mí se me ocurre enterrarme en mi propio jardín, debajo o al lado de un ciprés funerario, ¿quién se va a animar a impedírmelo, eh?, sobre todo teniendo en cuenta que soy Ciudadana Ilustre del Partido de la Costa, con decreto y fotos en la prensa local. / [...] Pero bueno, a mí nunca me gustó molestar. Y quiero que me recuerden con una sonrisa (tampoco con una carcajada; si alguien llora, se lo voy a agradecer)” [Cabal 2009].

inquebrantable, desproporcionado, irreverente fue capaz de parodiar casi todos los tabúes que la literatura para niños levanta”.

Breve reseña sobre su escritura

Armando las palabras me compongo, me recompongo.

Me hago. Recojo mis pedazos y me invento.

Graciela Beatriz Cabal [2001:17].

Graciela Beatriz Cabal publicó su primer libro, *Jacinto*⁷, en 1977. Desde entonces, y hasta su muerte, Cabal escribió más de 60 obras⁸, entre las cuales encontramos textos informativos o de referencia y textos para niños y adultos. Pero Cabal siempre se encargaba de aclarar que como la literatura tiene varios mensajes, todos sus libros podían ser leídos por niños y adultos. Esta característica quizá se deba, por un lado, a que escribía desde su infancia, que era su “lugar natural”: “desde la infancia escribo, no para la infancia” [2001: 18]; y, por otro, al proceso creador, que en ella fue siempre el mismo, independientemente de qué escribiera⁹. Cabal explicaba que toda su escritura fue autobiográfica; siempre estaba ella “poniendo el cuerpo, arriesgando, sin saber hacia dónde voy ni de qué manera impredecible terminaré” [2001: 18] y se originaba en su miedo a la muerte. Lo que la tranquilizaba de ese miedo era la escritura, que la salvaba porque “al poner la confusión interior en palabras, al nombrar lo innombrable, ahuyento los fantasmas. Buscando las palabras –las verdaderas, porque llegan de muy atrás, de muy adentro: las de la infancia– me busco” [2001: 17]. De esas palabras salvadoras resultaban libros, que eran para ella especies de escudos o amuletos. Y precisamente porque su obra giraba alrededor de su temor la muerte, el tono que eligió para

⁷*Jacinto*, de la Colección Los Cuentos de Chiribitil, que dirigió Graciela Montes. El libro tuvo problemas para ser publicado porque estaba escrito con un lenguaje muy atípico, muy coloquial, y porque en la editorial entendían que daba una imagen deformada de la familia.

⁸Ver lista completa de las obras de Graciela Beatriz Cabal en “Apéndice”.

⁹“Y no importa si el resultado es una narración breve o una novela larga. No importa si se trata de un cuento para chicos o de un cuento para grandes. De una historia de gatos querendones o una historia de suicidios. El proceso es el mismo” [Cabal 2001: 19].

su voz narradora fue el del humor, la ironía y la parodia¹⁰. Cabe aclarar que la elección del humor para conjurar la muerte no era azarosa en Cabal, ya que ella era consciente de que “el humor crea distancia, desmitifica, tranquiliza. Con frecuencia funciona como coraza frente al peligro del melodrama” [2001:54].

Otro rasgo en el estilo de Cabal fue la sencillez del lenguaje, un lenguaje accesible a todos, aunque como ella misma reconoció, su sintaxis era compleja. No obstante esto, no suprimió palabras de difícil comprensión en textos infantiles, porque, como explicaba “si yo dudo entre lo que le conviene a la literatura y lo que le conviene a los chicos, por respeto a los chicos, elijo a la literatura” [“Graciela...”].

***Mimicry* como recurso en la obra de Graciela Beatriz Cabal**

Los epígrafes incluidos en este trabajo nos configuran una Graciela Cabal con ideas claras y firmeza de convicciones. Esto explica por qué en su obra tocó cualquier tema: la muerte, el suicidio, la enfermedad, la discapacidad, la desocupación, la familia, el amor, los conflictos personales, los miedos, la mujer. Al respecto manifestaba: “para mí no hay temas tabú, los que no toqué fue porque no tuve la necesidad pero no porque me parezcan mal” [“Graciela...”].

Era consciente de que, aunque sin proponérselo, la ideología se le imponía a la hora de escribir. Por eso “la voz de la mujer y su contraparte, el silencio, es uno de [sus] temas recurrentes, literarios y de reflexión. [...] Mujeres silenciadas. Silenciadas, que no es lo mismo que silenciosas. Porque las silenciosas pueden elegir el silencio”¹¹[Cabal 1998: 18]. Haciendo pie en su infancia, Cabal se deleitaba en “hurgar en busca de otras vidas, y de las mujeres que son mis raíces” [1998: 85]. De sus propios postulados se desprende,

¹⁰Cabal se preguntaba: “¿No es acaso jugando con la muerte como se le pierde el miedo a la muerte? ¿No es la risa sospechosa de socavar los cimientos de lo sagrado, de lo constituido de una vez y para siempre, porque el que ríe pierde el miedo, y el que pierde el miedo pierde el respeto?” [2001: 17].

¹¹ “Y quién sabe a cuántas silenciosas, a cuántas mujeres de la palabra privada, de esas que sólo pudieron vivir en borrador y ‘perdieron la vida por delicadeza’ estoy dejando hablar a través de mi escritura” [Cabal 1998: 85].

entonces, que entendió perfectamente las propuestas feministas: tanto el concepto de sororidad (por eso prestó su voz a esas mujeres sin posibilidades de expresión), como la idea de la importancia de una estirpe de mujeres (por eso escribió para aquellas que fueron sus antepasados).

Es importante destacar que no escribió al servicio de su ideología, como ella misma se encargó de aclarar cuando dijo que no se proponía “dejar un mensaje feminista (ningún mensaje pretendo dejar)... Ya sabemos que las mejores intenciones y la buena ideología [...] no garantizan la calidad literaria” [1998: 85]. Sin embargo, reconoció el poder de la literatura para visibilizar y subvertir nefastos patrones naturalizados por la sociedad patriarcal hegemónica. Creía que tal empresa se podía lograr con la ayuda de algunos textos:

[...] que por lo transgresores e irreverentes, son de por sí capaces de romper esquemas, de producir reacomodamientos, de acabar con los estereotipos, o, por lo menos, de hacerlos tambalear. Y que quede claro que no se trata de tomar la literatura infantil como vehículo de adoctrinamiento. Porque la literatura es otra cosa, pasa por otra parte y, sobre todo, no se propone enseñar. De cualquier manera, vale la pena reflexionar: los libros de chicos abundan en textos discriminatorios respecto de la mujer. Y el sexismo, ya lo sabemos, es una de las peores formas del autoritarismo [1998: 52].

Reconocemos así a la escritora, por un lado, comprometida en la defensa de la mujer, consciente del papel de la misma en una sociedad patriarcal que la ha invisibilizado y sometido; por otro lado, segura de que el lenguaje (y la literatura) crean realidad y son instrumentos eficientes a la hora de destejer el entramado de la red patriarcal en la que la mujer está atrapada. Por esto entendemos que detrás de la construcción de historias y personajes aparentemente inocentes, Graciela Beatriz Cabal dejó al descubierto e hizo un aporte para torcer la hegemonía patriarcal que impregna la sociedad y nos confina a una supuesta inmanencia. No en vano expresó que sí creía en la existencia de una literatura femenina, “que intenta volver a nombrar lo ya nombrado o bautizar lo que aún no tiene nombre; [que] hay una mirada de mujer –y la

mirada, ya sabemos, crea el objeto— que ilumina ciertas zonas de la realidad” [1998: 85]. Y si bien su escritura no estaba al servicio de una ideología, Cabal no pudo evitar que de su pluma brotaran aquellos temas referidos a la mujer, que recurrentemente ocupaban su pensamiento. Así, tras la máscara del humor, la ironía, la comicidad y la simpleza, Cabal representó el rol culturalmente elaborado al que es relegada la mujer, porque sabía que “no comprender la heterosexualidad como institución, implica negar el sistema de opresión” [Gamba: 271]. Por eso manifestó:

En cuanto al sexismo en el pensamiento literario queda claro que responde al sexismo de la sociedad [...]. Pensemos que —como señala Virginia Woolf— todas las grandes figuras (femeninas) novelescas fueron, hasta los días de Jane Austin, no sólo vistas por el otro sexo, sino vistas únicamente en relación con el otro sexo, y qué pequeña parte es esa en la vida de la mujer; y qué poco puede saber un hombre cuando la observa a través de los anteojos negros o rosados que el sexo le coloca en la nariz. [...]

Es en el siglo XIX cuando aparecen excelentes escritoras: Mary Shelley, las Brontë (Charlotte, Emily, Anne), George Elliot, George Sand, Emily Dickinson, y, entre nosotros, Juana Manuela Gorriti, Juana Manso, Rosa Guerra. Escribieron, sí, pero a qué costo (la creación parecía llevarse mal con la procreación). Podrían haber sido muchas más. Algunas podrían haber escrito mucho mejor. Pero en esos tiempos las mujeres estaban dedicadas a las tareas propias de su sexo, como bordar y pelar papas y zurcir medias [Cabal 1998: 86].

La identidad de género, nos dice Butler, es un resultado preformativo “que la sanción social y el tabú compelen a dar” [1998: 297]. Aún más, Irigaray nos advierte que la femineidad es una mascarada, un rol, una imagen, un valor, impuesta a la mujer por los sistemas de representación masculinos [84]. “Y es precisamente en este carácter de performativo donde reside la posibilidad de cuestionar su estatuto” [Butler 1998: 297]. Entonces, la primera forma de liberación que propone Irigaray a esta “opresión secular” es la risa. Luego indica volver sobre el imaginario

masculino para entender cómo nos han silenciado, para escapar de lo que nos ha sido asignado y enseñado, para tomar conciencia que nuestra experiencia personal la comparten otras mujeres, y, finalmente, para poder encontrar lo propio de la mujer. Y propone hacerlo a través de la *mimicry*.

Cabal utiliza la risa y esta especie de “repetición juguetona” [Irigaray] que es la *mimicry* o mímesis, en la tarea de subvertir los mandatos o ficciones que mantienen sumidas a las mujeres en el patriarcado; es decir que por medio de este recurso parodia cuestiones naturalizadas por la sociedad patriarcal, que conducen a lo que Gayle Rubin denomina la “domesticación de las mujeres”¹².

El entramado de lazos, que desemboca en la posición de poder del hombre sobre la mujer, es claramente planteado en el cuento *La Señora Planchita*, de Graciela Beatriz Cabal. Ya desde el título se nos adelanta un personaje totalmente despersonalizado y asimilado al mundo doméstico, que es en cuanto ama de casa. Advertimos, también, que esta innominación nos habilita para hablar de lo genérico; es decir, Planchita representa a todas las “mujeres planchita” que “reinan” en sus hogares. Así, ni bien comenzamos la lectura, nos enteramos de que el nombre de nuestra heroína es “Señora Planchita de la Fuente”; es decir, nos encontramos con una mujercita “en situación de vasallaje” debido a que se reconoce “no en tanto que existe por sí sino tal y como el hombre la define” [Beauvoir: 711]. Además, la historia muestra con claridad que esta situación de sometimiento se repite de generación en generación. Por eso la suegra de la Señora Planchita es “la mamá del Señor de la Fuente”; o sea, es, en tanto madre de un hombre; es, en tanto responde a este parentesco.

La Señora Planchita está sometida a formas de cautiverio femenino de las que ella no es consciente. Una muy poderosa apunta a la diferenciación de roles y al refuerzo de los estereotipos, que se infiltra a través del sexismo en las publicidades. No es de extrañarnos, entonces, que nuestra heroína aluda a los elementos

¹² Rubin entiende que las mujeres domesticadas son la materia prima para la producción de mujeres en la sociedad. Esta manufactura, controlada por los hombres en la institución de la cultura humana a través de una red de parentescos, da sustento a un sistema de producción que otorga a los hombres derechos sobre las mujeres y en donde la heterosexualidad opresora de las mujeres es obligatoria.

de limpieza que utiliza en sus quehaceres domésticos con las mismas palabras con que son publicitados en los medios de comunicación. Recurriendo a un discurso indirecto libre, nos enteramos de que Planchita utiliza un “repassador de toalla (que es mucho más absorbente)”, un detergente con “un delicioso olor a pino” y una “esponja dorada, la del enanito”, todos clichés provenientes del campo semántico de la publicidad. Al mismo tiempo, el narrador nos informa de la felicidad y la satisfacción de esta mujercita al contemplar, luego de frotar en cuatro patas las suciedad de la casa, que todo está brillante y reluciente. No es baladí notar que, para fregar una rejilla, Planchita se tira al suelo en “cuatro patas”, lo que constituye una actitud servil y que, además, le da características de animal.

Otra manera de sometimiento imperceptible para muchas cautivas, que Cabal representa con gran ironía en la historia, es la situación de la mujer que no trabaja fuera del hogar y no cobra un salario. La falta de libertad económica se agrava por la ausencia de reconocimiento del esfuerzo que implica llevar adelante el trabajo doméstico. En esta situación de cautiverio se encuentra Planchita, como ella misma nos lo refiere al recordar la ocasión en que el Señor de la Fuente le ordenó “que ahora lo dejara dormir, que cómo se veía que ella mañana no tenía que salir a ganarse el pan” [Cabal 1999: 26]. Este tipo de sometimiento, nos explica Rubin, se debe a que una esposa es una de las necesidades del trabajador en las sociedades capitalistas.

Con un humor aparentemente inocente, Cabal visibiliza también cómo la sociedad acoge sin cuestionar un tipo de sexualidad que no sólo oprime y desprecia a las mujeres, sino que además las vuelve inferiores y herramienta de sometimiento. Esta violencia institucionalizada, que es la base “de la viril identidad masculina” [Lagarde 2001], queda evidenciada en el texto en varias ocasiones. Tomemos, por ejemplo, el momento en que Planchita reconoce el temor que le inspira su marido, “hombre buenísimo pero tan recto que a veces metía miedo” [Cabal 1999:15]. También al comentar una escena de la novela “Amo y mandón, el gitano señorón” (título que remite al estereotipo del hombre que controla a la mujer objeto), en la que, tras “gritos desgarradores”, a Planchita no le queda muy claro “si la rica heredera se casaba por fin con el gitano o si el gitano acogotaba a la rica heredera” [18]. En ningún caso

Planchita advierte la violencia que entrañan estas situaciones; por el contrario, las asume como naturales.

Ahora bien, la domesticación urdida desde el patriarcado ha alcanzado a la relación de las mujeres con las propias mujeres, y las ha convertido a la vez en víctimas y victimarias. Así lo expresa Cixous:

Men have committed the greatest crime against women. Insidiously, violently, they have led them to hate women, to be their own enemies, to mobilize their immense strength against themselves, to be the executants of their virile needs.[...] They have constructed the infamous logic of antilove [878]¹³.

En efecto, como señala Lagarde [2003], la formación patriarcal en que hemos sido moldeadas las mujeres muchas veces hace que reproduzcamos mecanismos misóginos. Algunas mujeres subordinadas “no tratan de modificar la estructura de relaciones sino que, alimentadas por su formación de género tradicional, se lanzan contra las mujeres [...], no reconocen sus capacidades y las confrontan con el fin de debilitarlas”. Cabal, consciente de la misoginia que reina entre mujeres, representa con su humor esta situación y la pone al descubierto. La Señora Planchita es víctima y victimaria, critica a las mujeres que no cumplen con los mandatos que el patriarcado les impone y también es criticada por ellas. Por ello denosta a su cuñada Gladys, “que aprovechaba las telenovelas para quedarse lo más Pancha, tirada sobre un sillón (o sobre un banquito, tanto da), mano sobre mano, o con un tejidito, siempre el mismo, para disimular”. En cambio, Planchita, aprovechaba la hora del teleteatro para planchar, porque

Ella no era de ésas —y la imagen de su cuñada otra vez se le hizo presente— que en vez de planchar cuelgan todo chorreando.

Tampoco era de alisar con las manos, doblar y guardar.

¹³ “Los hombres han cometido el mayor de los crímenes contra las mujeres. Insidiosamente, violentamente las han llevado a odiar a las mujeres, a ser sus propias enemigas, a movilizar su inmensa fortaleza en contra de ellas mismas, a ser ejecutoras de sus necesidades viriles. [...] Ellos han construido la infame lógica del antiamor” [Cixous: 878. La traducción es nuestra].

Muchísimo menos era de planchar prendas apiladas, para ganar tiempo, como hacía la vaga del tercero a la calle.

De ninguna manera.

Ella planchaba cosa por cosa, con rociador y almidón casero [1999: 12-14].

Cabal echa mano a la metáfora de la ropa para decirnos que hay mujeres que no solo están sometidas, sino que se sienten orgullosas de cumplir con el mandato que las tiene maniatadas, como Planchita, que se vanagloria de “planchar y almidonar todo”, de cumplir con el precepto a la perfección. También otras, las que son blanco de críticas, que tratan de sacarse el peso del yugo de encima como sea, porque les molesta, aunque no se rebelan, y que en la historia están representadas por la cuñada y la vecina del tercero, quienes son mordazmente enjuiciadas por Planchita.

El antiamor del que nos habla Cixous se manifiesta con total nitidez en la conflictiva relación suegra-nuera. A este antagonismo Cabal le dedica muchas palabras en el cuento. Tomemos, a modo de ejemplo, este fragmento: “Y aunque la Señora Planchita tuviera sus pequeñas diferencias con la buena mujer [su suegra], en cosas como éstas le daba toda la razón” [1999: 11]. Notemos la adjetivación “pequeñas” (diferencias) y “buena” (mujer), con una connotación en apariencia eufórica, pero que resalta irónicamente lo profundo del conflicto. Como ya habíamos señalado, en este tejido patriarcal las mujeres son victimarias y víctimas; y en la relación con su suegra, a Planchita le toca el segundo rol: someterse al escrutinio implacable de la madre de su marido. No en vano, ante la visita de su suegra, comienza a sentir nervios, que de ninguna manera son infundados, si observamos la crítica despiadada de la Mamá del Señor Fuentes (Lola, a partir de su llegada a la casa de su hijo) hacia su nuera, como vemos en este pasaje:

—¡Diez frascos de dulce, recién hechito! Porque vos todavía no aprendiste a hacer el dulce ¿no? Y mira que es fácil... ¡Y económico! Pero, cuando no hay voluntad... [...]

—¡Lo que pasa es que vos no sabes aprovechar bien el lugar! ¡Déjame a mí y ya vas a ver! —dijo Doña Lola. Y mientras empezaba a vaciar la heladera agregó por lo bajo:

— ¡Ay, qué bien le vendría a esta casa que yo me viniera a pasar un tiempito! No digo mucho: mes, mes y medio...

Hasta que, de repente, Doña Lola pegó u n grito espantoso:

— ¡¡NENA, NENA, VENÍ ACÁ INMEDIATAMENTE!! [...]

— ¡Ya sé, no me diga nada! ¡La heladera le dio una patada de electricidad! ¿No, Doña Lola?

— ¡Qué patada ni qué niño envuelto! —gritó la abuela con los ojos salidos para afuera, mientras en la mano agitaba algo verde y peludo—, ¡Mira lo que encontré en el fondo de la heladera! ¡ZAPALLO PODRIDO! ¡Con lo tóxico que es el zapallo podrido! ¡Una familia entera, con abuela y todo, murió envenenada con zapallo podrido! ¿Acaso no lees los diarios, vos?

La Señora Planchita se sintió desfallecer.

Ahora su suegra iría a contárselo a todos [19-20].

En este episodio en el que Cabal imita con tanta gracia una situación perfectamente posible de ocurrir entre suegra y nuera, la autora no hace otra cosa que visibilizar una realidad que, por naturalizada, permanece oculta: la de la mujer (y en esto la suegra es prototípica) como guardiana de los valores de la sociedad patriarcal. Lola no reconoce las capacidades de su nuera, como tener la casa inmaculada, o planchar a la perfección; por el contrario, busca las fallas porque intuye que con la confrontación la debilitará y quedará más sumida en su propio cautiverio. No sólo la reprende gritándole que tiene “ZAPALLO PODRIDO” (y en esto lo paratextual subraya el horror del yerro), sino que la humilla con una pregunta (“¿Acaso no lees los diarios, vos?”) que no hace más que reforzar el desprecio por Planchita que, como ya señaláramos, no tenía más lecturas que las de las propagandas de los productos de limpieza. El antagonismo entre mujeres no superado, la misoginia no “desaprendida”, impiden el paso hacia la sororidad. Por eso el remate gracioso que da Cabal al incidente: Planchita ha fallado en el mandato de ser un ama de casa impecable y su suegra lo contará. Entonces desfallece ante la certeza del escarnio público, porque será juzgada por las juezas más inclementes, que son sus congéneres.

En otro orden de cosas, nuestra heroína no sólo siente haber fracasado en el rol de ama de casa, sino que la aqueja un temor mayor: estar fallando en su rol de madre transmisora de los dogmas del patriarcado a su hija Florencia. Le es muy difícil asumir este revés puesto que, en el marco de la heterosexualidad obligatoria, la maternidad es entendida como un rol natural en las mujeres (en tanto que el ser padre se deduce), cuya ejecución no debería ofrecer dificultades. Cuenta Planchita que “Florencia –cómo decirlo sin que el corazón se le estrujara de dolor–, Florencia les había salido un poco, un poquito, un poquitito... varonera” [16].

A pesar de que los diminutivos cada vez achican más el “poco” que modifica al adjetivo “varonera”, Planchita sabe que su hija no acepta los mandatos que ella le está transmitiendo; todo lo contrario, hace lo que se espera que haga un varón: le pega a un niño, trepa los árboles con su hermano, se resiste a jugar con juguetes “de nena”. Tal es la preocupación que aqueja a Planchita que, aun a costa de exponer su fracaso, decide compartir su problema con el marido. Y es aquí donde Planchita se encuentra otra barrera: la división sexual de roles, funciones y responsabilidades. Cabal hecha luz sobre esta realidad, que no es más que otro instrumento para fortalecer la subordinación de la mujer:

Esas noche, la Señora Planchita decidió tener una conversación a fondo con el Señor de la Fuente, porque para ella la cosa con la Florencia estaba llegando a mayores. Pero apenas la Señora Planchita empezó a hablar, el Señor de la Fuente, que ese día estaba deshecho de cansancio, le recordó que la educación de los chicos, en especial de la nena, era cosa de ella; que él bastante tenía con los dos trabajos y las changas [26].

Cabal remeda una situación que no por muy repetida deja de ser falaz: que los hijos son cosa de la mujer. De esta manera, deja al descubierto los roles que la sociedad androcéntrica espera que cada sexo cumpla en relación con ellos. La madre (un “yo para los demás”) en el ámbito privado, encargándose, a través de la educación reproductora, de perpetuar los valores del patriarcado; el hombre, en cambio, atendiendo a sus propias necesidades y construyéndose a sí mismo. En estrecha relación con esta conducta

de abnegación femenina, las mujeres son seres para los otros. Y sucede que al encontrarse en esta postura, indefectiblemente se convierten en *objetos al servicio de*.

Ahora bien, como en todo cuento, en este *Bildungsroman* escrito por Cabal, también podemos leer, aunque figurativamente: “Espejito, espejito que nunca yerras: ¿quién es la más linda de toda la tierra?”. Al espejo, “que ha sido asimilado por la crítica feminista a la voz del patriarcado” [Valcke Valbuena: 147] y que refleja a la mujer objeto, Cabal nos lo presenta en este cuento en la forma de televisor. Planchita miraba extasiada televisión en un televisor roto, que no tenía imagen; solo veía una raya finita que atravesaba la pantalla horizontalmente. En esa línea ella “creía adivinar mujeres esplendorosas que bajaban por escalinatas de mármol, hombres enérgicos de piel morena que hacían chasquear sus rebenques contra las botas de montar”. También adivinaba paisajes de ensueño, “playas de arenas blanquísimas, con mares azules y verdes palmeras” [14]. Vemos cómo el televisor roto le devuelve a Planchita reflejos de lugares y situaciones consideradas ideales por las mujeres víctimas de la cultura androcéntrica. Es decir, que el televisor-espejo es un instrumento más del sometimiento; es el inquisidor que va a decidir cuál es la mejor ama de casa, la que tiene el mejor repasador de toalla absorbente o la cocina más brillante y con más olor a pino. Pero Cabal utiliza otro espejo, recurso muy común, como señala Valcke Valbuena, en las novelas del despertar de la conciencia, que es el espejo de las generaciones, el que refleja mujeres que pertenecen a distintas generaciones. Así, vemos en él a Planchita, la madrespasa¹⁴, que personifica la ética del sacrificio; Lola, la abuela, la guardiana de la moral patriarcal, y Florencia, la nieta, que encarna la ruptura con los mandatos ideológicos. Y de la relación especular con su hija, Planchita realizará el quiebre que la llevará a liberarse, a convertirse en sujeto.

Florencia rompe las estructuras que se esperan de una señorita, asumiendo roles masculinos. Esta desobediencia a la norma moral patriarcal preocupa no solo a su madre, sino a la sociedad, que se siente amenazada; así es que la acusan (“porque su hija, señora, le dejó un ojo negro al pobrecito de mi Johnny, que nunca le hizo mal a nadie”) y la delatan (“la semana pasada, el calesitero de la plaza

¹⁴ Término acuñado por Marcela Lagarde [1997].

España le había advertido que la nena se trepaba a los árboles a la par que el hermano”). Planchita, entonces, recuerda el revés sufrido al tratar de entusiasmar a su hija con juguetes de nena (que no es, ni más ni menos, que aplicar la pedagogía patriarcal que termina impactando en la conciencia y en la visión de la vida de las mujeres).

Y en ese momento le vino a la memoria aquel día –Florescia cumplía cinco años– en que ella le regaló aquella preciosa planchita de juguete, tan parecida a las de verdad, con sus luces de colores y su vaporizador chiquito, que la nena estrelló contra el suelo en un inexplicable ataque de nervios.

¿Y qué hizo Florescia con aquel juego tan completo (y tan caro) de escobita, plumero y tacho de basura, con pala y todo?

A la escobita la usó de caballo, con el plumero se hizo una vincha de indio, y al tacho (rosa, divino, de plástico) lo llenó de agua podrida y horribles renacuajos de la fuente de la plaza [17-18].

Cabal ironiza aquí sobre los sutiles medios de transmitir el rol a desempeñar en el patriarcado. Porque, en definitiva, la entrega de estos objetos sexistas no significan otra cosa que el traspaso simbólico del rol que deberá cumplir una niña (en este caso, Florescia), en la adultez.

En un principio, Planchita cree que va a poder torcer la actitud de su hija y hacerla sucumbir a los mandatos patriarcales (los cuales ella ha aceptado dócil y gozosamente). Cree que es sólo cuestión de tiempo y de madurez; por eso, hay cosas que decide no explicarle aún:

Y aunque Florescia, su hija, se matara de risa al verla así, en medio de altos de ropa, con una plancha tan chiquita y mirando la raya de la tele, a la Señora Planchita no le importaba nada.

¡La Florescita era tan joven! ¿Qué podía entender de la vida?

Cómo explicarle que a su mamá le encantaba planchar [15].

Pero va a ser justamente Florencia, a raíz del desvelo que le provoca a su madre, el vehículo para que la Señora de Fuentes logre una perspectiva crítica de la cosmovisión patriarcal que le permitirá, a la larga, romper con su sometimiento. Una noche, al no poder conciliar el sueño, Planchita se pone a planchar y a mirar la rayita finita que veía en la televisión, hasta que en la pantalla comienzan a aparecer imágenes que, al principio, le cuesta reconocer. Esto es así porque, hasta entonces, Planchita sólo veía en su televisor-espejo la imagen de una otra-no-ella, la que el patriarcado le había mandado ser. Por tanto, cuando la proyección en el espejo es la de su verdadero Sujeto, no la puede descifrar.

Hasta que, de repente, en la rayita de la tele se apareció una nena. ¿Una nena? ¿Sería la Florencita?

Entrecerró los ojos para ver mejor y entonces se dio cuenta de que esa nena no era la Florencita, su hija, sino que era ella misma, Aurora, a la que todos, cariñosamente, llamaban Planchita [28].

Notemos que en este momento en que Planchita se reconoce, gana su entidad de Sujeto, logra la “completud”¹⁵; en otras palabras, deja de ser un objeto al servicio de la cultura masculina hegemónica. Por eso recupera su nombre, Aurora, lo cual, desde una perspectiva histórico geográfica significa que se ha fundado como un ser autónomo, como expone Valcke Valbuena. En el televisor-espejo, Planchita se ve chiquita, un día “en que dijo la mala palabra que un nene le había enseñado en la escuela. Con jabón le habían lavado la boca, y cuando lloraba le salían globitos de colores. Y entonces su mamá se asustó y le dijo que lo hacían por su bien, porque una niña buena no dice palabrotas” [Cabal 1999: 28]. Luego se ve más grande, “el día que vino con dos aplazos en el boletín y su papá le dijo que para qué iba a seguir estudiando, si total después se casaba y chau. Y que si tenía dos aplazos a lo mejor era porque la cabeza no

¹⁵ La palabra, explica Valcke Valbuena [100], no quiere dar idea de obra terminada, sino que, en tanto sujeto, implica la posibilidad de transformación.

le daba” [28]. Finalmente se ve “varonera”, “el día que jugando a los piratas con sus hermanos se cayó del techo de la cocina. Y vio, o creyó ver [...], la cara de su tía Carlota que, mientras le curaba los chichones, le decía que eso le había pasado por jugar a lo bruto, por andar haciéndose la varonera” [28-30]. Recién en ese momento se da cuenta de que Florencia es su fiel reflejo y que ella está dando a su hija la educación que la llevó a ser Planchita y no le dio la oportunidad de ser Aurora. Ella ahora está repitiendo la historia, está inculcando “todos aquellos principio, criterios y preferencias que había adquirido por ósmosis, sin ser consciente de haberlos aprendido con la misma naturalidad con que respiraba” [Grandes: 643]. Recién a estas alturas, luego de la toma de conciencia, Aurora está en condiciones de poder resignificar el mundo a través de su mirada de mujer, para torcer “el determinismo que opera sobre la condición de mujer” [Valcke Valbuena: 93]. Evidentemente, a la primera que hará partícipe de este cambio será a su hija, a quien invita “al cine. Y después a tomar chocolate con churros, que tenemos muchas cosas que hablar” [Cabal 1999: 28-30].

Esta nueva postura de Aurora ante el mundo impregnará no sólo a Florencia, sino a todo su entorno. Como todas las “mujeres que al vivir han abierto brechas, cambiado normas y subvertido su mundo inmediato [Aurora trastocará] el mundo de la mayoría” [Lagarde 1990]. Por eso, el beso con el que sella el pacto de sororidad con su hija e instituye el reconocimiento de una estirpe de mujeres, es estruendoso, tanto que “en el silencio de la noche, retumbó por toda la casa” [Cabal 1999: 30], como metáfora y símbolo del cambio que producirá a su entorno de allí en adelante.

Conclusión

Son gente rara los lectores: quieren cambiar el mundo y creen que los libros pueden ayudar al cambio.

Porque han quedado atrapados en las marcas contra las que prevenía Víctor Hugo:

“Cuidado, esas líneas muerden, aprietan, presionan...esas líneas subyugan.

Y sólo los soltarán después de haber dado forma a vuestros espíritus”.

Graciela Beatriz Cabal [2001: 86]

Graciela Beatriz Cabal no tenía dudas del poder de transformación que tiene la literatura. Por eso batalló durante toda su vida en pos del acceso de todos y todas, especialmente de los niños y las niñas (y mientras antes, mejor) a la literatura. Y por eso plasmó en sus

escritos, sin proponérselo, desde su inconsciente, los temas que la preocupaban, que la movilizaban. Todos los que sintió la necesidad de contar, sin privarse de ninguno, incluso cuando se tratara de historias para los más pequeños. Siempre partiendo de su miedo a la muerte, y de allí sin saber qué saldría. Siempre igual, siempre así. Y siempre desde el humor, que como ella decía, es el mejor antídoto contra el miedo.

Por eso, en sus historias afloró indefectiblemente la situación de la mujer en una sociedad que (ella sabía) la discrimina y la somete. Entonces, porque entendió la idea de la performatividad de la que habló Judith Butler, pudo dar tanto provecho al recurso que Luce Irigaray propuso: la utilización de la *mimicry*, esa especie de mimesis con intención de repetir para subvertir, para recuperar el lugar de la explotación para revertirla. Y todo sazonado con el humor que la caracterizó: mordaz, sutil, ingenioso, fresco. Porque Graciela Beatriz Cabal entendía que la risa era un arma de liberación, a la vez que cosa seria. Y porque ella sabía que el lugar para la mimesis, al menos en su escritura, se encontraba justamente ahí, en el humor. Por eso nos dejó dicho:

Una de las grandes posibilidades del humor es poder ejercer solapadamente la crítica, descubrir los puntos débiles de las estructuras en apariencia sólidas, la fragilidad de los dogmatismos. De ahí la importancia de cierto tipo de humor en épocas de represión política y censura. Y la impopularidad del humor entre dictadores y gobernantes en general, incluyendo modestos funcionarios públicos [Cabal 2001: 54-5].

Pero la tarea de Graciela Beatriz Cabal no se limitó a esta repetición juguetona y risueña (y poderosa). Desde su pluma también le prestó la palabra a las mujeres silenciadas y a las silenciosas. De este modo, recuperó una genealogía de mujeres, de las mujeres que conoció, pero también, de aquellas que intuyó; y construyó una sororidad que, sabía, necesitamos las mujeres para revertir nuestra situación de sometimiento. Así fue que Cabal, ayudando, se ayudó. Porque ella tenía pavor a la muerte y no quería morirse nunca, ni cuando fuera muy viejita. Por eso escribía, porque aquello que la atormentaba, al poner una palabra y otra palabra y otra palabra más, desaparecía; las palabras conjuraban la muerte. Hoy sus

palabras están, siguen sumándose una, más otra, más otra más; siguen vivas, siguen dando batalla y la siguen salvando de la muerte*.

Apéndice: Obras literarias de Graciela Cabal [Biblioteca de autor...]

Para niños

1977. *Jacinto*. Ilust. Martha Greiner (Los Cuentos del Chiribitil). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Reimpresión: 1997. Ilust. Mónica Weiss. (Pan Flauta). Buenos Aires: Sudamericana.
1987. *Barbapedro*. Ilust. de Elena Torres. (Serie Blanca). Buenos Aires: Libros del Quirquincho. Reedición: 1997. *Barbapedro y otras personas*. Ilust. Pez. Buenos Aires: Alfaguara.
1988. *La Señora Planchita*. Ilust. Alejandra Taubin. (Serie Blanca). Buenos Aires: Libros del Quirquincho. Reedición: 1999. Ilust. Elena Torres: *La Señora Planchita y un cuento de hadas pero no tanto*. Buenos Aires: Sudamericana.
1988. *Gatos eran los de antes*. Ilust. Pedro Camarero. (Cuentos del Pajarito Remendado). Buenos Aires: Colihue.
1990. *Historias de nenas y perritos*. Ilust. Alejandra Taubin. (La Ratona Cuentacuentos). Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
1990. *Cosquillas en el ombligo*. Ilust. Nora Hilb (Pan Flauta). Buenos Aires: Sudamericana.
1990. *Las dos tortugas*. Ilust. Sanyú. (Libros de bolsillo). Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
1991. *Carlitos Gardel*. Ilust. Delia Contarbio. (Destacado ALIJA 1991, categoría «Los mejores libros publicados»). Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
1991. *Cuentos con brujas*. Ilust. Oscar Rojas. (Serie Negra). Buenos Aires: Libros del Quirquincho. Reedición: 1999. Ilust. Sandra Lavandeira. Buenos Aires: Alfaguara.
1991. *Cuentos de miedo, de amor y de risa*. Ilust. Alicia Charré, Catalina Chervín, Marcelo Elizalde, Nora Hilb y Sanyú. Buenos Aires: Aique Grupo Editor / Coedición Latinoamericana.
1992. *Papanuel*. Ilust. Pablo Prestifilippo. (Libros de bolsillo). Buenos Aires: Sudamericana.
1992. *Doña Martina*. Ilust. Pedro Camarero. (El Tambor de Tacuarí). Buenos Aires: Colihue.

*Inicio de evaluación: 2 ago. 2013. Fecha de aceptación: 27 nov. 2013.

María Silvina BRUNO

1992. *Las rositas* (novela). (Leer y Crear. Segundo Premio Novela Juvenil 1990). Buenos Aires: Colihue.
1993. *El hipo y otro cuento de risa*. Ilust. Claudia Legnazzi. Buenos Aires: Quipu.
1993. *Cuentos de vírgenes y santos*. Ilust. Elena Torres. (Los Cuentos de mi País). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
1995. *Tomasito*. Il. Nora Hilb. (Premio Lista de Honor de ALIJA 1995, categoría Texto). Buenos Aires: Libros del Quirquincho. Reimpresión: 1998. Ilust. Sandra Lavandeira. Buenos Aires: Alfaguara.
1993. *Tomasito y las palabras*. Ilust. Nora Hilb. Buenos Aires: Libros del Quirquincho. Reimpresión: 1998. Ilust. Sandra Lavandeira. Buenos Aires: Alfaguara.
1993. *Tomasito cumple dos*. Ilust. Nora Hilb. Buenos Aires: Libros del Quirquincho. Reimpresión: 1998. Ilust. Sandra Lavandeira. Buenos Aires: Alfaguara.
1994. *La pandilla del ángel* (novela). Ilust. Daniel Rabanal. (El Trébol Azul. Cuadro de Honor, Municipalidad de Tucumán). Buenos Aires: Aique Grupo Editor.
1994. *Huevos de Pascua*. Ilust. Nora Hilb. (Serie del Boletto). Buenos Aires: AZ Editora.
1995. *Historieta de amor*. Ilust. Mónica Weiss (Pan Flauta, Premio Cuadro de Honor de la Municipalidad de Tucumán). Buenos Aires: Sudamericana.
1995. *Mi amigo el Rey*. Ilust. Luis Pollini. Buenos Aires: Alfaguara.
1997. *La Biblia contada por Graciela Cabal*. Ilust. Dora Caballero. Buenos Aires: Colihue.
1997. *Miedo*. Ilust. Nora Hilb. (Los Caminadores). Buenos Aires: Sudamericana.
1997. *San Francisco, el del violín*. Ilust. Pez. (Cuentamérica). Buenos Aires: Sudamericana.
1997. *Toby*. Ilust. Pez, Finalista del Premio Latinoamericano de Literatura Infantil y Juvenil Norma-Fundalectura 1997). Bogotá-Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Para adultos

1992. *Mujercitas, ¿eran las de antes? El sexismo en los libros para chicos*. (Apuntes). Buenos Aires: Libros del Quirquincho. Reedición corregida y aumentada: 1998. (La Llave). Buenos Aires: Sudamericana.
1994. *Mujer de vida alegre*. Diseño e ilustraciones de Violeta Naranjo. (Ejemplares numerados, manufacturados e iluminados a mano). Matanzas (Cuba): Ediciones Vigía.
1995. *Secretos de familia* (novela). Buenos Aires: Sudamericana.
- 1997 y 1999. *Mantones y cuplés* (obra de teatro con música). Puesta en el Teatro Avenida, de Buenos Aires, dos temporadas.

2001. *La emoción más antigua: Lecturas, escrituras, el encuentro con los libros*. Buenos Aires: Sudamericana.
2005. *Las cenizas de papá* (novela). Buenos Aires: Punto de Lectura. Reimpresión: 2009. Buenos Aires: Norma.

Obras informativas y didácticas

1985. *Cosas de chicos 1* (en coautoría con Graciela Montes; ilustr. Elena Torres y Sergio Kern), libro de texto para 1.º Grado. Buenos Aires: Kapelusz.
1985. *Cosas de chicos 2* (en coautoría con Graciela Montes; ilustr. Elena Torres y Sergio Kern), libro de texto para 2.º Grado. Buenos Aires: Kapelusz.
1985. *Cosas de chicos 3* (en coautoría con Graciela Montes; ilustr. Elena Torres y Sergio Kern), libro de texto para 3.º Grado. Buenos Aires: Kapelusz.
1986. *¿Para qué sirven las leyes?* Ilustr. Sergio Kern. (Entender y Participar). Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
1986. *¿Por qué la Argentina es una República?* (Il. de Sergio Kern, Col. Entender y Participar), 1986.
1986. *¿Qué pasa dentro del Congreso?* Ilustr. Sergio Kern (Entender y Participar). Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
1986. *La Constitución es una cosa seria*. Ilustr. Sergio Kern (Entender y Participar). Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
1986. *Para aprender a votar*. Ilustr. Sergio Kern (Entender y Participar). Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
1986. *¿Quién manda en la ciudad?* Ilustr. Sergio Kern (Entender y Participar). Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
1986. *El derecho a aprender*. Ilustr. Sergio Kern (Entender y Participar). Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
1987. *Los derechos de las mujeres*. Ilustr. Sergio Kern (Entender y Participar). Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
1987. *Las necesidades de todos*. Ilustr. Julieta Imberti (Vida y Salud). Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
1988. *Amigos de los bichos y de las plantas (Cómo funciona un ecosistema)*. Ilustr. Mónica Ugarte. (Los Libros Verdes de la Ecología). Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
1988. *Una cadena muy importante (La cadena alimentaria)*. Ilustr. Mónica Ugarte. (Los Libros Verdes de la Ecología). Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
1988. *La vida de las plantas (Las productoras de alimentos)*. Ilustr. Mónica Ugarte. (Los Libros Verdes de la Ecología). Buenos Aires: Libros del Quirquincho.

María Silvina BRUNO

1988. *La vida de los animales (Los consumidores de los alimentos)*. Ilust. Mónica Ugarte. (Los Libros Verdes de la Ecología). Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
1988. *S.O.S. Planeta en peligro (El hombre contra la naturaleza)*. Ilust. Mónica Ugarte. (Los Libros Verdes de la Ecología). Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
1990. *Cuidemos la Tierra (El hombre a favor de la naturaleza)*. Ilust. Mónica Ugarte. (Los Libros Verdes de la Ecología). Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
1999. *El club de los Ecoamigos 1. Los ecoamigos se van de safari*. Ilust. María Eugenia Nobati y Nancy Fiorini. Buenos Aires: Alfaguara.
1999. *El Club de los Ecoamigos 2. Una cadena muy importante*. Ilust. María Eugenia Nobati y Nancy Fiorini. Buenos Aires: Alfaguara.
1999. *El Club de los Ecoamigos 3. La vida de las plantas*. Ilust. María Eugenia Nobati y Nancy Fiorini. Buenos Aires: Alfaguara.

Bibliografía

- BEAUVOIR, S. DE. 2012. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Biblioteca de autor Graciela Cabal*. (Biblioteca de Literatura Infantil y Juvenil). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/gracielaacabal/...>
- BORRÁS CATANYER, L. 1999. "Introducción a la crítica literaria feminista". Segarra, M.; Carabí, A., eds. *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria.
- BUTLER, J. 1998. "Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate feminista*, 9, 18, oct. En línea: <<http://www.ram-wan.net/restrepo/contemp/judith-butler-actos-performativos-y-constitucion-de-genero.pdf>>
- . 2007. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Piados Ibérica.
- CABAL, G. B. 1998. *Mujercitas, ¿eran las de antes?* Buenos Aires: Sudamericana.
- . 1999. *La Señora Planchita y un cuento de hadas pero no tanto*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 2001. *La emoción más antigua: Lecturas, escrituras, el encuentro con los libros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 2009 a. "El ciprés funerario (Instrucciones para mi muerte)". *Las cenizas de papá*. Buenos Aires: Norma.
- . 2009 b. *Secretos de familia*. Buenos Aires: Debolsillo.
- CIXOUS, H. 1976. "The Laugh of the Medusa". *Signs*, 1, 4, The University of Chicago Press: 875-93. En línea: <<http://www.jstor.org/stable/3173239>>
- COLAIZZI, G., coord. 1990. *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra.

- GAMBA, S. 2009. *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.
- "Graciela Cabal, escritora". 2001. *Planetario: La guía de los chicos*, 1 abr. 2001. En línea: <www.revistaplanetario.com.ar/news/view/graciela-cabal-escritora>.
- GRANDES, A. 2010. *Inés y la alegría*. Buenos Aires: Tusquets.
- IRIGARAY, L. 1985. *This sex which is not one*. New York: Cornell University Press.
- LAGARDE, M. 1997. "La sexualidad". *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México DF: UNAM. 177-211.
- . 2001. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. En línea: <<http://www.despertarlibertario.com.co/inicio/biblioteca/feminismo/Los%20cautiverios%20de%20las%20mujeres-%20Lagarde.doc>>
- . 2003. *El feminismo y la mirada entre mujeres*. En línea: <<http://www.google.com.ar>>
- RUBIN, G. 1986. "El tráfico de mujeres: Notas sobre la 'economía política' del sexo". *Revista Nueva Antropología*, VIII, 030: 95-145. En línea: <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/159/15903007.pdf>>
- VALCKE VALBUENA, C. E. 2010. *Perspectiva de género en la literatura latinoamericana (Ensayos)*. Cali: Universidad del Valle. En línea: <<http://estudiosliterarios.univalle.edu.co/imagenes/pdf%20tejedora%20modificados/cristina%20valcke.pdf>>