

## LA LITERATURA FEMENINA EN LOS AÑOS SESENTA: INCOMODIDADES, TEMORES Y RARAS LECTURAS EN *EL ESCARABAJO DE ORO*

TANIA DIZ

Universidad de Buenos Aires; CONICET

---

Este artículo se propone analizar las ideas que se desprenden a partir del término “literatura femenina” que circula en las revistas culturales, en los sesenta, en Argentina. Más específicamente, se analiza un ensayo de Liliana Heker sobre el tema publicado en la revista *El escarabajo de oro*, y dos entrevistas que lo complementan. Entonces, se pregunta qué ideas sobre la diferencia sexual se dejan leer y qué disputas estéticas e ideológicas se juegan en el cuestionamiento a esta noción. Se parte de la hipótesis de que predominan las ideas conservadoras respecto de la diferencia sexual, aunque se vislumbran algunas fisuras. Se analiza la incomodidad que genera la pregunta, los fundamentos que se utilizan, el modo en que se lee a Virginia Woolf y a Simone de Beauvoir, los prejuicios con los que se mira al feminismo y, finalmente, se propone a Silvina Bullrich como la contra-imagen de la escritora de la época.

PALABRAS CLAVE: feminismo, literatura femenina, *El escarabajo de oro*, Liliana Heker.

**Women’s Writing in the Sixties: Discomforts, Fears, and Oddish Readings in *El escarabajo de oro***

This article analyses the ideas that emerge from the term “women’s writing” that circulates in cultural magazines in the sixties in Argentina. More specifically, it analyses Liliana Heker’s texts published in *El escarabajo de oro*. It then asks what ideas about sexual difference can be read and what aesthetic and ideological disputes are at play in questioning this notion. The analysis is based on the hypothesis that conservative ideas predominate with respect to sexual difference, although some fissures are glimpsed. The article also focuses on the discomfort that this question generates, the foundations that are used, how Virginia Woolf and Simone de Beauvoir are read, the prejudices against feminism and, finally, it proposes the figure of Silvina Bullrich as the counterexample of the woman writer of the time.

KEY WORDS: feminism, women’s writing, *El escarabajo de oro*, Liliana Heker.

---

### Para empezar: la incomodidad del sexo

En *Un cuarto propio* (*A Room of One’s Own*), publicado en Inglaterra en 1929, Virginia Woolf consideraba que la literatura femenina probablemente llegaría a su fin, ya que las escritoras habían comenzado a priorizar los intereses estéticos por

sobre lo meramente biográfico. Es decir, lo biográfico y lo femenino eran categorías igualmente devaluadas respecto de lo literario. Si leemos las reseñas sobre escritoras en el Río de la Plata, en los veinte y treinta, el término resulta útil para descalificar ciertos textos escritos por mujeres.

A finales de los años cincuenta, pisando los sesenta, surge una revista que tendrá un importante impacto en el campo cultural argentino y latinoamericano: *El grillo de papel* (1959-1960), con un proyecto ideológico y estético que continuaría en *El escarabajo de oro* (1961-1974) y en *El ornitorrinco* (1977-1986). Las tres revistas tienen una voluntad clara de intervención en los debates sobre el rol de la literatura y el compromiso político, vinculado fundamentalmente con los procesos revolucionarios de esos años. Sin embargo, no se han dejado permear por las preguntas que trae el feminismo y que se colaban en entrevistas y artículos sobre Simone de Beauvoir, por ejemplo; al contrario, resultaron ser bastante conservadores cuando el sexo aparecía como cuestión política.

En razón de ello, se analizará un momento en que el/la lector/a de *El escarabajo de oro* se topó inesperadamente con un ensayo extenso publicado en dos números consecutivos y que llevó la firma de uno de los nombres más importantes de la misma: Liliana Heker (1943-).<sup>1</sup> El ensayo, publicado en 1967, se titula “Las hermanas de Shakespeare” y en él Heker se propone profundizar sobre un fenómeno que considera nuevo y que la interpela: la literatura femenina. Además, en un sentido complementario al análisis del ensayo, se tomarán en cuenta dos entrevistas más o menos coetáneas y que también se publicaron en *El escarabajo de oro*: una a Beatriz Guido (1922-1988) y otra a Liliana Heker. Cabe aclarar que las dos ocupan lugares muy diferentes en el campo intelectual: si nos guiamos por el canon que propone la revista en esos años, Guido<sup>2</sup> es, junto con David Viñas (1927-

---

<sup>1</sup> Es casi imposible mencionar *El escarabajo de oro* sin pensarla en serie con las otras dos revistas que fundó y dirigió Abelardo Castillo, *El grillo de papel* y *El ornitorrinco*. La crítica las ha estudiado bastante y, más allá de los rasgos singulares, se las considera sucesivas. A grandes rasgos, las tres revistas están marcadas por la influencia del pensamiento de Sartre (Saitta, 2015; Calabrese, 2006); por una intención explícitamente polemista y de intervención en el campo intelectual; y por considerar como esferas separadas lo puramente estético en la literatura respecto del compromiso político del escritor (Ferrero, 2007; Blanco, 2006). Justamente en este aspecto se diferencian y discuten, sobre todo Abelardo Castillo y Arnoldo Libermann, con otras dos revistas asociadas a la ortodoxia del Partido Comunista Argentino, *Gaceta literaria* y a *Cuadernos de cultura* (Grande Cobián, 2006). Otro aspecto común es el tono fuertemente condenatorio o celebratorio en las lecturas que hacen de la literatura contemporánea, así como el despliegue de un fuerte aparato crítico desde el que valoran o critican lo que se está editando.

<sup>2</sup> La revista propone que Beatriz Guido, David Viñas y Sara Gallardo eran los referentes de la novela de los años cincuenta. Afirmación difícil de sostener en la actualidad pero que se trae a

2011) y Sara Gallardo (1931-1988), una referente de la narrativa argentina, es decir, una escritora consagrada. Como es sabido, a Guido se la vincula con la hegemonía del realismo que predominó en aquellos años en que se debatía acerca del compromiso del escritor con la realidad y, en este sentido, fue criticada por adjudicársele una ideología pro-burguesa (Zangrandi, 2015). Por su parte, Heker era una escritora en vías de consagración; desde 1959 participaba en *El grillo de papel* y al momento de la entrevista era la subdirectora de *El escarabajo de oro*. Ya había publicado algunos cuentos, era una promesa literaria y, en el momento de la entrevista, se referencia, adelanta y publicita su primer libro de cuentos, *Los que vieron la zarza* (1966). Estamos, entonces, ante dos escritoras de distintas generaciones, pero atravesadas por la misma pregunta ya que, cuando se las entrevista, se les pregunta qué piensan respecto de la literatura femenina. Y es en ese momento cuando manifiestan intuitivamente ideas que vienen de hace décadas junto con otras que aún no han tomado forma definitiva, es decir que se adelantan a la reflexión que se daría sobre el tema en los años ochenta.<sup>3</sup>

Guido, en la entrevista que le hace Vicente Battista, titulada “Tomando mate con Beatriz Guido” (1964), se explaya sobre la relación entre el cine y la literatura, opina sobre la Revolución cubana y la reforma agraria, afirma que sus novelas son el testimonio de la caída de la oligarquía criolla. Toma posición ante las polémicas protagonizadas por Julio Cortázar sobre el escritor comprometido, tema por lo demás en boga en esos años en el campo literario latinoamericano. Battista le pregunta sobre la situación actual del país, ella comenta la crisis de los peronistas y los conservadores y se queja de la censura en el ambiente artístico. Se ubica como parte de una generación anterior, junto con David Viñas, Marco Denevi y Dalmiro Sáenz. Respecto de la nueva generación, menciona a Castillo, Heker y Ricardo Piglia; y del primero afirma que es un gran escritor porque sostiene al mismo tiempo la importancia del compromiso con la realidad y la calidad literaria de lo que se

---

colación en relación al modo en que se pensó el canon en ese momento. Los tres venían publicando novelas con cierto éxito en el mercado y en la crítica, y tanto Viñas como Guido intervenían en las discusiones políticas de esos años. Guido publicaba desde finales de los años cuarenta; entre sus obras se contaban *Fin de fiesta* (1956), *La mano en la trampa* (1961) y *El incendio y las vísperas* (1964). Este último generó todo un debate sobre el peronismo, en la misma revista.

<sup>3</sup> Cabe aclarar que recién en los años ochenta cobra fuerza, en Latinoamérica, el debate acerca de la literatura femenina, debido al impacto de las teorías feministas e incluso de una incipiente teoría literaria feminista. Es en esos años cuando se comienzan a abrir diferentes líneas: algunas más esencialistas que hablarán de escritura femenina; otras que separarán el sexo del autor y de la obra en sí; otras que harán hincapié en las representaciones, etc. Un evento clave de esta discusión fue el Encuentro de escritoras latinoamericanas que se realizó en Puerto Rico en los ochenta (González, 1984).

escribe. Hasta este punto de la entrevista, puede decirse que Guido es *un* igual respecto de sus pares varones y se expresa como *uno* más de ellos.

Cuando Jorge Vázquez Santamaría (1965) entrevista a Heker, el tono es mucho más cercano, ya que ambos forman parte de la revista y el motivo del reportaje es la publicación de su primer libro. Así, uno de los tópicos centrales lo constituye el relato de lo que puede llamarse el mito de origen de Heker: su temprana relación con Castillo, sus ideas sobre la literatura, la calidad de la ficción en el país, el compromiso político del escritor y, por supuesto, sus impresiones sobre *Los que vieron la zarza* —su primer libro— y sobre lo que vendrá.<sup>4</sup> Ella misma cuenta que está escribiendo un ensayo sobre las mujeres y la literatura. Al respecto, hay que recordar que Heker, si bien es una narradora, comenzó a intervenir tempranamente en el debate cultural y político, al mismo tiempo que comenzaba a escribir ficción (Ferrero, 2007). Es más, antes de “Las hermanas de Shakespeare”, había escrito otros artículos y reseñas para la revista.

Puede decirse que ambas —una escritora consagrada como Guido y otra en vías de consagración como Heker— coinciden en plegarse a una operación enajenante de masculinización: se consideran iguales a sus pares varones y se sienten incómodas ante la diferencia que surge tras la pregunta sobre su condición de mujeres. Guido, de todos modos, acepta con cierto humor el juego y piensa la relación entre el sexo y la obra; Heker, en cambio, es más dura, se enoja, se irrita ante la mención tanto de la identidad femenina como del feminismo. De hecho, cuando varias décadas más adelante reescriba el ensayo que nos ocupa, confesará: “Lo aceptase o no, yo era vista como una rareza: una mujer que escribe” (Heker, 1999: 115). Por su parte, cuando Battista le pregunta a Guido si cree que existe una literatura femenina, ella responde:

No, no creo que haya una literatura femenina. No, al menos, si se entiende así a una literatura que tiene tal o cual característica por el mero hecho de estar escrita por mujeres. No hay más que escritores. Existe, sí, una visión femenina del mundo; que no depende del sexo del escritor. Proust, por ejemplo, es un escritor femenino; Simone de Beauvoir, un escritor masculino. En nuestro país, ninguna de las mujeres que escribe merece, creo, que se la llame escritor. O sí: Silvina Ocampo. (Battista, 1964: 12)

En esta respuesta, Guido infiere básicamente dos cuestiones: primero, niega la relación entre el sexo del autor y la visión sexuada que pueda tener. Respuesta en

---

<sup>4</sup> Heker cuenta con una obra importante y sigue produciendo en la actualidad. Entre sus principales publicaciones se encuentran *Los que vieron la zarza* (1966), *Acuario* (1972), *Zona de clivaje* (1987), *Las hermanas de Shakespeare* (1999), *La crueldad de la vida* (2001) y *La muerte de Dios* (2011).

sí muy interesante, ya que intuitivamente da un paso adelante en la reflexión sobre el tema. Incluso, surgen varias preguntas posibles de la cita: ¿Qué tiene de femenina la visión de Proust? ¿Qué tiene de masculina la de Beauvoir? ¿Podría inferirse que tanto *El segundo sexo* (1949) como *La invitada* (1943) son ejemplos de una visión masculina del mundo? E incluso, ¿podríamos pensar, siguiendo este razonamiento, que la literatura se divide entre quienes tienen una visión femenina o masculina del mundo? ¿O no se trata más que de ciertos tópicos o estilos propios de algunos autores?

Sin embargo, en la segunda parte de la respuesta, Guido deja caer sobre su propio argumento todo el peso de la norma: el término “escritor” designa ante todo a un varón y ello, antes que la obra, es una cualidad positiva a la que las mujeres advienen con esfuerzo y casi en carácter de excepción. Entonces, la única “escritor” argentina es, según ella, Ocampo. Heker, por su parte, utiliza el mismo procedimiento de enajenación mediante la identificación con lo masculino: “Beatriz Guido, la mejor escritora de nuestro país es, además, entre los hombres y mujeres de su generación, la más lúcida, la más auténtica. La más escritor” (Vázquez Santamaría, 1965: 22). Así es como surge un modo de decir que podría leerse como transgresor del binarismo sexual pero que, en verdad, constituye más bien un intento de homogeneizar esa diferencia que instalarían las escritoras solo por ser mujeres. Justamente, no se percibe ni la incoherencia sexual ni la agramaticalidad, pero sí se reitera cierto temor por la disolución del binarismo sexual, heteronormativo, ante el modo en que se presentan las escritoras:

—¿Le parece que una escritora, o sea, un escritor del sexo opuesto, debe tener bigotes, como generalmente ocurre?

—Por supuesto que no. Como no creo que un hombre con la sensibilidad de Proust, de Oscar Wilde, deba ser necesariamente afeminado, tampoco creo que una mujer, porque escribe, deba renunciar a ser encantadora.

—Pero, ¿Ud. ha visto alguna foto de Carson McCullers? Parece un oso-buco.

—Bueno, pero también he visto de Mary McCarthy. (Battista, 1964: 12)

Battista deja de lado la distinción que antes había propuesto la escritora entre sexo y obra, para ir hacia el problema de la diferencia sexual, del deseo y de la apariencia de género. Guido insiste con separar a la persona de lo que escribe y explicita otro prejuicio: que el hombre devenga en homosexual. Así, la falta de coherencia entre sexo y apariencia genera un temor que olvida a la literatura y se queda en el cuerpo de quien escribe. En el ensayo de Heker sucede algo similar cuando se juzgan los gestos y apariencia de la escritora en grados de feminidad y masculinidad. Heker distingue —parafraseando la descripción de la tipología de

Beauvoir (1987: 469-502)— a la escritora femenina —que seduce y usa su obra como un adorno de sí misma—; la feminista-resentida, que “parte del supuesto de que la mujer se ha frustrado y se frustra por culpa del hombre” (Heker, 1967a: 14); y la mujer masculina. Respecto de esta, señala: “El horror al feminismo, puede, sin embargo, llevar a otra conducta extrema: la negación de la propia femineidad. Y no. El hecho de que pueda elegir libremente su destino no significa que sea igual a un hombre” (ibid.). E insiste en esta idea, en la segunda parte del ensayo, al decir que la escritora siempre será mujer “aunque se niegue a reconocerlo, aunque rechace la idea por poco intelectual. Aunque decepcionada o gratuitamente rebelde se masculinice, se afee a sabiendas”. Esta frase viene acompañada de una nota al pie bastante desafortunada: “El verbo ‘masculinizarse’, claro, no se refiere al tipo patológico, o psicopatológico, de la mujer masculina, a la lesbiana que hace las veces de varón: aquí difícilmente se pueda hablar de elección, de libertad. Del mismo modo que nadie opta por la tuberculosis, por el reuma” (1967b: 23). Heker teme cualquier movimiento que ponga en duda la lógica de la diferencia sexual y solo acepta un cambio cuando lo lee en términos de enfermedad, asimilando el lesbianismo a lo patológico e inevitable.

En este punto, la reflexión cae en una paradoja que las autoras no sospechan: tanto Guido como Heker *masculinizan* a las escritoras al llamarlas *escritor*; a la vez que ven con malos ojos a aquellas mujeres que tengan actitudes masculinas. En verdad, no se teme al feminismo sino a la más mínima desviación del binarismo sexual, lo que a su vez sugiere un tema tabú: la homosexualidad, tanto femenina como masculina. Se mencionó antes la asociación, en una nota al margen, del lesbianismo con la enfermedad, y si se dudara del conservadurismo de la revista, bastaría recordar el escándalo que pocos años antes se había producido a raíz de la publicación del cuento “La narración de la historia” (1959) de Carlos Correas (Maristany, 2008).<sup>5</sup> La revista, en general, no se refiere a cuestiones de género pero cuando lo hace, es conservadora; a excepción, vale aclarar, aunque no sea tema a desarrollar aquí, de cuentos como “El marica” de Abelardo Castillo (1959: 1) y “Una hermosa familia” de Beatriz Guido (1960: 1) que cuestionan los prejuicios sociales sobre la homosexualidad masculina, como si la ficción habilitara un pensamiento más liberador.

---

<sup>5</sup> El cuento, que abordaba explícitamente la homosexualidad masculina, se publicó en la revista *Centro*, que editaban los estudiantes de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Hubo un proceso por “obscenidad” y el juez ordenó secuestrar la edición de la revista. Correas y Jorge Lafforgue —responsable de la revista— fueron condenados a seis meses de prisión en suspenso. La revista de Castillo estaba en contra de la censura pero, cuando se refirió a este hecho, mantuvo una postura más cercana a la homofobia que a repudiar el accionar del Estado.

## Irritación y olvido ante la literatura femenina

A modo de introducción al análisis del ensayo de Heker, cabe recordar que la escritora protagonizó una de las polémicas más importantes de los años ochenta cuando discutió con Julio Cortázar acerca del exilio político y el compromiso del escritor (Ferrero, 2007). En los noventa, Heker decide armar un libro con sus ensayos con el título *Las hermanas de Shakespeare* en el cual, previsiblemente, incorpora el ensayo que nos interesa, aunque con significativas modificaciones.<sup>6</sup> En relación al género ensayístico, Casarín (2010) ubica el libro de Heker en una serie junto con *Crítica y ficción* (1986) de Ricardo Piglia, *La letra de lo mínimo* (1994) de Tununa Mercado y *El concepto de ficción* (1997) de Juan José Saer; argumentando que estos/as autores/as coinciden en cierto gesto reivindicatorio al reunir sus escritos en un libro. Concluye Casarín que tanto para Heker como para Saer y Piglia, la reflexión crítica o teórica está supeditada a la ficción, que se deja leer tras los ensayos. Si bien no ahondaremos en esta cuestión, es pertinente destacar que en el corpus que selecciona Casarín las dos ensayistas reflexionan sobre la cuestión de la mujer y la literatura, aunque sea en momentos y posiciones ideológicas disímiles.

Desde el título, Heker parafrasea *Un cuarto propio* de Virginia Woolf con el desvío de que al decir “hermanas”, sugiere que no hay un único modelo de escritora, sino muchos y muy diversos. Hacer el ejercicio de compararlas resulta útil para clarificar la impronta de Heker en el ensayo: ambas —suspendiendo las diferencias culturales y temporales— están insertas en el ambiente literario, se dedican a la literatura y, en un momento dado, son conminadas a reflexionar sobre la relación entre la mujer y la literatura. Este hecho externo es el que da inicio, en los dos

---

<sup>6</sup> En 1999, Heker publica en forma de libro una selección de ensayos y artículos suyos. El libro se divide en temas y el ensayo “Las hermanas de Shakespeare” está apartado con un subtítulo idéntico al ensayo y que, además, es el título elegido para el libro. En el prólogo, Heker aclara que el ensayo en cuestión fue reescrito por completo y que responde a una pregunta sobre la relación entre la literatura y la mujer, “tema que me viene perturbando desde la primera vez que me hicieron una entrevista al respecto” (Heker, 1999: 12). Efectivamente, son textos diferentes. El núcleo argumentativo, en verdad, se mantiene —la literatura femenina no existe, el arte es universal, el feminismo es un modo del fanatismo, la verdadera opresión es la de clase, la mujer es la única responsable de su carrera, la diferencia sexual es una realidad innegable— pero realiza dos cambios destacables. En primer lugar, asume la primera persona y desde allí acepta que se ha sentido interpelada por el subconjunto de “lo femenino” y, en segundo lugar, sugiere que el llamado *boom* latinoamericano excluyó o marginó a algunas escritoras tales como Armonía Somers y Clarice Lispector, entre otras. Un trabajo pendiente es el análisis de este ensayo en los noventa, cuando la discusión sobre la literatura femenina está atravesada por la teoría feminista e incluso por críticas y escritoras latinoamericanas, también interpeladas por los planteos del feminismo.

casos, al desarrollo de la cuestión. Luego, priman las diferencias. Woolf elije escribir el relato en una primera persona femenina que mezcla sus pensamientos sobre el tema con recorridos y experiencias que tienen lugar mientras está pensando en ello. Sin que pierda fuerza su hipótesis, la escritora inglesa plantea sus dudas, preguntas, matices, descubrimientos mientras realiza una investigación sobre las mujeres y la novela. El estilo no es belicoso sino más bien, sutilmente irónico. Heker, en cambio, comienza afirmando:

Una moda, muy de nuestro tiempo —o, al menos, muy de nuestro país—, pródiga en encuestas a escritoras, ensayos sobre escritoras, antologías de escritoras, sugiere que la mujer, en la literatura, es un acontecimiento más o menos llamativo. Notoriedad peligrosa, ya que no siempre obedece a razones literarias; más bien, supone una extraña convención: La literatura es una cosa; La Literatura Hecha por Mujeres, otra. Lo que daría lugar a una escala de valores benevolente, vale decir inaceptable. (Heker, 1967a: 10)

La autora elude la primera persona, quizás como un intento de desentenderse de su sexo interpelado, quizás para disimular su enojo ante el tema. Quizás para que predomine una ilusión de objetividad que se complementa con la alusión a fuentes teóricas válidas. El estilo de Heker es “beligerante, como una amazona, una mujer que es capaz no sólo de disentir, sino de disentir de modo agrio” (Ferrero, 2007: 7), aunque su “contrincante” sea un poco difuso. Acude a afirmaciones contundentes, que no dan lugar ni a la duda ni a la vacilación y menos aún, a la ironía: solo distancia, certidumbre y verdad para consolidar la hegemonía masculina.

En ese tono, Heker comienza refiriéndose a un número indeterminado de eventos que sucedían en razón de la “literatura femenina”. A pesar de que afirma que es erróneo suponer que haya una relación entre la identidad sexual del autor y la obra, explica extensamente qué es la literatura femenina. Aunque resulte una obviedad, se entendía por esta a un subconjunto que reunía las obras escritas por mujeres, circunstancia que no era en sí misma algo nuevo: ya lo había hecho Ricardo Rojas cuando dedicó uno de los tomos de su *Historia de la literatura argentina* (1917-1922), a las escritoras. Además, era un enunciado bastante utilizado por la crítica literaria y también por el periodismo cultural; en los primeros, generalmente, para devaluar la calidad de las obras que no llegaban, a su juicio, al estatus de literatura; en los segundos, para realzar el carácter de excepción del fenómeno; ambos mecanismos son comprensibles bajo la égida de una ideología patriarcal (Diz, 2012). En otras palabras, el enunciado, en sí mismo, trae una memoria sexista que se deja leer en el cuestionamiento tanto de Heker como de Guido.



Heker arrima una definición que se quiere más compleja al decir que es una literatura que queda pegada a la complacencia narcisística, a tópicos intrascendentes vinculados con la vida cotidiana, a personajes masculinos ridiculizados y personajes femeninos fuertes y enaltecidos. Para sostener su argumento, se basa en fuentes que gozaban de cierta legitimidad: sintetiza ideas sobre la feminidad de Sigmund Freud, o sobre las diferencias entre los sexos de Otto Weininger y Ernesto Sábato. Freud le es útil por su teoría sobre la envidia fálica y las diferencias que establece entre el niño y la niña; en cuanto a los juegos, Heker concluye que es por ello que la mujer adulta cree que hay actividades masculinas de las que está excluida y sostiene que este es el error en el que cae la mujer. Entonces, se pregunta por qué la mujer desearía ser hombre y responde que se debe a que no asume la contradicción que formaría parte de su subjetividad. Weininger y Sábato le aportan argumentos que justifican la inferioridad de la mujer respecto de las aspiraciones intelectuales. Además, menciona dos lecturas precursoras de la teoría feminista: *Un cuarto propio* de Woolf y *El segundo sexo* de Beauvoir; los que, a su vez, renovaron el debate implícito sobre la diferencia sexual. Sin ir más lejos, el texto de Beauvoir, junto con *San Genet, comediante y mártir* (1953) de Jean Paul Sartre fue uno de los textos claves para entender las cuestiones de sexo y de género en los sesenta (Maristany, 2008).

Antes de la existencia o no de la literatura femenina, Heker sostiene esencialmente que nada de la diferencia sexual —que en verdad es nada de lo femenino, ya que lo masculino aparece como lo universal, sin marcación de género, y lo femenino como lo singular— influye o afecta a quien quiera dedicarse a la literatura. Por eso, discute tanto con los argumentos feministas como con los misóginos, aunque estos últimos le resulten más convincentes o menos irritantes. De todos modos, Heker usa, a modo de cita de autoridad, la explicación que Beauvoir brinda sobre la situación de la escritora al decir que el problema es que se autolimita debido a tres actitudes nocivas: la coquetería mal entendida —la mujer que usa la literatura para seducir—; el resentimiento feminista —la mujer que acusa al hombre de no poder hacer cosas de hombres—; y la negación de la feminidad —la mujer que no cuida su apariencia y se viste como un hombre. Como se puede ver, reconoce en las mujeres cierta performance de género a la que considera un obstáculo para llegar a ser *un* escritor y, así, que la obra alcance lo universal, es decir, que sea legible en términos de un paradigma masculinista-hegemónico.

Heker cree que la mujer debe superar estas autolimitaciones y asumir sus límites. Por eso se opone a la idea de que a las mujeres “circunstancias exteriores le impidieron expresarse” (Heker, 1967a: 11), por considerarlo uno de los argumentos “feministas más feroces”. Entonces, para demostrar que el problema no es social sino subjetivo, la escritora alude a Woolf retomando su famoso ensayo

*Un cuarto propio*, que se había leído en el Río de la Plata muy tempranamente gracias a Victoria Ocampo.<sup>7</sup>

Heker se detiene en la historia que concentra el núcleo argumental de Woolf: la biografía imaginada de Judith, la hermana de Shakespeare con la que se ilustran los condicionamientos socio-históricos por los que si el escritor inglés hubiera sido una mujer, no habría llegado a escribir lo que escribió. Heker no lee ningún anacronismo y discute con Woolf —o con las feministas que defendían estos argumentos— afirmando que en la base de esta idea predomina una justificación feminista de la victimización de la mujer que considera equivocada, ya que está convencida de que no hay —en la sociedad argentina de los años sesenta— diferencias que perjudiquen a las mujeres. A esta argumentación contraponen luego la versión misógina: una mujer no llega a destacarse porque está limitada por naturaleza, sea porque carece de consciencia o porque no puede abstraer. Heker no niega estos supuestos, solamente los atenúa mediante la generalización: cualquier ser humano tiene capacidades limitadas: “todo creador, todo ser humano lo está” (1967a: 12).

En otro momento, la autora refiere a Freud y, ante ejemplos de la división de actividades según el género en la infancia y en la adultez afirma: “Esto parece suponer que una mujer admite realmente que existan esas actividades masculinas, esas supremacías de que antes hablé; que reconoce con fatalismo el que haya tareas que le están vedadas. No es así, más bien ocurre todo lo contrario” (1967a: 18). Y continúa argumentando que es una necedad suponer que hay algún mérito en el hecho de que haya mujeres que triunfan en las ciencias; la mujer debe aceptar sus límites y no tratar de imitar a los hombres. Luego, reproduce el discurso conservador del sistema sexo-género y lo hace fundándose en dos textos: *Sexo y carácter* de Otto Weininger (1903) y *Heterodoxia* (1953) de Ernesto Sábato.

Este último, en el entorno de la revista, era considerado un referente no solo literario sino también intelectual en virtud de sus opiniones y participaciones en la vida político-cultural. Y, en el libro citado, repite ideas de la filosofía y de la sexología que ratifican la inferioridad de la mujer. Por ejemplo, afirma que la mujer solo puede comprender la realidad concreta y no puede alcanzar el razonamiento abstracto; y lo fundamenta tomando un caso que es el mismo que glosa Heker: la confesión de una mujer matemática, Sonia Kowaleska (1850-1891), que asegura que su trabajo científico no tuvo ningún valor para ella y que en verdad lo que hizo fue solo por amor a su marido. Así, Sábato afirma que “el hombre *tiende* al mundo de la abstracción, de las ideas puras, de la razón y de la lógica. La mujer

---

<sup>7</sup> *Un cuarto propio* se publicó como libro en 1929 y llegó al Río de la Plata con apenas 6 años de diferencia, en 1935. Ocampo fue la gran introductora de la obra de Woolf en Latinoamérica: además de este ensayo, dio a conocer la novela *Orlando: Una biografía* (1928), ambos en traducción de Jorge Luis Borges.

se mueve mejor en el mundo de lo concreto, de las ideas impuras, de lo irracional, de lo intuitivo” (1953: 6). Y en este sentido, sostiene que la mujer permanece en la inmanencia, queda pegada a la relación con el hombre y su único fin en la vida es el de tener hijos. En cambio, para el hombre, la relación sexual constituye solo un momento y el verdadero sentido de su paso por el mundo se dirime en la esfera pública.

Sábato había presentado esta visión sobre las diferencias entre los sexos en un artículo de la revista *Sur*, “La metafísica de los sexos” (1952). En ese momento, sus ideas fueron discutidas por Victoria Ocampo en la misma publicación y por Regina Gibaja en la revista *Centro*. Ambas escritoras, desde lugares disímiles del campo intelectual, acuden a los argumentos de Beauvoir respecto de que la mujer permanece en la inmanencia porque se halla en una situación de opresión que la inhabilita para criticar los supuestos de Sábato (Nari, 2002). Heker parece desconocer esta polémica, así como la historia del feminismo y las posiciones y obras de escritoras de otras épocas. ¿Por qué una joven mujer interpelada por una cuestión de género, una mujer culta, seria, integrada al campo intelectual es tan imprecisa —casi anacrónica— en sus argumentos? Para decirlo de otro modo, ¿por qué escribe como si fuera “por primera vez”? El problema que subyace es el de la falta de historicidad, el olvido de escritoras de décadas anteriores y la ausencia de genealogías que reconstruyan la historia.

Heker está más cerca de la posición hegemónica, es decir, de Sábato, y hace un enorme esfuerzo por fundamentar que en una sociedad patriarcal la mujer está en igualdad de condiciones con el hombre, aún cuando tenga ciertas características que la coloquen en una “contradicción”. Heker denomina así al hecho —según ella, esencial e ineludible— de que la mujer se considere a sí misma como un objeto, razón por la que triunfa en la danza o en el teatro y no tanto en otras áreas, como la literatura, en donde el objeto está fuera de sí misma. Como la mujer no asume este problema, la autora, aludiendo una vez más a Beauvoir —pero sin nombrarla—, cae en dos falsos caminos: o considera a su objeto —su libro, por ejemplo— como un “adorno personal”; o elude su sexo, tratando de masculinizarse. Heker propone asumir y superar esa contradicción asumiendo su identidad sexual para llegar a escribir una obra capaz de integrar la biblioteca del mundo. Sin embargo, esta idea de alcanzar un universal sin sexo es la que discute Beauvoir al observar que el sexo es lo “vivido culturalmente. Por eso, si bien las mujeres en tanto humanas, comparten el *mitsein* propio de lo humano, no pueden evidentemente olvidar lo que son porque nadie puede situarse más allá de su sexo. En este sentido, el cuerpo es el *locus* de *las experiencias vividas concretamente*, el cuerpo no es el mero objeto de la ciencia, sino el cuerpo-sujeto *en situación*” (Femenías, 2012: 22).

## Beauvoir, la burguesía y el feminismo

En verdad, Heker mezcla ideas muy heterogéneas y de diversas posiciones ideológicas; pretende encontrar un punto medio entre las posturas que, según su lectura, serían feministas o misóginas y que tienen, a su vez, nombres propios. Lo extraño es el modo en que en el ensayo suena el eco de la explicación que da Beauvoir de la mujer intelectual (1987: 469-502). Sin ir más lejos, los problemas —de narcisismo o de masculinización— que Heker identifica como propios de la mujer ya habían sido desarrollados por la filósofa. Sin embargo, Heker no la cita, aunque sí la menciona dos veces, en el epígrafe y en una nota al pie. El epígrafe, al inicio de la primera parte del ensayo, reza: “Hay mujeres locas y mujeres con talento; pero ninguna mujer tiene esa locura del talento que se llama genio” (Beauvoir en Heker, 1967a: 10). Esta cita acarrea un malentendido, ya que sugiere que Heker seguirá las hipótesis del libro, lo que sería plausible por varias razones: en primer lugar, porque es un texto fundamental para pensar la cuestión de la mujer y la literatura; en segundo lugar, porque Beauvoir es un referente intelectual de mucha visibilidad en los sesenta y, de hecho, en la revista han reseñado sus obras y levantado notas y reportajes en los que ella participa. En tercer lugar, porque es un libro que ya había sido leído en Argentina (Nari, 2002). Sin embargo, la lectura del ensayo genera cierto desconcierto porque la cita elegida es fiel a la hipótesis de Heker pero infiel al pensamiento de la filósofa. Es decir, el epígrafe afirma que la mujer nunca llegará a ser un genio, sea en el campo de la ciencia como de las artes; y Heker sostiene esta idea como una verdad esencial y ahistórica respecto del ser femenino.

Ahora bien, ¿de dónde proviene la cita? Se encuentra sobre el final de un párrafo en el que la filósofa analiza la figura de la mujer intelectual. Este tipo femenino, según Beauvoir, padece de un complejo de inferioridad que no le permite tomar riesgos en su disciplina, por eso “apuesta sobre los seguros valores del conformismo; introduce en la literatura justamente esa nota personal que de ella se espera: recuerda que es mujer con algunas gracias, zalamerías y culteranismos bien elegidos; así descollará en la composición de *best-sellers*; pero no hay que contar con ella para que se aventure por caminos inéditos” (Beauvoir, 1987: 496). Así, “la mujer independiente” opta por reforzar la imagen hegemónica de la mujer como un *Otro*, y se adapta a los valores de la virilidad. Y continúa afirmando:

Podrá convertirse en excelente teórica, adquirir un sólido talento; pero se impondrá el repudiar todo cuanto en ella había de “diferente”. *Hay mujeres que son alocadas y hay mujeres de talento: ninguna tiene esa locura del talento que se llama genio*. Esta razonable modestia es la que ha definido hasta ahora, sobre todo, los límites del talento femenino. Muchas mujeres han desbaratado —y desbaratan cada vez más— las trampas del

narcisismo y de lo falsamente maravilloso; pero ninguna ha pisoteado jamás toda prudencia para tratar de emerger más allá del mundo dado. (Beauvoir, 1987: 496; el énfasis es mío)

Aquello que Heker pierde de vista es que Beauvoir está describiendo, con no poco escepticismo, los diferentes modos en que estas mujeres asumen su identidad en un momento dado, el presente, y que esto obedece a que adoptan un modo de ser por el que quedan en la inmanencia y, por lo tanto, oprimidas; en lugar de aspirar a la emancipación y la trascendencia. En este sentido, puede decirse que Heker traiciona a la filósofa, ya que lee como esencial y eterno lo que en ella aparece como consecuencia de un sistema histórico, cultural e ideológico. Es más, Beauvoir comienza ese capítulo manifestando su desconfianza hacia las promesas de la liberación sexual de la mujer actual y demuestra que todavía el patriarcado actúa y somete a las mujeres. Incluso, argumenta, la mujer burguesa con todos sus privilegios se halla en una situación desventajosa respecto de los hombres al momento de escribir: “Cuando una mujer, como madame de Staël o madame de Noailles, logra componer una obra, es porque no está exclusivamente absorbida en el culto que se rinde a sí misma; pero una de las taras que pesan sobre multitud de escritoras es la de una complacencia consigo mismas, que perjudica su sinceridad, las limita y disminuye” (1987: 301).

Esta argumentación, a la vez, se integra a hipótesis más generales que se desarrollan a lo largo de todo el libro. Beauvoir, como explica Femenías (2012: 22), revisa las ideas de Jean Paul Sartre y afirma que el problema de la mujer radica en que ha sido socializada en tanto *Otro*. Pero hay una cuestión central que a Heker se le escapa: “constituirse en lo *Otro* no implica una categoría ontológica, sino cultural y, por tanto, modificable” (Femenías 2012: 20). Entonces, en contraposición a lo que afirma Heker, para Beauvoir, que la mujer no sea un genio es una cuestión atravesada por una situación que limita el despliegue de su subjetividad.

Un aspecto que ayuda a comprender la desconfianza de Heker frente a lo femenino o feminista, proviene de cierta creencia instalada en los sectores de izquierda de que son cuestiones ligadas a la burguesía. Heker misma afirma en un momento: “debemos admitir que en las mujeres de la burguesía, y específicamente en las intelectuales ya que de ellas se trata en esencial esta nota, la realidad no se presenta —o no se la elige— tan imperiosa” (Heker, 1967b: 22). En esta frase se configura con más nitidez la destinataria del ataque: la mujer burguesa que está cómoda llevando adelante una vida pasiva, dentro de los límites de lo doméstico y que escribe como una distracción más, sin comprender el trabajo que esto supone. Por eso, está convencida de que “la más sometida mujer burguesa es siempre una privilegiada” (ibid.).

Cuando Heker ubica a la clase proletaria como la *verdaderamente* explotada en contraposición a las mujeres, lo que no puede leer es la distinción que hace Beauvoir entre la opresión consentida y la opresión infligida (Femenías, 2012: 22), ya que, justamente, la opresión consentida es la que opera en la mujer burguesa como cómplice del patriarcado. Heker lee como ha leído la izquierda durante muchos años, es decir, solo ve privilegios de clase, no opresión de género. Si lo pensamos en términos de Beauvoir, Heker diría que la mujer burguesa e intelectual es libre de hacer lo que quiera y si no lo hace, es la única; Beauvoir, en cambio, diría que esa libertad está condicionada por su situación de mujer condenada a la inmanencia, es decir a ser *para los otros* —para el agrado de los otros, por ejemplo— y no *para sí*.

¿Qué entiende Heker por feminismo cuando las sufragistas habían quedado en el olvido y aún no cobraban visibilidad las feministas de la segunda ola en Argentina? En principio, tiene dos nombres propios —Woolf y Beauvoir— que, a su vez, fueron introducidos en el país —y, podría decirse, en Latinoamérica— por Victoria Ocampo y Silvina Bullrich (1915-1990). Como vimos antes, Ocampo hizo traducir y publicar a Woolf y Bullrich fue, como explica Domínguez (2010), una de las escritoras argentinas que estuvo más en contacto con Beauvoir, además de que tradujo varias de sus novelas y memorias.<sup>8</sup> Es decir que ambas tienen acceso a los bienes culturales: traen, traducen y difunden a figuras internacionales entre las que están Beauvoir y Woolf. Con sus diferencias, ambas pertenecen a la burguesía criolla y se reivindican como feministas. Heker, aunque no las nombre, lo sabe, y esto conforma buena parte de sus prejuicios ante el feminismo.

En la entrevista, Heker reconoce que podría asumir una identidad negra, judía o proletaria en tanto que los considera sectores injustamente atacados por el racismo, nazismo y el capitalismo. Pero jamás feminista. Es más, no duda en responder, ante la pregunta respecto de si aceptaría ser la directora de *El escarabajo de oro*, con un “no” rotundo:

—No, no me gustaría nada. Son cosas de hombres.

—¿Y qué, por ejemplo, es cosa de mujeres?

—Dirigir, si hace falta, pero admitir con naturalidad la respuesta anterior.

(Vázquez Santamaría, 1965: 21)

¿Por qué esta simulación afectada del sometimiento? ¿Por qué ese temor de señalar algún cambio en el sistema sexo-género? ¿Teme ser acusada de feminista? Probablemente la respuesta tenga que ver con que está disputando un lugar en el

---

<sup>8</sup> Concretamente, *La invitada* (1949), *Los mandarines* (1954), *Memorias de una joven formal* (1958) y *La plenitud de la vida* (1960).

campo intelectual y desde allí se piensa en contra del modelo de la mujer feminista. Cuando se le pregunta, en la entrevista, si es feminista, responde: “No. ¡Por favor! He conocido pocas ideas más antiestéticas. ¿A qué mujer se le ocurre reivindicar, en bloque, a las otras mujeres? ¿Te animarías, vos, a defender a todos los hombres?” (Heker, 1967b: 22).

Dos razones: el mal gusto asociado a lo antiestético y el problema de la representación política. En el ensayo, ella se refiere al feminismo como sentimientos negativos (“ferocidad feminista”, “resentimiento feminista”, “resabio mental intimidatorio, resentido”) de ciertas mujeres que acusan al hombre de ser el culpable de sus fracasos. Esta imagen de la mujer “resentida” se combina, a la vez, con obras de mala calidad en la que abundan los personajes femeninos violentos, fuertes, frustrados por la sociedad y hombres mediocres o estúpidos; es más, “aún en la buena literatura femenina, es casi imposible encontrar un personaje masculino inteligente, un hombre con grandeza” (1967b: 14). En síntesis, el feminismo no es más que otra versión de la guerra de los sexos, marcado por una serie de sentidos que fusiona lo femenino, lo feminista y la mala literatura.

¿En quiénes estará pesando Heker cuando se refiere a las “feroces feministas”? ¿Qué razones hay detrás de la crispación que se lee en sus palabras? Estas preguntas se orientan, en verdad, hacia la viabilidad de pensar estos sentimientos en aquel momento. Lo que subyace es un giro conservador mediante el cual se construye como un *Otro* amenazante a un sujeto desconocido y desestabilizante. Desconocido, ya que el feminismo banalizado aquí no es mucho más que una moda de defensa a ultranza de lo femenino en belicosidad explícita con lo masculino. Y desestabilizante, ya que hace tambalear la heterosexualidad hegemónica. Quizás esa crispación de Heker provenga de que en tanto se establezca un vínculo negativo con ese *Otro* amenazante de lo femenino/feminista, se resguarda el vínculo amoroso imaginario con el colectivo masculino. Además, la lógica del odio es el motor que invierte las relaciones de poder al punto imaginar la ferocidad feminista. Según Heker, esta proviene del resentimiento de no ser hombre, de no hacer cosas de hombres o de haber sido oprimidas por ellos.

### **El reflejo temido: ser como ella**

En su diatriba contra la literatura femenina, Heker también está haciéndose un lugar en el campo intelectual y, en este sentido, configura el perfil de la escritora que no querría ser. Así, nombra a una serie de extranjeras —María Bashkirtseff, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Simone de Beauvoir, Mary McCarthy y Katherine Anne Porter— como ejemplos de buena literatura y que son, más o menos, las escritoras que la revista está reseñando y/o que suele referir como clásicos. Cuando alude a la mala literatura, no arriesga nombres propios, más bien apela a

un sujeto ambiguo: las feministas y/o las burguesas. Entonces, ¿quiénes son las escritoras que tienen cierto renombre a finales de los sesenta y se identifican con la literatura femenina y/o con el resentimiento feminista?

En 1966, Ángel Rama publica en el semanario *Marcha* el artículo “Mujeres, dijo el penado alto”, que brinda algunas pistas del fenómeno al que se refiere Heker en su ensayo. Rama da por sentado que Beauvoir ya ha analizado la cuestión socio política de la mujer (con la que acordaría) y destaca —celebra casi— que la mujer contemporánea se halle en un momento de disputa respecto de la hegemonía masculina, cuando aún se está lejos de lograr la igualdad que añora la filósofa. Entonces, afirma que la mujer se encuentra en un proceso de ataque, acusación y defensa, que es necesario transitar como camino hacia una comunicación más equilibrada. Y se pregunta “¿Qué es lo que están rompiendo las mujeres en esta segunda mitad del siglo XX?” (Rama, 1966: 30) para responder, con Beauvoir, que se están desmontando los mitos de lo femenino, lo que necesariamente conduce a un cuestionamiento del varón y de la diferencia sexual. Conviene destacar que lo que a Rama le interesa leer en ciertas escritoras que selecciona —según él por azar— es la complejización de la subjetividad femenina que denomina “sinceramiento” o “confesionalidad” y que se distingue, entonces, de los “cuentos rosa” que proliferan en las revistas femeninas. Astutamente, Rama afirma haber encontrado a tres escritoras<sup>9</sup> y destaca en ellas las innovaciones estéticas de sus respectivas obras; de manera que elude la asociación “literatura femenina” y prefiere, muy tempranamente, destacar tanto la originalidad de las escritoras leídas como el modo en que transgreden las imágenes conservadoras de lo femenino.

Este fenómeno puramente literario debe ser puesto en relación con otro, el éxito en el mercado que están teniendo algunas escritoras. Como observa Domínguez (2010: 3), “el éxito de *best-sellers* escritos por mujeres se reitera en diferentes décadas”, pero no supone que las escritoras tengan una estética o temática innovadora; de hecho, terminan siendo más bien conservadoras. En este sentido, es interesante el vínculo que traza Domínguez leyendo a Beauvoir, cuando sostiene que “emancipación y trascendencia versus inmanencia y opresión se continúan en la esfera literaria con riesgo de escritura contra *bestsellerismo*” (2010, 3).

Como es sabido, a mediados de los años sesenta, a Guido se la consideró *best-seller* al igual que a Silvina Bullrich con *Los burgueses* (1964) (Zangrandi, 2015). Al éxito de Guido y de Bullrich puede sumársele, además, el de Marta Lynch con *La señora Ordoñez* (1967). Entre ellas, Bullrich es la que, mientras traduce a Beauvoir, se refiere a su escritura como un trabajo que depende del mercado y de su público

---

<sup>9</sup> Analiza *Sangre sin dueño* de Carmen Da Silva (1965), *De miedo en miedo* de Armonía Sommers (1967) e *Historias inmorales* de Silvina Bullrich (1965).



(Domínguez, 2010; Moreno, 2005). Así, Bullrich<sup>10</sup> se configura en emblema del *best-seller* y tiene bastante presencia en las revistas de divulgación masiva pero, a su vez, es la menos respetada en los ambientes literarios. En este sentido, creo que funciona como contra-imagen del ideal de escritora para Heker, por tres razones: por su feminismo declarado, por su estética pro *best-seller* y por su pertenencia a la burguesía. El lector avezado, seguramente reconoce la palabra de Bullrich tras la descripción de Heker de los personajes masculinos mediocres y los femeninos fortalecidos ya que ella misma, en esos años, afirma haber escrito novelas feministas en las que las mujeres son más inteligentes y más fuertes que los hombres y ello se debe a que “los sentimientos están ahí dentro con el resentimiento de no ser hombre”, a lo que agrega que “me da rabia no haber sido hombre porque a los hombres, las familias los preparan como los puse en *Bodas de cristal*” (Bullrich en Frouman-Smith, 1979: 41). Heker, entonces, no exagera ni desvirtúa las versiones sobre el feminismo al acusarlo de resentido, sino que más bien se refiere, sin explicitarlo, al feminismo según Bullrich. En esta autora cohesionan, en definitiva, dos elementos de rechazo: una versión banalizada del feminismo, con un fuerte anclaje masivo y que invierte los roles de género; y la mala literatura —“valerse de una novela como se vale de un tierno mirar, aparte de ser un recurso algo perisfrásico, suele dar resultados literarios bastante mediocres” (Heker, 1967b: 14)— que se expresa, además, en un alto éxito en el mercado.

Ante *El segundo sexo*, Heker y Bullrich leen dos textos casi opuestos: Heker acepta la figura de la mujer cómplice del patriarcado, es decir, la mujer-objeto que debe aceptar sus limitaciones; pero, para decirlo con Beauvoir, no sospecha la necesidad humana de la trascendencia, excepto como un modo de fusión con lo masculino. Bullrich, en cambio, ve a este sujeto mujer como una consecuencia de la opresión del hombre y, desde este lugar, aparece lo que ambas denominan “resentimiento”, la envidia ante lo que es y hace el hombre. Ninguna de las dos puede escapar, en verdad, de la lógica patriarcal; en este sentido, no avizoran esa zona más profunda de Beauvoir que se leerá en las décadas siguientes.

## El debate que vendrá

La pregunta por la literatura femenina parecía desnudar a las escritoras, como si pusiera en evidencia algo que era necesario ocultar. Ante las preguntas, Guido se adelanta a su tiempo al plantear cuestiones sobre el sexo y sobre la literatura que recién serán debatidas, en Argentina, en los años ochenta. Heker, en cambio, alude

---

<sup>10</sup> Con respecto al lugar de Bullrich en la tradición literaria, considero significativo ubicarla en la genealogía que propone Domínguez (2010): la del *bestsellerismo* que se remontaría a Emma de la Barra con *Stella* (1906) y llegaría hasta la actualidad, con Florencia Bonelli.

a ideas más bien conservadoras junto con Woolf y Beauvoir, a quienes lee con desconfianza. Como muchos intelectuales de izquierda, ve en el feminismo una estrategia más de la burguesía y teme una ruptura con los modelos hegemónicos de la sexualidad. Heker no reconoce una tradición literaria argentina o latinoamericana escrita por mujeres, ni tampoco aquellas escrituras “ilegales” (Maristany, 2008) o emergentes que se apropian de ideas provenientes del feminismo. Hacia los años ochenta, en Argentina, la cuestión de la literatura femenina será discutida por la teoría feminista, instalando así más preguntas y dando comienzo a otra etapa en la que convive la interpelación a las escritoras en entrevistas o diálogos con una reflexión más teórica e investigaciones académicas pioneras centradas en mujeres que escriben. En este sentido, lo que se desarrolla en las entrevistas y artículos analizados aquí deriva del esfuerzo de “pensar por primera vez”, aún sin demasiadas herramientas teóricas, es decir, se trata de miradas intuitivas, marcadas por vivencias personales y/o por observaciones del campo cultural.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Battista, Vicente (1964), “Los reportajes que nadie se explica. Tomando mate con Beatriz Guido”, *El escarabajo de oro*, 23-24: 12-14.
- Beauvoir, Simone de (1987), *El segundo sexo. La experiencia vivida*, Pablo Palant (trad.), Buenos Aires, Siglo XXI Editores. [1949]
- Blanco, Mariela (2006), “Cortázar-Viñas: Afirmación y negación de una polémica”, *Texturas*, 6: 27-36. <<https://bit.ly/2KzN4At>>
- Calabrese, Elisa (2005), “Las revistas de Abelardo Castillo. Un proyecto cultural alternativo”, *CELEHIS. Revista del centro de letras hispanoamericanas*, 14-15 (17): 39-57.
- (2006), *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo*, Mar del Plata, Editorial Martín.
- Casarín, Marcelo (2010), “Ensayos de escritores: Mercado, Heker, Piglia, Saer”, *Astrolabio*, 2: 165-170.
- Castillo, Abelardo (1959), “El marica”, *El grillo de papel*, 1 (1): 1.
- Diz, Tania (2012), “Del elogio a la injuria: La escritora como mito en el imaginario cultural de los 20 y 30”, *La biblioteca. Mitológicas*, 12: 310-331.
- Domínguez, Nora (2010), “Gradaciones: Muy leídas, poco leídas, nada leídas”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 15: 1-21.
- Femenías, María Luisa (2012), *Sobre sujeto y género. (Re) Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*, Rosario, Prohistoria ediciones.

- Ferrero, Adrián (2007), “Exilio poético y exilio político: La polémica entre Liliana Heker y Julio Cortázar en la revista cultural *El ornitorrinco*”, *Questión*, 16: 442-366.
- Frouman-Smith, Erica (1979), “Entrevista con Silvina Bullrich”, *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, 8 (2): 37-46.
- Grande Cobián, Leonardo (2006), “¿Un bicho raro? El programa político de *El grillo de papel* y *El escarabajo de oro*, 1959-1964”, *Razón y revolución*, 15: 11-29.
- González, Patricia Elena y Eliana Ortega (eds.) (1984), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico, Huracán.
- Guido, Beatriz (1960), “Una hermosa familia”, *El grillo de papel*, 2 (4): 1.
- Heker, Liliana (1967a), “Las hermanas de Shakespeare. Sobre las mujeres y la literatura” (primera parte), *El escarabajo de oro*, 8 (34): 10-12, 14.
- (1967b), “Las hermanas de Shakespeare. Sobre las mujeres y la literatura” (segunda parte), *El escarabajo de oro*, 8 (35): 15, 18.
- (1999), *Las hermanas de Shakespeare*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Maristany, José (2008), “Entre Arlt y Puig, el affaire Correas”, *Orbis tertius*, 13: 1-14.
- Moreno, María (2005), “Silvina Bullrich. ‘Si no soy Proust, paciencia’”, *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*, Buenos Aires, Sudamericana: 29-42.
- Nari, Marcela (2002), “No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en Argentina, 1959-1990”, *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, 8: 59-72.
- Rama, Ángel (1966), “Mujeres, dijo el penado alto”, *Marcha*, 1290: 30-31.
- Rojas, Ricardo (1960), *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, Buenos Aires, Kraft.
- Sábato, Ernesto (1953), *Heterodoxia*, Buenos Aires, Emecé.
- Saitta, Sylvia (2015), “El grillo canta en continuado”, *Revista Ñ*, 01/07/18. <<https://clar.in/2J9GpIk>>
- Vázquez Santamaría, Jorge (1965), “Cazando grillos con Liliana Heker”, *El escarabajo de oro*, 5 (28): 21-22.
- Woolf, Virginia (1935), “Un cuarto propio”, *Sur*, v (15): 7-29.
- Zangrandi, Marcos (2015), “Polémica en tres tiempos. Debates alrededor de la saga nacional de Beatriz Guido”, *Literatura y lingüística*, 33: 197-216.

