

# Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968). Introducción<sup>1</sup>

HELENA ESTABLIER PÉREZ  
*Universidad de Alicante*

Yo soy mujer. Escribo con la que soy.  
(Luce Irigaray, *Yo, tú, nosotras*, 1992, 50)

Así soy, como el acero.  
Me rompo mas no me doblo.  
(Susana March, *Rutas*, 1938, 164)

El interés de este volumen colectivo se centra en la obra poética de las autoras españolas que publicaron sus versos en las seis primeras

---

<sup>1</sup> Este volumen es resultado del proyecto de investigación de I+D+i “Género, cuerpo e identidad en las poetas españolas de la primera mitad del siglo xx”, financiado por el Programa Estatal de Generación de Conocimiento 2020 del Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España (ref. PID2020-113343GB-I00).

décadas del siglo xx. Por poco que contemplemos en perspectiva los numerosos y significativos eventos que jalaron en España esa extensa primera parte de la centuria, enmarcados entre la monarquía de Alfonso XIII y el último periodo de la dictadura franquista, con una pasajera República culminada por una cruenta Guerra Civil a modo de turbador entreacto, resulta evidente que, si para el conjunto de la población nacional esos largos sesenta años fueron un tiovivo de cambios, avances y retrocesos, para las mujeres, en especial, constituyeron un desconcertante camino, plagado de amenazas y de obstáculos, hacia la definición de una identidad pública y privada que venían tratando de construir con ingentes dificultades desde las décadas finales del xix. Bien conocidas son, a este respecto, las palabras de Emilia Pardo Bazán en “La mujer española”, ensayo publicado en 1889 en la británica *Fortnightly Review*:

La distancia social entre los dos sexos es hoy mayor que era en la España antigua, porque el hombre ha ganado derechos y franquicias que la mujer no comparte. Suponed a dos personas en un mismo punto, haced que la una avance y que la otra permanezca inmóvil: todo lo que avance la primera, se queda atrás la segunda [...]. Libertad de enseñanza, libertad de cultos, derecho de reunión, sufragio, parlamentarismo, sirven para que media sociedad (la masculina) gane fuerzas y actividades a expensas de la otra media femenina. (Pardo Bazán 2018, 89)

El despertar del siglo xx, sin embargo, trajo a las mujeres españolas progresos impensables apenas unas décadas antes, bien que enmarcados en un tira y afloja constante entre la voluntad de seguir con paso firme la estela de lo que ocurría más allá de nuestras fronteras en materia de emancipación femenina, por un lado, y las dificultades para lidiar con el abrumador peso de los dictados de la tradición y de las instituciones, por el otro. Huelga explicar de nuevo aquí lo que tan bien informados estudios nos han venido ya enseñando sobre los numerosos hitos que a lo largo del primer tercio del siglo fueron marcando el camino hacia los triunfos de la causa de las mujeres en el período republicano, determinados fundamentalmente por el escaso éxito del sustrato ideológico de la dictadura primorriverista y por el

progresivo desembarco de aquellas en variados ámbitos de la esfera pública, como el educativo-cultural, el laboral y el político (Aguado y Ramos 2002; Capel 2003; Fagoaga 1985; Nash 1983).

El “jaque al ángel del hogar”, que, como explicó Ena Bordonada (2001), sustentó el proyecto emancipador de las mujeres españolas durante las primeras décadas del xx, no fue sino el arrimo ideológico de un proceso de modernización que afectó a todas las dimensiones de su *estar-en-el-mundo* y culminó con la crisis del modelo patriarcal tradicional en la Segunda República (Ortega López 2020, 161-164), aunque en el plano de la intimidad afectiva y sociodoméstica aquel fuera, obviamente, más turbio y menos contrastable que en los ámbitos extrafamiliares, como el de la ciudadanía política, con la consecución del sufragio pasivo y activo (Capel 1975 y 2003; Fagoaga 1985; Gómez Blesa 2007 y 2009), o el intelectual, donde la presencia femenina fue incontestable hasta la dictadura franquista.

Este último constituyó, de hecho, uno de los factores más decisivos para la visibilización pública de las mujeres durante las primeras cuatro décadas del siglo xx. La nutrida participación de mujeres de ideología diversa en el asociacionismo y en las instituciones culturales y educativas —el Instituto-Escuela, el Instituto Internacional, la Residencia de Señoritas, el Lyceum Club, el Ateneo, la Escuela de Estudios Superiores de Magisterio, etc. (Blasco 2003; Ezama Gil 2018; Flecha García 1996; Marín Eced 2009, 170-205; Ramos 2002)— y la naturalización de su voz pública merced a su actividad en la prensa (Bernárdez 2007; Servén y Rota 2013), en el ensayismo pedagógico y feminista,<sup>2</sup> así como en los diferentes ámbitos de la creación literaria, contribuyeron a forjar una imagen de modernidad que venía acompañada en muchos casos de modos estéticos —la *garçonne* o *flapper*— y

---

2 Véanse, como ejemplos de ensayismo feminista, *Feminismo, españolidad, españolismo* (1917), *La mujer moderna* (1920) y *La mujer española ante la República. Realidad* (1931), de María Lejárraga (los dos primeros, firmados por su marido, Martínez Sierra); *La condición social de la mujer en España* (1919) y *En torno a nosotras* (1927), de Margarita Nelken, y *La mujer en España* (1906) y *La mujer moderna y sus derechos* (1927), de Carmen de Burgos.

actitudinales —nuevos gustos y aficiones, nuevas profesiones— que desafiaban frontalmente los estereotipos tradicionales de la feminidad.

Desde luego, ni todas se quitaron el sombrero —como Concha Méndez y las otras *sinsombreristas* (Méndez y Ulacia Altolaquirre 1990, 48)— y el corsé (Díaz-Marcos 2020) ni conviene glosar con excesivo triunfalismo el fenómeno de *las modernas* en España, menos profundo y extendido en el resto del territorio nacional de lo que nos ilustró excelentemente Mangini para la capital (2001). De hecho, queda fuera de discusión que el peso de la religión y la construcción social de la mujer española por el sector más conservador siguieran siendo elementos de primer orden en la definición y automodelación de la identidad femenina durante el primer tercio del siglo xx (Arce Pinedo 2008). Pero, con esto y con todo, también es cierto que, como estudiaron Balló (2016) y Mangini (2001), y sin olvidar las inevitables limitaciones propias de un patriarcado tan sólido y asentado como el español, hubo en esos años una irrupción femenina en los espacios públicos que perturbó el reparto tradicional de esferas, acompañada de una notable nómina de “mujeres-faro”, como las identificó Gómez Blesa (2019), intelectuales de todas las esferas que, con sus ideas, su ejemplo y su palabra, alumbraron el camino de su género hacia la igualdad plena y, al mismo tiempo, contribuyeron a lo que Ena Bordonada (2021) ha denominado “la invención” de la mujer moderna de la Edad de Plata.<sup>3</sup>

La urgencia de la Guerra Civil, que alteró sustancialmente las prioridades, y la imposición en el año treinta y nueve de la dictadura franquista actuaron de cincha de contención para los progresos que las mujeres habían venido realizando en las tres décadas anteriores. Una vez asentado el nuevo régimen, la regresión en materia legal y social, y la imposición de los valores tradicionales de la Iglesia católica y de la Sección Femenina de Pilar Primo de Rivera (Richmond 2004) en cuanto a los roles doméstico-familiares de las mujeres, marcaron el camino para una vuelta al hogar que dio al traste con los pasos previos

---

3 Véanse, por ejemplo, los perfiles de estas intelectuales españolas, además de en Gómez Blesa (2019) y en Mangini (2001), en el volumen de Alcalá Corrijo, Corrales y López (2009, 67-252).

hacia su integración en los espacios públicos monopolizados hasta entonces por los varones (Roca i Girona 1996). De hecho, el discurso de género cocinado a fuego lento en las tres primeras décadas del siglo xx por las culturas políticas conservadoras, tradicionalistas y confesionales fue inmediata y rotundamente asimilado por la dictadura franquista, que se empeñó a conciencia, a través de todos sus canales de difusión, en la exaltación del patriarcado, la glorificación de la maternidad (Ortega López 2020) y la imposición de un estricto sistema de control de la moral (Prieto Borrego 2018) que incluía la represión inmediata de cualquier gesto femenino de disidencia o heterodoxia amenazador para la estabilidad del régimen, como el deseo de intervenir en el espacio público o de cultivar la actividad intelectual. Esta situación, que mantuvo a nuestras mujeres en un casi absoluto barbecho doméstico-familiar durante las dos primeras décadas de la Dictadura, manifestó sus primeros indicios de cambio ya en los años sesenta, al calor del llamado “milagro económico español” y de las incipientes transformaciones sociales características del tardofranquismo. Ciertas novedades en materia de género, como la paulatina incorporación de las mujeres al mercado de trabajo y a los niveles superiores de la enseñanza, aunque tímidas, permitieron por fin avistar una vía de escape para el confinamiento en ese “hortus clausus de lo casero-sin-importancia” (Reisz de Rivarola 1996, 104) que venía manteniéndolas a raya de los círculos de poder y, también, de los del saber.

En lo que concierne al tema que aquí nos ocupa, la poesía escrita por las mujeres durante ese período de la España contemporánea que comienza en los inicios del siglo xx y se adentra en el dilatado lapso de la dictadura franquista, las repercusiones de todos estos vaivenes histórico-políticos se dejaron sentir claramente sobre la actividad lírica femenina, modulando tanto sus proporciones como su contenido a lo largo de más de seis décadas.

En el período anterior al estallido de la contienda civil, como consecuencia del progresivo convencimiento por parte de las mujeres acerca de sus posibilidades de intervención en nuevos campos, la nómina de voces líricas femeninas se amplió notablemente, dificultando su reducción a esquemas, modelos y temáticas uniformes, como había ocurrido hasta entonces. El universo sentimental, doméstico, religioso

y natural que monopolizó el quehacer lírico de las románticas y de sus herederas finiseculares, actuando de dique de contención para la creatividad femenina durante medio siglo, colisionaba ahora frontalmente con esa modernidad propia de las primeras décadas del Novecientos de la que dimos cuenta antes, así como con el conjunto de aspiraciones y expectativas generadas por ella entre las mujeres.

Estas tensiones ineludibles entre las convenciones de género tradicionales y las nuevas posibilidades, que se visibilizaron en los ámbitos relativos a la vida material y social de las mujeres, tuvieron también su correlato en el de la creación poética. De hecho, en el “género de la sinceridad última”, como dijo Benedetti de la poesía (2006), vertieron ellas sus inquietudes y deseos más íntimos, derivados de su condición sexual o (y) en pugna con ella, y lo hicieron sumándose con actitud más o menos desacomplejada a las tendencias líricas de su tiempo —intimismo, modernismo, popularismo, depuración, transgresión, espíritu vanguardista, etc.—, aunque ello no supusiera en la práctica evadir totalmente la marginalidad que parecía corresponderles por mujeres y por escritoras (Cacciola 2019, 176-196).

Cierto es que muchas siguieron cultivando esquemas y formas tradicionales —coplas, cantares— y adoptando una actitud de modestia autorial que implicaba plegarse a las convenciones temáticas consideradas por excelencia propias de la poesía femenina. Desde las grandes urbes y, especialmente, desde la periferia provinciana, en las primeras décadas del siglo aparecieron numerosos libros de versos escritos por mujeres, difundidos a través de editoriales locales o de autoediciones y centrados en las intimidades doméstico-familiares, en la expresión del sentimiento religioso o en un paisajismo cuajado de espontaneidad y nostalgia, y los periódicos de todo el país se llenaron de versos femeninos en esta línea. Sus autoras, aunque mayoritarias, son hoy escasamente conocidas, eclipsadas por aquellas pocas que, en un ejercicio de audacia impulsado por los aires de modernidad reinantes, asumieron los modos y formas de las corrientes poéticas de su tiempo, adaptándolos, eso sí, a las posibilidades que les brindaba su género sexual. Si bien en la actualidad, tras no poco trabajo de recanonización de estas autoras por parte de la crítica especializada (López Cabrales 1998; Mainer 1990; Merlo 2010; Navas Ocaña 2010; Neira Jiménez 2007),

algunas han pasado a engrosar las filas de la llamada generación del 27 o, al menos, a situarse en sus aledaños, aún permanecen en muchos casos encasilladas en esa “otra Edad de Plata”, que nos reveló Ena Bordonada (2013).

Evidentemente, algunas de las autoras que publicaron sus primeros poemarios antes de la Guerra Civil siguieron escribiendo después (Concha Méndez, Carmen Conde, Elisabeth Mulder, Concha Espina, Rosa Chacel, Pilar de Valderrama, Ana María Martínez Sagi, etc.), bien desde la España del Régimen, bien desde el exilio, lo cual viene a prevenirnos de cualquier tentación de enmarcarlas en una generación única o estudiarlas dentro de un marco cronológico estrecho. Recordemos, si no, cómo Carmen Conde, en su antología *Poesía femenina española viviente* de 1954, primera compilación de este cariz realizada en su tiempo, sin quebrar la solución de continuidad literaria entre las autoras de antes y de después de la guerra, ya incluyó a algunas de las que más tarde serían consideradas poetisas del 27 por los enfoques críticos más tradicionales, como es el caso de Ernestina de Champourcin.<sup>4</sup> A todas ellas vienen a sumarse otras voces de poetisas que, por diversas circunstancias, comienzan a publicar en diferentes momentos de la posguerra, como Ángela Figuera, Gloria Fuertes, Alfonsa de la Torre, María Beneyto, Concha Zardoya, Elena Martín Vivaldi, Angelina Gatell, Pilar Paz Pasamar y María Victoria Atencia, entre muchas otras.<sup>5</sup>

A este respecto, ya nos ha explicado Prieto de Paula que, tal como ocurre en la literatura de antes de la guerra, que presenta, en el seno de la misma generación histórica, tramos estéticamente discernibles,

---

4 En esa compilación de veintiséis poetisas realizada por Conde se integran María Alfaro, Ester de Andreis, María Beneyto, Ana Inés Bonnín, Mercedes Chamorro, Ernestina de Champourcin, Beatriz Domínguez, Ángela Figuera, Gloria Fuertes, Angelina Gatell, Clemencia Laborda, Chona Madera, Susana March, Trina Mercader, Pino Ojeda, Pilar Paz, Luz Pozo Garza, Josefina Romo Arregui, Alfonsa de la Torre, Montserrat Vayreda, Pilar Vázquez Cuesta, Pura Vázquez, Celia Viñas, Concha Zardoya y ella misma.

5 Para una nómina completa de estas poetisas de posguerra, mucho más numerosas de lo que la historia literaria tradicional ha querido mostrar, véanse Payeras Grau (2009a) y Ugalde (2007).

también la poesía del medio siglo “se pronuncia en varios momentos o segmentos creativos [...]”, lo cual “no obedece siempre, aunque sí a menudo, a cuestiones cronológicas relativas a la fecha de nacimiento, sino a la oportunidad de una publicación temprana, la precocidad en la adquisición de una voz propia o la simple adecuación del talento estético personal a las corrientes dominantes” (Prieto de Paula 2021, 608). En el caso de las mujeres, su género sexual constituye, también, un elemento determinante que contribuye a explicar las tardías carreras literarias de algunas de ellas. Es comprensible, por ejemplo, que las circunstancias de la nueva España franquista y los roles, tan estrechos, reservados en esta para las mujeres incidieran, y no poco, en la consolidación de las vocaciones poéticas y en las formulaciones de ellas resultantes. También lo es que, a resultas de su exclusión de los grupos de socialización y de los espacios de adquisición de capital cultural, sus trayectorias poéticas, como explica Alonso Valero (2016), fueran singulares y se resistan a agrupamientos críticos y a clasificaciones generacionales. Alejadas de los círculos del poder literario, enclaustradas en su universo doméstico, sometidas a retrasos en el inicio de sus carreras poéticas o a largos vacíos en su creación por sus obligaciones familiares, en definitiva, condicionadas por su género sexual en tiempos poco generosos con las mujeres, estas poetisas tuvieron especiales dificultades para incorporarse al canon de su tiempo (Ugalde 2017, 150). En palabras de la misma Ugalde,

la construcción “oficial” del género femenino —ser sumisa, servicial, hogareña, dependiente, pudorosa y poco sabia— fue un obstáculo de gran envergadura para las mujeres con vocación poética. Ellas llevaban a la espalda el peso de una doble censura: la nacional, que negaba la libre expresión de una política de oposición y acceso a información del extranjero, y la del género, una mordaza que restringía el alcance de sus voces. (22)

Con esto y con todo, como nos explicaron Payeras Grau (2009a, 51-64) y Cacciola (2019, 197), la poesía escrita por mujeres que se constituye a partir de 1939 se declina siguiendo el paradigma de la pluralidad de tendencias estéticas que copan el panorama lírico del periodo. Los temas —el deseo erótico, el ideal de la domesticidad, el



anhelo de libertad, la maternidad, la identidad, la religión—<sup>6</sup> y características —intimismo, subjetivismo, formalismo clasicista, purismo, autorreferencialidad— siguen enlazando en muchos casos con los de antes de la contienda civil, aunque los versos de las mujeres también canalizan entre los años cuarenta y los sesenta las corrientes propias de la lírica de posguerra, como el tremendismo existencialista (Figuera, March, Lagos, Zardoya, etc.), lo social (Fuertes, Beneyto, Figuera, Lacaci, Zardoya, etc.), el realismo poético (Gatell, Paz Pasamar, Beneyo, Lacaci, etc.) y el culturalismo (Atencia), entre otras.

Frente a la situación de atonía creativa que preside la inmediateza posguerra, la década de los cincuenta supone, siempre dentro del corsé impuesto por la ideología franquista, un cierto reverdecimiento de la poesía femenina. Se trata de la época de la normalización de las voces líricas de las mujeres en el mercado editorial, de su integración en las colecciones poéticas prestigiosas (Miró 1993), de los reconocimientos y de las primeras antologías especializadas, como se revisará en este mismo volumen.<sup>7</sup> A este afán de recuperación del espacio poético por parte de las mujeres responde también el grupo cultural feminista Versos con Faldas, fundado en Madrid en 1951 por Gloria Fuertes, Adelaida las Santas y María Dolores de Pablo, e integrado por cuarenta y siete escritoras.<sup>8</sup> La creación de la tertulia, dictada por

---

6 Véase, a este respecto, el capítulo “Poéticas femeninas desde la perspectiva de género”, de Cacciola (2019, 196-225).

7 María Elvira Lacaci fue la primera mujer que ganó el Premio Adonáis con *Humana voz*, en 1956, aunque, antes de esto, otras habían obtenido el accésit (Concha Zardoya, Susana March, Pino Ojeda, Pilar Paz Pasamar y María Beneyto). En los años cincuenta varias poetas obtuvieron diferentes premios, como, por ejemplo, Alfonsa de la Torre (Premio Nacional de Poesía con *Oratorio de San Bernardino* en 1951), Ángela Figuera (Premio Ifach con *El grito inútil* en 1952), María Beneyto (Premio Valencia con *Criatura múltiple* en 1953 y Premio Calvina Testzaroli por *Antología general* en 1956) y Concha Zardoya (Premio Boscán con *Debajo de la luz* en 1959). A este respecto, véase especialmente el capítulo II de este mismo volumen, “Las poetas en la cultura y la historiografía españolas de la primera mitad del siglo xx. Un fagonazo”, de José María Ferri Coll, y también Cacciola (2019, 103), Payeras Grau (2009a, 38) y Sánchez García (2017, 23).

8 Véase la nómina completa en Garcerá y Porpetta (2019).

la necesidad de visibilizar la autoría femenina de todas aquellas poetas que escribían en la capital y en las provincias, supuso un hito cultural reseñable en plena dictadura franquista.

Desde los años ochenta del pasado siglo, la crítica especializada ha realizado una apreciable labor de recanonización y visibilización de todas estas poetas. Así, nuestro estudio está en deuda con los esclarecedores y exhaustivos trabajos previos centrados en la obra de algunas de las escritoras de la primera mitad del siglo xx que publicaron sus poemarios antes de que España iniciara su camino hacia la Transición, especialmente con los de Acillona López (1985), Bellver (2001), Cole (2000), Cotarelo Esteban (2019), Garcerá y Porpetta (2019), Payeras Grau (2003 y 2009a), Pérez (1996), Plaza-Agudo (2015), Sánchez García y Gahete Jurado (2017), Ugalde (2007) y Wilcox (1997).

Si en algo coinciden estos trabajos previos es en apuntar el proceso de reflexión e incluso de reformulación y construcción poética de las identidades femeninas que vertebra la producción de las escritoras en el período acotado en este estudio, en la cual el género, la sexualidad y, en especial, el cuerpo como materialización y vehículo último del ser mujer/es se textualizan en un abanico amplio y no siempre coincidente de representaciones y autorrepresentaciones. Con tal punto de partida, ya sugerido, aunque no desgranado, en los estudios previos, este volumen trata de leer y analizar la obra de estas autoras desde una posición interpretativa que contemple y cuestione las relaciones entre la poesía española contemporánea escrita por las mujeres, el cuerpo y la sexualidad, siguiendo la estela de los enfoques aportados por la Crítica Literaria con perspectiva de género en el último medio siglo.

De hecho, desde los años setenta de la pasada centuria, la sexualidad y el cuerpo de las mujeres se revelaron como un motivo central de debate para la teoría feminista, la cual, reconociendo la interdependencia entre la producción discursiva y la práctica política, entendía que esta reflexión crítica sobre la sexualidad femenina abría el camino para visibilizar y cuestionar los mecanismos opresores del patriarcado y contribuía a la liberación de las mujeres —“Io sono mia”, recordemos, reclamaban por entonces las feministas italianas—. Era la respuesta a una tradición histórico-filosófica cimentada sobre una serie de binomios interdependientes, mente/cuerpo, cultura/naturaleza,

acción/pasión, etc., cuyos primeros términos, asociados con lo masculino y absolutamente privilegiados frente a los segundos, habían conseguido excluir secularmente la materialidad femenina, toda ella hecha cuerpo reproductor, de los campos del saber y del poder (Torras Francés 2006, 11-12).

En aquellas décadas de los setenta y los ochenta, en diálogo con las teorías del psicoanálisis freudiano, que definía la enigmática sexualidad femenina —el famoso “continente oscuro” del neurólogo austriaco (Freud [1924] 1976, 274)— en relación con la masculina, y con las ideologías tradicionales, que categorizaban la primera como pasiva y la segunda como activa e innata, las pioneras de los Estudios de Género se esforzaron en problematizar, visibilizar y reivindicar el deseo específico de las mujeres —recordemos el eco, en los años ochenta, del libro de Rosalind Coward, *Female Desire: Women’s Sexuality Today*—, así como en reposicionar su cuerpo —sus cuerpos— en la cultura y en el conocimiento, negando su condición subsidiaria de objetos del discurso del otro y trasladándolos al mismísimo epicentro de la producción de significado. Bajo la premisa “dos sexos, un mundo” (Cigarini 2005, 77-82), el llamado “feminismo de la diferencia sexual” reclamaba, como hecho irrenunciable, el del nacimiento en un cuerpo sexuado y afirmaba el derecho de las mujeres a contarlo, verbalizarlo, escribirlo y autorrepresentarlo más allá de los modelos y las cortapisas patriarcales, porque

decir, vestir con palabras el propio cuerpo sexuado, enseñarlo, representarlo con ropaje simbólico cortado al gusto de cada una, es un acto transgresor, es un camino de libertad también sexual, obsceno porque podría, entre otras cosas, mostrar algo tan opaco y tan firmemente cimentado como el contrato sexual. (Rivera Garretas 1994, 193-194)

Así, en las tres últimas décadas del xx, Antoinette Fouque y el grupo francés *Psychanalyse et Politique*, Hélène Cixous, Annie Leclerc, Luce Irigaray, Julia Kristeva, y también, desde el feminismo italiano, Lia Cigarini, Luisa Muraro, Adriana Cavarero y el resto de las integrantes de La Libreria delle Donne di Milano y de la comunidad filosófica Diotima de Verona, entre muchas otras, nos ayudaron a

comprender que la marginalidad y la exclusión de lo femenino en el pensamiento y la historia de la cultura occidental, la privación de la condición de sujetos que experimentaban las mujeres, condicionaban en buena medida las representaciones discursivas que estas hacían y habían hecho de sí mismas bajo el parasol de los modelos interiorizados —masculinos—, de forma que aquellas respondían en muchas ocasiones a prácticas especulares, revelándose como ensayos de imitación del cuerpo y de la sexualidad *del otro* y no como afirmación de un terreno textual y corporal propio.

Por eso, cuando en “Sorties” y en “Le rire de la méduse” Cixous exhortaba a las mujeres a “escribir sus cuerpos” —“Écris-toi: il faut que ton corps se fasse entendre” (Cixous 1975a, 180)—, las estaba incitando a escribir sobre su placer y sus deseos, es decir, a expresar todo aquello que había permanecido silenciado en la cultura occidental (Cixous 1975b, 47-48), a hacer presente lo ausente, desafiando las representaciones tradicionales de la corporalidad femenina, pero también recobrando las autofiguras perdidas o invisibilizadas, porque, al fin y al cabo, reclamar el cuerpo en la escritura, como ya había apuntado Leclerc en *Parole de femme* (1974), había de tener un impacto en cómo las mujeres se percibían a sí mismas y, por ende, constituía un elemento fundamental para la configuración de la identidad femenina.

Los proyectos teóricos que las pensadoras de la diferencia sexual propusieron entonces para recuperar y reivindicar la voz de las mujeres, como la “escritura femenina” de Cixous o el “habla mujer” de Irigaray, al poner el foco de forma pionera en las conexiones entre la textualidad, el cuerpo y el deseo de las mujeres, abrieron la puerta para que la Crítica Literaria Feminista rastreara y repensara las diferentes formas y estrategias a través de las cuales a lo largo de la historia las escritoras habían desplegado —o hurtado— su condición de sujetos sexuales y *en-carnados* en sus discursos —el silencio, la asunción de estereotipos patriarcales, las transgresiones subliminales o desafiantes, etc.— y también para que explorara las posibilidades de indagar en la relación entre las mujeres y su sexualidad a partir de las producciones literarias de estas. Cuando Nancy Cott, en 1978, formuló el concepto novedoso de “ideología del desapasionamiento” (*passionlessness*) para