



DUODA. Centre d'investigació de dones  
Universitat de Barcelona

## **Las mujeres y la Musa**

Monalisa Almeida Cesetti Gomyde

Tutora: Elena Álvarez Gallego

2023

## Índice

<b>Introducción</b> .....	3
<b>Al principio encuentro: Ella</b> .....	6
<b>Ana y Cristina: haciendo hablar a las musas</b> .....	13
<b>May y Virginia: “sólo las mujeres despiertan mi imaginación”</b> .....	22
<b>Juana y Emily: guiadas por la Dama Amor</b> .....	29
<b>Conclusión</b> .....	36
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	37

## Introducción

¿Cómo empezar? Cada vez que me siento a escribir me enfrento al miedo a empezar y mi impulso es escribir sobre ese mismo miedo<sup>1</sup>. Sin embargo, esta vez empiezo preguntándome qué hay detrás de este miedo y la respuesta es sencilla: un deseo feroz de estar en el mundo. En el fondo de ese deseo se esconde un anhelo de mediación. Ahora bien, cuando me enfrento a un aparente vacío, a la falta de caminos para traerme al mundo, cuando sólo puedo ver a los caminos muertos del pensamiento patriarcal, este deseo se contamina de desesperación y, si permanece estanco, se convierte en angustia y desesperanza. ¿Qué hacer en esta situación? Espero a la visita de la Musa. Me doy cuenta inmediatamente, incluso antes de empezar la investigación, que la Musa es una especie de vacío hecho presencia que nace necesariamente en un mundo fragmentado, en el que se ha roto la conexión entre nosotras y el misterio de la vida.

Todo comienza con el sentir, ya lo decía María Zambrano<sup>2</sup>, y lo que siento en los comienzos empieza a convertirse en alegre anticipación, pues en lugar de esperar la visita de la Musa, seré yo quien vaya a buscarla.

En 2014 me invitaron a un taller feminista en el que pintamos frases en trapos de cocina. En el mío pinté "Antimusas, antireinas, antiestética". Hasta entonces todo lo que sabía de las musas era que eran esos receptáculos utilizados por los hombres para crear sus obras. La musa negaba la humanidad de la mujer, ser musa de un hombre era quedar fijada en la posición de una materia inmanente a ser modelada por el acto artístico trascendente masculino. Obviamente, yo no quería ser la musa de un hombre. Pero la primera vez que una mujer me dijo que yo la había inspirado, me di cuenta de que no me importaría en ser la musa de otra mujer. En cierto modo, a través de su creación, yo también estaría en el mundo. Esto me demuestra que la violencia de la relación entre

---

<sup>1</sup>Fue leyendo *El orden simbólico de la madre* de Luisa Muraro (1994) cuando me di cuenta de que se trata de un sentimiento válido y que forma parte del viaje del pensar/sentir. Ella comienza su magistral libro escribiendo sobre la dificultad de empezar. En mi caso, siempre he sentido esta dificultad como un miedo paralizante.

<sup>2</sup> María ZAMBRANO. *Para una historia de la piedad*. Aurora: papeles del Seminario María Zambrano, n. 7, p. 103-107, 2005.

artista y musa es inherente al contrato sexual<sup>3</sup>, fuera de él hay algo que empuja a pensar un poco más.

Hay un argumento sólido que reconozco como válido y dice que hay que desechar palabras contaminadas por el patriarcado, que podemos crear otras nuevas. A pesar de mi amor por el neologismo, siempre me ha parecido que la reivindicación y resignificación (que a menudo recupera un significado original femenino que nos ha sido usurpado) de las palabras es una opción igualmente válida, más aún cuando se basa en el amor a la palabra. Como un gran número de palabras que empiezan por la letra "M", la palabra "musa" hoy me atrae y suscita imaginarios femeninos de gracia y afecto entre mujeres<sup>4</sup>. Este sentimiento no puede justificarse por todo lo que he aprendido y por la cultura, tanto de masas como erudita, que viola a la que llama musa. Entonces, ¿de dónde viene este sentimiento? ¿Quizás de una intuición?

En la tradición griega, las musas son nueve entidades femeninas que representan las artes y las ciencias, son hijas de la diosa de la memoria, Mnemosyne, y Zeus. Vemos aquí una narrativa patriarcal tan recurrente que parece tedioso señalarla una vez más. Se niega el origen femenino y se pone en su lugar a un dios-hombre. Sin embargo, el hecho de que son entidades femeninas permanece, creo que alterar esta verdad era y es simplemente imposible. Los intentos de señalar a un hombre o a una entidad masculina como dadores de la inspiración, no importa cuándo, son tan antipoéticos que la creatividad se marchita y languidece ante ellos. Adrienne Rich, al comentar la obra de poetas como Sylvia Plath y Diane Wakoski, que escribieron en la primera mitad del siglo XX con abundancia de referencias y reverencia hacia los hombres, señala cómo el *allure* de esos hombres está afianzado en el poder, la tiranía y el dominio que ejercen sobre las mujeres: es una pseudofascinación que oculta el miedo; en última instancia, son ellas mismas, el sentido del yo de las poetas, que cargan el poema y alimentan su ritmo y cadencia<sup>5</sup>. Sin embargo, aún en la Grecia antigua quien es tocado por las musas celebra a los dioses o a los héroes del pasado. La función de la musa desde esta tradición **parece** inequívoca, nace

---

<sup>3</sup>Carole PATEMAN. *O contrato sexual*. Traducción de Marta Avancini. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1993.

<sup>4</sup>La conferencia de la profesora Antonietta Potente, "M de matriz, de madre y de todos los nacimientos" (2022), me marcó profundamente. Sobre todo, porque mi propio nombre, "Monalisa", también empieza por la letra M, la letra de todos los comienzos.

<sup>5</sup>Adrienne RICH. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision". *On lies, secrets, and silence: Selected Prose 1966-1978*, 1966, p.34.

de los hombres e inspira a los hombres en las celebraciones de las obras de los hombres, pues responden a la orden de Apolo, dios de la música<sup>6</sup>.

Pero incluso entonces, la musa ocupa este papel y lugar de mediación entre lo humano y lo divino. Con el debido cuidado por el anacronismo, su función resulta ser muy similar a la función femenina del Espíritu Santo dentro de la Santísima Trinidad católica. La línea entre dios padre y su hijo Jesús, también dios, igual pero distinto porque encarnado, no podría existir sin la presencia creadora femenina que es diluida en la misteriosa presencia etérea del Espíritu Santo. También veo similitudes con el papel que ocupa la Virgen María, como puente entre el soplo divino y la materialización de la vida. Creo que está claro que se trata de huellas del reconocimiento del origen femenino, tanto de la vida como de la poesía y la cultura, que perduran incluso en el tejido de las ficciones y religiones patriarcales. Porque, como señala María-Milagros Rivera Garretas, el patriarcado nunca lo ha ocupado todo, no puede<sup>7</sup>.

Así, empiezo poco a poco a encontrar sentido a mi afecto intuitivo por la palabra. A través de la lectura de algunas autoras y de la historia de vida de mujeres creadoras de simbólico femenino libre, buscaré comprender la figura de la Musa. Algunas hipótesis guían mi búsqueda, la primera es que la Musa puede ser uno de los vestigios de la posición de la mujer en las culturas prepatriarcales, un testimonio de la innegable conexión entre la creatividad más profunda y las mujeres. Así, como vestigio, o huella, necesita ser desenterrada de siglos de pensamiento masculino. La segunda hipótesis es que, si nos volvemos con toda la atención a la relación de las mujeres con sus musas, ya sean entidades personificadoras de la inspiración, mujeres de sus vidas o ellas mismas, hay algo muy rico que encontrar sobre el proceso creativo femenino.

Me ha inspirado la poeta Susan Hawthorne, que dedica toda una sección de uno de sus libros a recuperar a las musas de lo que ella denomina "el saqueo de las musas". Al tiempo que evoca a cada una de las nueve musas (y a una décima, incluye a Safo), también narra lo que hacen las musas cuando son retomadas por nosotras: las musas primero se esconden, luego se disfrazan, organizan un colectivo, escriben un manifiesto, bailan, comen, cantan y finalmente se revelan. Libres se parecen mucho a nosotras, de

---

<sup>6</sup> Georges HACQUARD. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Traducción de Maria Helena Trindade Lopes. Porto: Edições Asa, 1996, p.108.

<sup>7</sup>María-Milagros Rivera GARRETAS. *Sor Juana Inés de la Cruz: Mujeres que no son de este mundo*. Madrid: Sabina Editorial, 2019, p.13.

una forma bella y graciosa, las mujeres feministas acaban convirtiéndose en musas de las Musas, que buscan, como nosotras, la libertad en relación. En el poema “Las musas salen de su escondrijo”, ella escribe:

salimos del desierto  
traemos frutos del desierto  
amigas animales nos acompañan  
no nos escondemos  
nunca nos hemos escondido  
sois ustedes quienes no veían<sup>8</sup>

Deseo ver a las Musas, rescatarlas. Y no soy la primera, cada vez que una mujer escribe desde el soplo de libertad que oye cantar en su oído, a la vez rescata a las musas y es rescatada por ellas.

### **Al principio encuentro: Ella**

Un primer obstáculo se presenta frente a este deseo, me parece que hay un ineludible juego de opuestos que dicta que ser artista es lo contrario de ser musa, es decir, que es precisamente matando a la musa que las mujeres logran elevarse al grado de creadoras. En un famoso ensayo publicado en 1996 en la revista *The New Yorker*, la célebre crítica de danza Arlene Croce acusa al feminismo y al psicoanálisis de haber asesinado a la musa.<sup>9</sup> Para ella, esto puede suponer una pérdida, ya que la dinámica artista/musa estaría en el núcleo de grandes obras.

Por otra parte, para muchas mujeres, feministas o no, matar a la musa significaba abandonar un estado de pasividad. Simbólicamente, implicaba suplantarse esa imagen femenina de la mujer como receptáculo hacia una incipiente construcción de la imagen de la mujer como creadora. Fue esta idea la que alimentó mi declaración de que yo era "antimusas", como conté anteriormente, parte de mi ignorancia fue creer que hay que inventar la imagen de la mujer como creadora. Y es perfectamente comprensible teniendo

---

<sup>8</sup>Susan HAWTHORNE. “Muses come out of hiding”. En *The Sacking of the Muses*. Australia: Spinifex, 2019.

<sup>9</sup>Arlene Croce. “Is the Muse dead?”. En: *The New Yorker Magazine*, 1996. Acceso en <https://www.newyorker.com/magazine/1996/02/26/is-the-muse-dead>.

en cuenta los siglos de tradición masculina que han alimentado una imagen de la Musa que, como señala Penny Murray, "niega la participación activa de la mujer en la creación artística y silencia la creatividad femenina"<sup>10</sup>. Sin embargo, tal división entre musas y artistas conlleva algunos presupuestos.

El primer presupuesto es que esta entidad a veces plural, como las nueve musas griegas, a veces singularizadas y transpuestas a mujeres reales, es una invención totalmente patriarcal sin raíces femeninas. El segundo presupuesto es que la existencia de la Musa es esencialmente en una pareja con un hombre creador, o en relación con el sexo masculino en su totalidad, que se da entonces sólo en una dialéctica entre los sexos. Exponer en qué sentido están equivocadas ambas suposiciones es un ejercicio de contemplación creativa, imaginación desde mi sentir original y escritura en conversación con las ideas de otras mujeres.

## **1. Un vestigio de la era de la Diosa**

Se cree que la primera mención de las musas se encuentra en la *Teogonía* de Hesíodo (c. 700 BC). El recibe la inspiración de las musas, con las que se encuentra en el monte Helicón. Ellas son Calíope, musa de la poesía épica; Clío, musa de la historia; Erato, musa de la lírica; Euterpe, musa de la música; Melpómene, musa de la tragedia; Polimnia, musa de los himnos; Terpsícore, musa de la danza; Tália, musa de la comedia; y Urania, musa de la ciencia. Las musas de la antigua Grecia son divinas, conservan un poder que está por encima y más allá del poeta, el mito de Thamyris lo muestra bien: él es castigado por las musas por su arrogancia, ya que se creía mejor cantante que ellas. Serán desarrollos posteriores los que transformarán a la Musa de deidades por derecho propio en solamente una vía de acceso a lo divino.

Su genealogía revela mucho si miramos con atención, las musas son hijas de la diosa de la memoria, Mnemosyne. Su padre, Zeus, es una de las marcas del giro patriarcal que ya se ha producido en la cultura y la sociedad de la antigua Grecia, ya que no existía el reconocimiento de la paternidad en la cultura de la Diosa. Pero aún era un hecho

---

<sup>10</sup>Penny MURRAY. "Reclaiming the Muse" en *Laughing with Medusa*. Organización de Vanda ZAJKO; Miriam LEONARD. New York: Oxford University Press, 2006, p. 327.

reciente, por lo que las huellas del anterior culto a las diosas son más fuertes y están más presentes. Bien sabemos cómo Zeus se convirtió en el padre de un gran número de dioses, diosas y semidiosas: a través de la violación. Creo que es profundamente simbólico que las musas, dentro de la tradición masculina, sean fruto de una violación de la memoria. ¿Qué memoria? Me atrevo a leer esto como una violación de la memoria de un tiempo anterior, los 30.000 años aproximadamente de la historia humana prepatriarcal<sup>11</sup>. Las musas aparecen entonces simultáneamente como memoria de ese pasado, pero también como testimonio de la violencia patriarcal.

Creo que la existencia de deidades específicamente encargadas como mediadoras entre lo tangible y lo intangible en relación con la creación artística es un hecho posterior a la degradación de las civilizaciones en torno a la Diosa, pues en un mundo anterior a la imposición del *logos* y del contrato sexual, la figura de la Musa no habría sido necesaria, ella estaría subsumida en la conexión metonímica entre las mujeres reales y la Diosa y sedimentada en una realidad social en la que las mujeres no tenían un estatus social inferior, sino que, por el contrario, su autoridad y posición como creadoras de vida y civilización darían lugar a una organización de la espiritualidad en torno a imágenes también femeninas. Y si aún hoy la Musa perdura, es porque todavía no hemos superado esta fragmentación, pero también porque reconocemos que el poder de la creatividad es inherentemente femenino.

Merlin Stone, en sus vastas investigaciones sobre las civilizaciones del Alto Paleolítico y el Neolítico, revela que el culto a la Diosa se extendió durante un largo periodo y por una amplia región. Su estudio se centró en Oriente Medio y las regiones cercanas, pero también señaló pruebas del culto a algún tipo de deidad femenina reconocida como Creadora del Universo y antepasada original, lo que señala una matrilinealidad en pueblos que migraron más lejos, como los Celtas. Sobre Grecia, ella escribe:

Aunque la Grecia clásica se presenta tan a menudo como la fundación misma de nuestra cultura y civilización occidentales, es interesante darse cuenta de que en realidad surgió veinticinco siglos después de la invención de la escritura y que ella misma se

---

<sup>11</sup> Monica SJOO; Barbara MOR. *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the religion of the Earth*. San Francisco: Harper, 1988.

formuló y se vio profundamente influida por las culturas del Oriente Medio que la habían precedido en miles de años.<sup>12</sup>

Por eso, al pensar en el origen griego clásico de las musas, siento la necesidad de remontarme a un pasado más lejano. De la isla de Creta procede la influencia de la civilización minoica, que floreció entre 2000 y 1500 a.C. y tenía a la Diosa como "centro de la existencia". Más tarde, la civilización micénica dominó la isla de Creta, pero siguió adoptando el culto a la Diosa, que era adorada por sacerdotisas de familias ilustres. Parte de la cultura griega clásica que conocemos hoy es un vestigio de estas dos civilizaciones, pero la otra parte es el resultado de las invasiones de los pueblos Arios indoeuropeos del norte, que trajeron consigo otro orden social y un dios-hombre. Merlin Stone señala cómo el culto a la Diosa Hera, posteriormente derrotada e incorporada al panteón griego como esposa de Zeus, fue uno de los elementos de estas dos civilizaciones que perduró<sup>13</sup>.



Figurilla minoica de la diosa serpiente, c. 1600 a.C.,  
Museo Arqueológico de Heraklion, Creta.

Edric Butterworth, que ha estudiado el mundo preolímpico en la literatura griega, subraya cómo la transición del culto a la Diosa al panteón que conocemos, dominado por un dios-hombre, es reflejo de un violento cambio: “El mundo matrilineal llegó a su fin por una serie de ataques asesinos contra el corazón de ese mundo, la propia Potnia Mater

---

<sup>12</sup> Merlin STONE. *When God was a Woman*. San Diego: A Harvest Book, 1976, p.51.

<sup>13</sup> Merlin STONE. *When God was a Woman*. San Diego: A Harvest Book, 1976, p.46-53.

(La Gran Diosa).”<sup>14</sup> Podría catalogar páginas y páginas de pruebas de esta violenta transición, pero lo que me interesa ante todo es reflexionar sobre cómo la aparición de estas nueve deidades, que sin embargo tienen su propia categoría, la Musa, es a la vez tanto síntoma de un patriarcado incipiente, como de un testimonio de que la libertad femenina y una especie de sabiduría colectiva de la conexión entre las mujeres y la creación persisten a pesar de los avances patriarcales.

Uno de los aspectos fundamentales de este giro civilizatorio es la ruptura de las genealogías femeninas y la negación del origen materno, lo que genera el vacío del que, según mi hipótesis, surge la Musa como una debilitada sombra de la antigua fuerza de la Diosa. Para Luce Irigaray, esta desaparición del origen femenino se produjo para dejar sitio a un dios en masculino, cerrando así el mundo sobre sí mismo, ya que no hay más creación, solo repetición. Este dios-hombre es la deidad ideal para una forma de afrontar la vida que es más fiel a una profesión de fe en la palabra de un maestro que a la experiencia. La experiencia del mundo, siempre sexuada y relacional, queda relegada a un estatuto presimbólico, mientras que el imperio de lo neutro se erige sobre la tumba de la Diosa. El hombre reduce así la vida, borra el origen, tratando de suplantar a la madre por el *logos*. En este *logos*, construcción masculina que es quizá una de las primeras en sedimentar la separación del mundo en fragmentos, la palabra es reducida a signos manipulables por ellos, en lo que Luce Irigaray llama "la arrogancia del demiurgo"<sup>15</sup>.

Ella sostiene que la vida existe como verbo, "devenir", mientras que las deidades femeninas, aunque sea imperceptiblemente, gobiernan la palabra. En este punto, el mundo aún no se ha vuelto dialéctico, la palabra y la vida son una, como lo son el alma y el cuerpo. Su lectura de los filósofos presocráticos revela que cuanto más gana valor el *logos*, más se pierde el valor de la palabra, cayendo en lo que las feministas de la diferencia del siglo XX y XXI vendrían a llamar el pensamiento del pensamiento, “que construye mentalmente opiniones de autores que se citan los unos a los otros encadenas ininterrumpidas de conocimiento racional y sin divino”<sup>16</sup>. Así transcurren siglos y siglos de historia occidental, en la que un saber sin raíces se transmite por imitación, sin posibilidad de lo nuevo, de maestro a aprendiz, ambos hombres. Para Luce Irigaray, todo

---

<sup>14</sup>Eric BUTTERWORTH. *Some traces of the pre-Olympian world in Greek literature and myth*. Berlin: Walter de Gruyter & Co: 1966, p.51.

<sup>15</sup>Luce IRIGARAY. *In the beginning she was*. London: Bloomsbury Academic, 2013, p.27.

<sup>16</sup> María-Milagros RIVERA GARRETAS. *El placer femenino es clitórico*. Barcelona: A Mano, 2020, p. 6.

comienza con un matricidio original, el de la Diosa, escenificado una y otra vez, incluso exigido a nosotras para que ingresemos en el mundo de lo simbólico masculino.

No me sorprende, pues, la profunda y a menudo no reconocida necesidad de mediación con algo que se encuentra más allá de esta forma fatalmente hermética de experimentar la vida. La figura de la Musa, me parece, desempeña este papel, tal vez bajo otros nombres, pero siempre con esta naturaleza de puente, de traer el aire, la inspiración. Del mismo modo que los hombres mataron a la Diosa, también atentaron contra la Musa, la que trae el alimento al alma, pero no creo que esa sea toda la verdad sobre ella. Su existencia nos remite a un principio en el que, como dice Luce Irigaray, Ella estaba. María-Milagros Rivera Garretas se adelanta y nos revela aún más, que el principio es Ella: "En el origen de la vida hay siempre y solo una mujer."<sup>17</sup>

## 2. Más allá de la hetero-realidad

La filósofa Janice Raymond denomina hetero-realidad a "una visión del mundo en la que una mujer sólo existe en relación con un hombre" y que también percibe a "las mujeres juntas como mujeres solas"<sup>18</sup>. Cuando hablamos de la figura de la Musa no estamos hablando de una mujer real, sin embargo, como ya he señalado, creo que ella es un vestigio de la gran Diosa prepatriarcal, que a su vez es una deificación que tiene como referente a mujeres reales, reconocidas en su capacidad de crear vida y cultura. Además, a lo largo de los siglos, la Musa deja de ser una pura entidad divina y es trasladada a mujeres reales, lo que puede observarse, por ejemplo, en la cultura trovadoresca, en el Romanticismo y, finalmente, en la percepción contemporánea de la palabra. Así que el concepto de Janice Raymond me parece muy útil para entender por qué se piensa tan pronto que la musa es la compañera muda y pasiva del hombre.

Muchas cosas están en juego aquí, la primera que las mujeres son artistas y poetas, y por lo tanto están en su propia búsqueda de la mediación. Dentro de la hetero-realidad se asume que las mujeres no desean, no buscan la trascendencia, porque para que los

---

<sup>17</sup>María-Milagros RIVERA GARRETAS. "De la política a la vida: el principio era y es Ella". Lectura de la asignatura "El placer femenino ya es política" del Máster de Duoda (2023).

<sup>18</sup>Janice RAYMOND. *A Passion for Friends: toward a philosophy of female affection*. Boston: Beacon Press, 1986, p.3.

hombres se otorguen a sí mismos la posición de creadores, insisten en que es necesario despojar a las mujeres de algo que nos es inherente, en un movimiento siempre constante ya que se trata de la construcción de una ficción que necesita ser continuamente reforzada<sup>19</sup>.

De hecho, existe un contrapunto entre inmanencia y trascendencia que también es patriarcal, puesto que es precisamente la dimensión tácita de la vida, a saber, aquello sobre lo que no hay duda y que permanece firme y constante para que todo lo demás se mueva, que nos impulsa a buscar algo más allá, lo que yo llamo *la búsqueda de la poeta*. La búsqueda y la trascendencia vienen siempre de lo contingente (y después en cierto modo lo superan), aquello para lo que necesitamos palabras como ‘infinito’, ‘absoluto’, ‘sagrado’, etc., que son justamente fruto de la materialidad más concreta, inmersa en una red de contingencias, marcadas por la finitud. Como he aprendido de Diana Sartori, es a partir del encuentro con la condición humana que caminamos hacia lo que trasciende, y la condición humana per se es algo que nos viene dado y presentado por una mujer, nuestra madre<sup>20</sup>.

Tal vez, ésta que llame de *búsqueda de la poeta*, sea una continuación de la búsqueda más humana de todas, que empezamos cuando aprendemos a hablar. Como enseña Luisa Muraro, la lengua materna es la primera mediación que aprendemos, “la que se forma a través del intercambio entre palabra y experiencia, regulado originalmente por la madre”<sup>21</sup>. A lo largo de nuestra vida esta búsqueda continúa, sepamos o no ponerle nombre. Para la artista o la poeta, esta búsqueda es consciente y a menudo está marcada por el deseo de decir algo nuevo, algo que escape y revele los límites entre lo tangible y lo intangible. Teniendo en cuenta la magnitud de la presencia de la figura de la Musa, que ahora reconozco como una figura de mediación intrínsecamente femenina, ¿por qué no suponer que las mujeres han establecido una relación con ella? Quizá la Musa sea incluso una entidad femenina también porque recuerda subterráneamente a la madre como dadora de la palabra, la que nos ayuda a encontrar sentido para la existencia. Y, si

---

<sup>19</sup>Claudia Von Werlhof señala en su libro *Madre Tierra o la Muerte* (1992) cómo la raíz etimológica de patriarcado es "patri/arché", "arché" se supone que significa "poder", pero si se investiga más de cerca "arché" se refiere al útero, al origen femenino. Por lo tanto, el patriarcado no puede ser más que una ficción sostenida mediante la apropiación y la violencia materiales y simbólicas.

<sup>20</sup>Estas reflexiones son el resultado de los ejercicios de escritura que realicé en la asignatura "Pensar en lo que hacemos", impartida por Diana Sartori en el máster de Duoda (2023), más específicamente en relación con los textos "Un vínculo sin legado" y "Pensar en lo que hacemos".

<sup>21</sup>Luisa MURARO. *El orden simbólico de la madre*. Traducción de María-Milagros Rivera Garretas. Madrid: Horas y Horas, 1994.

es así, esta relación no será similar a la del hombre con la Musa, sino que puede adoptar otros contornos, que veremos a continuación en las escritoras que leeremos.

Esto me lleva al segundo punto, hay una ceguera en asumir siempre que el eje relacional es necesariamente masculino y femenino. Muy al contrario, hoy, cuando ya ponemos un fin al patriarcado<sup>22</sup>, hemos restablecido la primacía de la relación entre madre e hija como piedra angular de las relaciones humanas. De este modo, ser creadora y musa, o, dicho de otro modo, ser la que crea y también la que inspira, no debería ser un disparate del pensamiento. Creo incluso que es la conclusión más lúcida desde un lugar de libertad femenina. Inspirándome en los nombres sabiamente sugeridos por Janice Raymond, quiero pensar en la Musa que está inscrita en un círculo *gyn/afectivo*, que consiste en “la atracción, el movimiento y la influencia entre mujeres”<sup>23</sup>.

Las escritoras y artistas con las que conversaré ahora pertenecen a este círculo creativo *gyn/afectivo*, que permanece invisible en la hetero-realidad, pero que para nosotras no sólo es visible, sino que es la realidad misma. Adrienne Rich ha llamado *continuum lésbico* a este tejido en el que las mujeres son el centro de significación para otras mujeres. Para ella, no sólo incluye las experiencias afectivo-sexuales entre mujeres, sino todo tipo de vínculos primarios entre mujeres, como la amistad, la alianza política, compartir una vida interior, etc<sup>24</sup>. Los dos conceptos creados por las pensadoras muestran un deseo de hablar de nosotras dentro de una perspectiva sexuada femenina. La voy a adoptar también yo para que surja la Musa, libre al fin.

## **Ana y Cristina: haciendo hablar a las musas**

A pesar de haber estudiado en el pasado la lengua y la literatura griegas clásicas, la primera vez que reflexioné realmente sobre la figura de la Musa fue en su aparición posterior, todavía en una lírica amorosa, pero ya completamente transpuesta a mujeres singulares. Tal vez las niñas de hoy tengan una experiencia diferente, pero mi generación

---

<sup>22</sup>Librería de Mujeres de Milán. “El final del patriarcado (ha ocurrido y no por casualidad)”. Traducción de Maria-Milagros Rivera Garretas. *Debate Feminista*, nº17, 1998.

<sup>23</sup>Janice RAYMOND. *A Passion for Friends: toward a philosophy of female affection*. Boston: Beacon Press, 1986, p.6.

<sup>24</sup>Adrienne RICH. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & outros ensaios*. Traducción de Angélica Freitas. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019.

aún experimentó en mayor medida el encuentro con estas grandes mujeres descritas y supuestamente amadas por los hombres mucho antes de que pudiéramos siquiera imaginar la escritura de las propias mujeres. Para Germaine Greer, las musas griegas tienen una función mayor que la del poeta: ellas inspiran, son las que fecundan. La pensadora señala cómo esta potencia se pierde en los desarrollos posteriores, cuando el hombre-poeta empieza a narrar el encuentro con la musa como un coito<sup>25</sup>. El declive del estatus de deidad al estatus de interés amoroso del poeta parece encerrar la Musa aún más en lo que antes he llamado hetero-realidad.

Por supuesto, Germaine Greer está pensando aquí en la Musa en relación con poetas del sexo masculino, así que no quiero generalizar que toda transposición de la figura de la Musa a mujeres reales conlleve ese mismo tono misógino. Por ejemplo, en la tradición del amor cortés, las *trobairitz* medievales cuando dedican canciones a grandes mujeres no la privan de tal grandeza, al contrario, reconocen la autoridad y la libertad femeninas y así realizan lo que Marirì Martinengo apunta como la labor de civilizar las relaciones tanto entre mujeres como entre mujeres y hombres<sup>26</sup>. Quizá por eso no se suele llamar comúnmente musas a estas mujeres que inspiran las canciones de amistad y amor trovadorescas.

Por alguna razón, sobre la que podemos formular hipótesis, la figura de la Musa fue vinculada más a la tradición masculina, y así nos llegan las musas de los grandes poetas. Una posible hipótesis es que, en la intensificación del contrato sexual, la figura de la Musa, depuesta de su lugar divino, sirviera para cubrir la paradoja entre una experiencia social femenina de opresión y una supuesta declaración de amor por parte de los opresores, en la que ellos se sitúan casi como víctimas de las emociones suscitadas por una mujer. Así, la mujer hecha musa en la tradición masculina funciona como un ‘otro’ a veces inmenso, a veces diminuto, sobre el cual el poeta proyecta su vacío y del que chupa vampíricamente la materia con la que dará forma a su texto. A este respecto, Gayatri Spivak plantea una cuestión interesante: “¿Cómo se utiliza la figura de la mujer para lograr esta plenitud psicoterapéutica en la práctica del oficio de poeta?”<sup>27</sup> No me apetece

---

<sup>25</sup> Germaine GREER. *Slip-shod sibyls: Recognition, rejection and the woman poet*. London: Penguin Books, 1995, p.5.

<sup>26</sup> Marirì MARTINENGO. *Las trovadoras: poetisas del amor cortés*. Traducción de María-Milagros Rivera Garretas y Ana Mañeru Méndez. Cuadernos Incabados, 1997.

<sup>27</sup> Gayatri Spivak CHAKRAVORTY. “Finding Feminist Reading: Dante-Yeats”. En: *In other worlds: Essays in cultural politics*. Abingdom: Routledge, 2012, p.18.

responder a esa pregunta por ahora, pero, inspirándome en ella, plantearé otra pregunta: ¿Cómo responden las mujeres a una tradición lírica en la que su sexo es instrumentalizado a favor de la creación poética y artística de otro?

Una posible respuesta fue la que encontré en dos autoras, ambas escriben bajo el signo de la libertad y precisamente por eso me encantan. Ana Luísa Amaral (1956 - 2022) fue una autora portuguesa que nos legó una gran obra poética, así como décadas de investigación académica, en las que escribió y enseñó sobre literatura femenina. Cristina Peri Rossi (1941 -) es una novelista y poeta uruguaya, una de las muchas grandes escritoras de Latinoamérica que se atrevieron a persistir en su libertad creativa incluso ante la sucesión de golpes políticos de extrema derecha y el exilio.

Para mí, Ana Luísa Amaral, en su pequeño gran libro *La génesis del amor* (2007)<sup>28</sup> y Cristina Peri Rossi, en su fascinante libro *Las Musas Inquietantes* (1999)<sup>29</sup>, llevan a la práctica algo que Adrienne Rich llamó "re-vision": el acto de mirar hacia atrás, de entrar en lugares antiguos con una nueva mirada<sup>30</sup>. En esta (re)visión, restauran la voz femenina allí donde había sido suprimida. Las dos poetisas que leeremos brevemente lo hacen, pero de maneras distintas.

El nombre del librito de Ana Luísa Amaral es muy insinuante, parece evocar una búsqueda por el origen del amor, y la autora opta por hacerlo en una inmersión muy íntima en la tradición lírica amorosa. Para hacerlo, convoca a tres grandes parejas de poetas-hombres y sus respectivas musas: Petrarca y Laura, Dante y Beatriz, Camões y Natércia. Todos los poemas son, de alguna manera, diálogos entre los poetas y entre los poetas y las musas y, lo más hermoso, entre las musas que hablan entre sí. El único poema que parte de un yo-lírico "original" es el primero, 'Topografía en casi diccionario', en el que la poeta reafirma lo que hará después: "Reaprender el mundo/ en nuevo prisma/ pequeña batéga de sol resolviéndose en cisne/ sirena armonizando el universo"<sup>31</sup>.

En los poemas en los que Laura, Beatriz y Natércia se dirigen a los poetas, vemos relámpagos de rabia e indignación mezclados con versos de devoción amorosa, como

---

<sup>28</sup> Ana Luisa AMARAL. *A gênese do amor*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2007.

<sup>29</sup> Cristina Peri Rossi. *Las Musas Inquietantes*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999.

<sup>30</sup> Adrienne RICH. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision". *On lies, secrets, and silence: Selected Prose 1966-1978*, 1966, p.33.

<sup>31</sup> Ana Luisa AMARAL. "Topografias em quase dicionário". Em: *A gênese do amor*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2007, p.3.

cuando Natércia exige a Camões: "Y no hables de mí:/ habla conmigo"<sup>32</sup>. En otro poema, Natércia vuelve a dirigirse a él y reflexiona que le gustaría dejar al poeta, "abandonarme y ser". ¿Qué sería ese abandonarse para ser? Creo que aquí empieza a palpitar la conciencia de lo que existe más allá de ese pedestal al revés. En los versos siguientes, Natércia insiste en su lamento: "¡Pero cómo puede amor/ tener arte nueva/ si me robaste el verso/ y la palabra!"<sup>33</sup>. A través de Natércia, Ana Luísa expresa una indignación femenina ante el robo patriarcal, "el saqueo de las musas", y al mismo tiempo permite a Natércia, la musa muda, salir de su silencio. La relación que se establece entre la poeta y la musa es de complicidad.

Estas relaciones se profundizan aún más cuando Ana Luísa crea también una complicidad entre las musas. En este punto es casi como si las musas se sentasen juntas para charlar y practicar la autoconciencia, como en el poema "diálogo entre Natércia y Laura":

- De ti heredé  
la feroz tradición  
de ser cantada,

de no ser una voz,  
sino una cosa amada  
no amadora  
a convertirse en cosa

- nunca te cogí de la mano  
él, sí,  
la cantó en rima  
más cuidadosa

Nunca me tocaste:  
él te anhelaba  
en la rima que decía  
y otros oían

---

<sup>32</sup>Ana Luisa AMARAL. "Diálogo entre Camões e Natércia". Em: *A gênese do amor*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2007, p.27.

<sup>33</sup>Ana Luisa AMARAL. "Diálogo entre Camões e Natércia". Em: *A gênese do amor*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2007, p.43.

- Y fuimos sueño  
de los que nos soñaban  
y decían de nosotras lo que querían  
a los ríos más mansos  
y a las colinas

- Y porque tú no existes  
amiga mía,  
como yo soy duda del sueño,  
de la materia sin sentido  
de la palabra,  
la cosa ya cantada,

uniéndonas sólo a nosotras:  
el destino común  
de ser nada,

- ser, en el verso,  
gente femenina<sup>34</sup>

Las musas dejan de ser nada al convertirse en amigas, al existir más allá de lo que los poetas han escrito sobre ellas. Es notable cómo, al dar voz a las musas, Ana Luísa las pone inmediatamente en relación, sabe que la libertad femenina se da en la amistad entre mujeres. En este poema no hay ni la Natércia de Camões ni la Laura de Petrarca: hay Natércia y Laura (y Ana Luísa).

Por último, me gustaría centrarme en Natércia, la musa predilecta de Ana Luísa a lo largo del libro. Natércia fue una de las musas más famosas de Luís Vaz de Camões (1525 – 1580), el poeta lírico y épico más célebre de Portugal. Yo, como brasileña, al igual que Ana Luísa, crecí escuchando sus versos. El nombre "Natércia" es un anagrama de la mujer real de la que Camões se enamoró, Caterina de Ataíde, una dama de la corte. Para que ella se convirtiera en el centro de energía del que se nutrieron tantos sonetos, fue

---

<sup>34</sup>Ana Luisa AMARAL. "Diálogo entre Natércia y Laura". Em: *A gênese do amor*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2007, p.39.

necesario privarla de su existencia real, por eso Camões opera a través del anagrama una abstracción de la mujer real. Este acto es una afirmación del poder masculino de crear falsos orígenes, si Catarina era una persona real con una existencia más allá de Camões, Natércia ya no lo es, su origen y su fin se reducen a él. La respuesta de Ana Luísa Amaral, dentro de su bello ejercicio de revisión de la tradición y rescate de las musas, es hacer el movimiento inverso, y a través de Natércia, recuperar la existencia de Catarina.

En "Natércia habla a Catarina" leemos:

Nunca la totalidad de mí,  
aunque la mitad,  
entonces eres yo:

tú, cuerpo, de verdad,  
yo, en verdad:

nada

Musa, si es que es así,  
o cosa amada  
que desea en verso,  
pero no muere

Deseo la muerte  
que puedas tener,  
porque puedes ser carne  
y sangre, y piel

soy sólo esa  
que soñó aquel  
que entre sueños  
y versos  
me soñó

Acompáñame,  
amiga mía,  
mi mitad

que deseo entera

Y como tienes el don de la palabra

dile

que anhelo ser

lo que tú eres

Sin desear ser tú:

innominada<sup>35</sup>

Me interesa especialmente cómo, al dar voz a las musas de la tradición masculina, las mujeres poetas no presumen ahora de poseerlas también ellas. La forma en que Ana Luísa se ofrece a mediar entre las musas y el contemporáneo del poema que escribe está llena de gratitud. ¿Quién habla a través de quién? ¿Las musas a través de Ana Luísa o Ana Luísa a través de las musas? Esa es la verdadera revisión lograda, de algo utilizado por alguien: las musas, al ser evocadas por las mujeres, se vuelven compañeras en una búsqueda común.

Cristina Peri Rossi hace algo de naturaleza similar, pero de manera muy distinta, ya que su conversación tiene lugar con la tradición pictórica masculina. En *Las Musas Inquietantes*, escribe en relación con obras de arte, en su mayoría de autoría masculina. A primera vista, parece que estamos ante un ejercicio tradicional de écfrasis, la representación verbal de una figura visual, pero a lo largo de los poemas nos sorprende un constante desvelamiento de la musa oculta y silenciada en la realización de la obra, en un evidente paralelismo con la condición social de la mujer dentro del patriarcado. Aunque el nombre del libro hace referencia directa a uno de los cuadros leídos por Cristina Peri Rossi, *Las musas inquietantes* de Giorgio de Chirico (1918), también prefigura la voz poética que ella adopta: cuando las musas hablan, están inquietas, indignadas y nos desconciertan.

Sobre todo en los poemas que hacen referencia a pinturas que retratan a mujeres, hay un suave tono de revelación que es decididamente feminista sin ser pretencioso. En

---

<sup>35</sup>Ana Luisa AMARAL. "Natércia habla a Catarina". Em: *A gênese do amor*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2007, p.37.

el poema que abre el libro, "Claroscuro", en diálogo con el cuadro *La encajera* de Jan Vermeer de Delft (1669), retumban los siguientes versos:

La aplicación de las manos  
de los dedos  
la concentrada inclinación de la cabeza  
el sometimiento  
una tarea tan minuciosa  
como obsesiva  
El aprendizaje de la sumisión  
y del silencio  
Madre, yo no quiero hacer encaje  
no quiero los bolillos  
no quiero la pesarosa saga  
No quiero ser mujer.<sup>36</sup>

El poema comienza siguiendo aparentemente el modelo de una écfrasis referencial tradicional, se describe la obra, pero ya con un enfoque amoroso en la mujer retratada, en los detalles de la posición de su cuerpo. Incluso, durante esta descripción, aflora una u otra palabra, como cuando señala la tarea de una encajera con el adjetivo "obsesiva". El uso del adjetivo es una especie de pasaje, porque en el verso siguiente oímos una voz distinta, evidentemente feminista, que revela la verdad de lo que allí ocurre: "El aprendizaje de la sumisión y del silencio". A esta afirmación le sigue directamente una sublevación: del silencio, del fondo del cuadro, surge la voz de la encajera. Esta voz no es analítica, ni siquiera valiente, sólo es franca y no se dirige a nosotras, lectoras o espectadoras, mucho menos al pintor y ni siquiera a la poeta, la encajera habla a su madre y suplica ser liberada precisamente del trabajo doméstico obligatorio que el cuadro retrata.

Al igual que Ana Luísa Amaral, Cristina Peri Rossi tiene una complicidad tácita no con el artista masculino, sino con la mujer real, de la que la sombra aparece en la obra masculina. En el caso del poema que acabamos de leer, esta complicidad se amplía a todas las costureras, lavanderas, hilanderas, a todas las que hilaban el tejido da vida y de las que no tenemos registro directo. Pero a diferencia de Ana Luísa Amaral, en este caso la poeta no se encuentra con una gran figura femenina, sino con la pequeña trabajadora anónima,

---

<sup>36</sup>Cristina Peri Rossi. "Claroscuro". En: *Las Musas Inquietantes*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999, p.13.

como lo somos muchas de nosotras, y ésta es la verdadera Musa de Cristina a quién dedica su atención haciéndola grande.

Después de abrir su libro con este poema que nos promete fidelidad a las mujeres, muchas y muchas páginas más adelante está el que considero como el poema más fuerte del libro. Cristina Peri Rossi realiza con sutileza y fuerza una crítica tan profunda de la miseria masculina que, como lectora, me siento vindicada. Me refiero al poema "Así nace el fascismo", que es una respuesta al cuadro *La lección de guitarra* de Balthus (1934):

En el campo de concentración  
de la sala de música o ergástula  
la fría, impasible Profesora de guitarra  
(Ama rígida y altiva)  
tensa en su falda el instrumento:  
mesa los cabellos  
alza la falda  
dirige la quinta de su mano  
hacia el sexo insonoro y núbil  
de la Alumna  
descubierta como la tapa de un piano  
Ejecuta la antigua partitura  
sin pasión  
sin piedad  
con la fría precisión  
de los roles patriarcales.

Así sueñan los hombres a las mujeres.  
Así nace el fascismo.<sup>37</sup>

En la pintura de Balthus vemos una escena violenta y pornográfica, en la que la relación entre maestra y alumna se desacraliza en favor de la sádica mirada masculina. Cristina Peri Rossi describe con severidad la imagen absurda, sólo posible en el patriarcado, al que se enfrenta. Pequeñas revelaciones, de nuevo, aparecen entre los versos, cuando comenta que allí no hay piedad ni pasión, un estado que ella denuncia

---

<sup>37</sup>Cristina Peri Rossi. "Así nace el fascismo". En: *Las Musas Inquietantes*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999, p.97.

inmediatamente como el de los roles patriarcales. Son los versos finales los que, en mi lectura absolutamente subjetiva, destruyen cualquier pesadilla fálica en la que el pintor pretendiera atrapar la imagen de las mujeres, y a nosotras, las mujeres reales. Precisamente al señalar que lo que se ve en el cuadro es lo que los hombres sueñan de las mujeres, la poetisa acaba con el patriarcado, pues la pretensión masculina de fingir que ése es el estado natural de las cosas queda denunciada y así su "realidad" llega a verse como lo que es: un sueño/pesadilla masculina del cual nace el fascismo. Al terminar con un verso en paralelismo con el título, ella amplía esta revelación mucho más allá de la pintura en cuestión, y muestra cómo el fascismo es la pesadilla fálica que se impone como realidad. Así habla la inquietante musa, que rasga el lienzo de este cuadro maldito y se va.

### **May y Virginia: “sólo las mujeres despiertan mi imaginación”<sup>38</sup>**

Tras reflexionar sobre cómo las escritoras rescatan y recuperan musas ya solidificadas en la tradición masculina, urge pensar en la relación directa entre las mujeres y la Musa. Por tanto, decidí abandonar la búsqueda de la referencia obvia a las musas y buscar en mi memoria afectiva literaria a autoras que se empeñaron en reconocer a una figura femenina o a las mujeres como significante original de su creatividad: como mediación indispensable entre ellas y el mundo.

May Sarton fue el seudónimo utilizado por Eleanore Marie Sarton (1912-1995). Nacida en Bélgica, May creció y vivió toda su vida en Estados Unidos. Su obra es amplia e incluye poesía, libros infantiles, novelas, obras de teatro y no ficción. Fortuitamente, en el breve periodo de un año que vivió en París, cuando sólo tenía diecinueve años, conoció a la segunda autora sobre la que escribiré, Virginia Woolf (1912 - 1941), que tenía la misma edad que ella. Virginia nos regaló novelas, ensayos y un extenso diario, y sigue siendo amada por varias generaciones de mujeres, entre las que me incluyo.

Creo que en las dos autoras hay un gigantesco deseo de salir de los laberintos del simbólico masculino, donde la mujer como eterno Otro, al buscarse a sí misma, sólo encuentra imágenes distorsionadas y enloquecedoras. Tanto May Sarton como Virginia

---

<sup>38</sup>Virginia WOOLF. En Letters IV: 230, 1930.

narran a lo largo de sus obras una angustia que marca gran parte de la literatura femenina producida en el siglo XX. Utilizaré las palabras de la poeta Nicole Brossard, que describe con lucidez la situación a la que se enfrentaron las mujeres artistas en este siglo de intensa crisis patriarcal y de fulgurante despertar de la conciencia femenina:

Las mujeres, condicionadas a no tener en cuenta sus percepciones (algunas mujeres sí las tienen en interés de su equilibrio personal, chocando con los dictados patriarcales), condicionadas a no hablar nunca de sus percepciones, son llevadas a considerar sus percepciones como impresiones. Por la fuerza de las circunstancias, llegan a tener impresiones de impresiones, hasta tener la impresión de que todo está en su cabeza, es una invención, y que sus percepciones son, después de todo, simplemente fruto de su imaginación.<sup>39</sup>

Muchas obras han retratado este estado, pero en general, sólo como un retrato de la miseria femenina, muchas veces atascado en repeticiones sin encontrar vías para la libertad. En mi opinión, Virginia y May Sarton encuentran vías para salir de la repetición cuando operan dos movimientos.

El primer movimiento consiste en una toma de decisión esencial ante lo que María-Milagros Rivera Garretas llama de *bivium*: una bifurcación, "ante una brecha entre lo que se ha interpretado y lo que queda por interpretar, entre lo que se ha dicho y lo que queda por decir". En ese punto, ante la aventura de escribir, la autora decide si tiene en cuenta o no su diferencia sexual, "el sentido libre de su ser mujer". Si opta por escribir como mujer, partirá del reconocimiento de su experiencia de existencia como "fuente inagotable de sentido", en la que "radica precisamente la posibilidad de trascendencia de su escritura"<sup>40</sup>. Si opta por ignorar esta decisión, escribirá desde la pretensión de un neutro, que en última instancia es masculino.

En el segundo movimiento, que creo que sucede dentro del primero, como en espiral, es donde veo la presencia de la Musa. En cierto modo, posibilita y es posibilitado por el primero; dentro de la decisión de escribir como mujer también vibra la elección de tener a la mujer como referencia y mediación primordial. En *Mrs Stevens Hears the*

---

<sup>39</sup> Nicole BROSSARD. *La lettre aérienne*. Montreal: les Editions du remue-ménage: 1985, p.64.

<sup>40</sup> María-Milagros RIVERA GARRETAS. "Escribir como mujer: entre Emily Dickinson y Virginia Woolf." *DUODA: estudios de la diferencia sexual*, 2018, p. 20-39.

*Mermaids Singing* (1965)<sup>41</sup>, de May Sarton y *Mrs Dalloway* (1925)<sup>42</sup>, de Virginia Woolf, encuentro dos de las más bellas descripciones del entrelazamiento de estos dos movimientos en espiral. Las dos revelan que, en el corazón de su creatividad, la epifanía que desborda su ser y se plasma en la escritura comienza con ese encuentro con la otra mujer, algo que las hace tan intensamente mujeres precisamente por amar a la otra.

Utilizaré una expresión de Margarita Pisano para referirme a estas experiencias profundas de encuentro con una misma a través de la otra, ella las llama *incidencias lésbicas*, ligeros e infinitos momentos de intenso encuentro. Las incidencias lésbicas que marcan la vida de una mujer, reconocidas como tales o no, revelan el "deseo/pasión de conocer/nos"<sup>43</sup>. Conocerse a sí misma, conocer a la otra. Por fin, creo que quizá la recuperación más radical de la Musa sea la constatación epifánica de que nuestra creatividad femenina se origina precisamente en nuestra relación con otra mujer, empezando por la relación con nuestras madres, luego con nuestras maestras y amigas, pero también y de manera singular con nuestras amantes.

En muchos de los textos de Virginia es precisamente dentro de una incidencia lésbica donde se produce lo que ella denominó *moments of being*, que yo interpreto como momentos de armonía simbólica femenina libre. En *A room of one's own* (1929), la narradora Mary tiene un fuerte efecto de veracidad al leer en un libro la siguiente frase: "¡A Chloe le gustaba Olivia!"<sup>44</sup>, este es un poderoso ensayo sobre la relación de las mujeres con la literatura y es notable que sea esta frase la que despierte el pensamiento de la narradora que, por cierto, representa la posición de Virginia. Pero me gustaría llamar la atención sobre un pasaje especialmente notable de la novela *Mrs. Dalloway*, en la que seguimos un día de la vida de Clarissa Dalloway, una de las protagonistas y el personaje que da título a la novela:

Fue una súbita revelación, un matiz como de rubor que una trata de ocultar, y luego, al extenderse, cede a su expansión y se precipita hasta el umbral más lejano, allí se estremece y siente que el mundo se acerca, hinchado de algún significado increíble, de alguna presión de arrebato, que rompe su fina piel y brota y se derrama con extraordinario alivio por las grietas y las heridas.

---

<sup>41</sup> May SARTON. *Mrs Stevens Hears the Mermaids Singing*. New York: W.W. Norton & Company, 1965.

<sup>42</sup> Virginia WOOLF. *A Sra. Dalloway*. Traducción de José Rubens Siquiera. Grupo Novo Século, 2021.

<sup>43</sup> Margarita PISANO. "Incidencias lésbicas o el amor al propio reflejo". En: *El triunfo de la masculinidad*. Chile: Fem-e-libros, 2004, p. 72.

<sup>44</sup> Virginia WOOLF. *Um teto todo seu*. Traducción de Bia Nunes de Souza. São Paulo: Ed. Tordesilhas, 2014, p.32.

Entonces, por ese momento, había visto una iluminación; una cerilla ardiendo en una flor; un sentido interior casi manifiesto.<sup>45</sup>

¿Podría esa ser la narración de un encuentro con la Musa? En el caso de la novela, Clarissa describe con extrema belleza lo que siente en la relación, cuando se sumerge en el misterio de la vida al percibirse en el vórtice de otra persona. De hecho, una parte considerable del pensamiento feminista de todo tipo se ha dedicado a sacar a la mujer del vórtice del otro, donde es engullida y su subjetividad aniquilada, pero del tenor del texto se desprende que cuando ese encuentro tiene lugar con otra mujer se desencadena la creatividad. El mundo se amplía en la relación entre mujeres. En otra novela, *The Lighthouse* (1927), Virginia explica a través del personaje de Lily Briscoe cómo es precisamente en este *moment of being* del deseo por otra mujer, su musa, lo que inspira la producción de la obra maestra de dicha personaje que es pintora<sup>46</sup>.

En otras palabras, la Musa aparece constantemente en la obra de Virginia encarnada en personajes mujeres que son amadas por las narradoras, que, dentro de este amor, alcanzan la trascendencia. En el pasaje anteriormente citado, Virginia hace una descripción general de lo que Clarissa siente en ese momento epifánico en la relación, pero unas páginas más adelante volverá, a través de las ondas de su memoria, al instante original de su juventud en que tal posibilidad de éxtasis creativo aparece como una pequeña joya dentro de una incidencia lésbica entre Clarissa y su amiga Sally:

Entonces llegó el momento más crucial de toda su vida, cuando pasaron por delante de una urna de piedra con flores. Sally se detuvo, cogió una flor y la besó en los labios. El mundo entero debió de ponerse patas arriba. Los demás desaparecieron; allí estaba ella sola con Sally. Y ella sintió que había recibido un regalo, envuelto, y se le dijo que lo guardara, que no lo mirara, una diadema, algo infinitamente precioso, envuelto, que, mientras caminaban (adelante y atrás, adelante y atrás), ella destapó, o el resplandor atravesó el envoltorio, ¡la revelación, la sensación religiosa!<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Virginia WOOLF. *A Sra. Dalloway*. Traducción de José Rubens Siquiera. Grupo Novo Século, 2021, p.36.

<sup>46</sup> Escribí sobre este tema en el artículo "Volviendo a casa con Virginia: una lectura amorosa de la novela *To the Lighthouse*. *DUODA: estudios de la diferencia sexual*, 2023, p. 16-37.

<sup>47</sup> Virginia WOOLF. *A Sra. Dalloway*. Traducción de José Rubens Siquiera. Grupo Novo Século, 2021, p.36.

¿Qué regalo le ha hecho Sally a Clarissa a través del beso? La poesía, la voluntad de crear, la energía femenina del amor que trasciende sin dejar de ser inmanente en su constancia a través de todos los lugares y tiempos donde ha habido mujeres amándose. El don de la Musa. Y así es exactamente como May Sarton reconoce el mismo don en su novela, *Mrs. Stevens Hears The Mermaids Singing*, que ya en el nombre comienza con esta imagen del personaje de Hilary Stevens escuchando el canto de las sirenas. Si el canto de las sirenas llevaba a los hombres a la muerte, por el contrario, lleva a Hilary a crear. En las primeras páginas, May Sarton también dedica su libro a la Musa, se establece así una línea de reconocimiento afectuoso que atravesará toda la obra.

May Sarton es mucho más directa al asociar la inspiración con una musa, quizá porque esta novela se centra en la reflexión sobre el arte y la vida de una escritora de setenta años, Hilary, que está siendo entrevistada por dos jóvenes. Al repasar toda su carrera literaria, Hilary llega finalmente al recuerdo más lejano que puede visitar, el primer florecimiento de su vena poética: “[...] allí, en aquel verano de 1911, en Gales, la Musa había hecho su primera aparición, y Hilary, la Hilary de más de setenta años que también era Hilary a los quince, vio que aquel episodio era tal vez la clave de todo.”<sup>48</sup> La clave de todo, que creo se fundamenta en la decisión de vivir, y por lo tanto de escribir, eligiendo ser quién se es, una mujer, está dentro de una incidencia lésbica. Hilary evoca con lirismo a su joven gobernanta, Phillipa Munn, señalándola como “el instrumento de una revelación”. A continuación, citaré un pasaje relativamente largo de la novela, pues ilustra muy bien el movimiento en espiral que rodea esta decisión y el encuentro de una misma a través del encuentro con una mujer a la que se ama, o, en pocas palabras, como la propia Hilary la denomina la primera aparición de la Musa:

Imágenes, escenas, fluían ahora. Una tarde de verano. Estaban sentadas entre las ruinas de un castillo, contemplando la amplia curva de una bahía, comiendo enormes bocadillos de carne indigesta y bebiendo sidra. (...)

Justo debajo de ellos, un chico joven estaba segando un pequeño campo. El ritmo de su andar, lento y meditativo, sus pausas para afilar la cuchilla tenían un efecto hipnótico. Llevaban media hora observándole en silencio.

"¿Por qué no nací varón, señorita Munn? Es tan injusto".

---

<sup>48</sup>May SARTON. *Mrs Stevens Hears the Mermaids Singing*. New York: W.W. Norton & Company, 1965, p.97.

"Bueno, no lo eres, así que me sentaría, si yo fuera tú, y estiraría tu falda."

"¡Odio las faldas!" Hilary se recostó en la hierba, con un brazo sobre los ojos. Tenía la sensación de estar habitada por poderes que no podía comprender ni controlar, una espesa masa de energía eléctrica sin salida, así se había sentido.

"Si fuera un niño, sería un gran poeta", dijo con voz apagada.

"Hmph", resopló la señorita Munn. "Nada impide que una chica sea poeta, ¿verdad?". Lo desconcertante era el completo deslizamiento entre los ojos azules y el rostro arrebatadoramente bonito de Phillipa, y la "señorita Munn" que se ponía como una armadura en su papel actual. Ella misma no era adulta.

(...)

Por un segundo sus ojos me miran, Phillipa de repente se sonroja de azul como las mejillas pueden sonrojarse de rosa. En la confrontación del segundo, la pupila en esos ojos azules ensanchó como un postigo, y en ese segundo la corriente eléctrica masiva en Hilary conectó, de modo que ella sintiera a través de ella toda la explosión de una llamarada de luz.

(...) no podía creer que el momento de la revelación no fuera una Señal; algo mucho más grande y misterioso que Hilary parecía estar implicado. Se sintió engrandecida por la bondad, una emoción que no estaba acostumbrada a sentir en absoluto, le hubiera gustado realizar algún acto heroico de inmediato, rescatar a un niño que se ahogaba, apagar ella sola un fuego abrasador; se sintió como una gigante, como si hubiera crecido varios metros en la última hora, (...)

En las dos semanas que siguieron, Hilary salió de su capullo, como si fuera una torpe polilla de luna, que salía penosamente para emprender el primer vuelo en la suave oscuridad de un crepúsculo primaveral.

(...)

No podía expresarlo, la propia Phillipa se habría sentido desconcertada y asustada. En primer lugar, Hilary sentía ahora que era dos personas todo el tiempo, en lugar de una. Su ojo había sido abierto por un "tú", y reflexionaba sobre Phillipa como si Phillipa fuera una ecuación extraordinaria que, una vez resuelta, revelaría el secreto del universo. Pero al mismo tiempo, debido a esta enorme reverberación interior, que desplegabá todas sus fuerzas, era como si todo el mundo exterior resonara también en ella... el paisaje, la literatura, todo había cobrado vida de una manera totalmente nueva.

(...)

"¡Todo!", había gritado, y eso significaba que si el mundo entero se había convertido en sensación, el mundo entero se había convertido, por la misma razón, en espíritu. La totalidad se dirigía a ella, y de alguna manera tenía que ser respondida.

"Estoy tan llena de alabanzas y dolor, que creo que voy a estallar", le dijo a Phillippa a través de la oscuridad. (...)

Salió de puntillas al pasillo con un cuaderno y un lápiz y se encerró en el cuarto de baño: nadie suele bañarse a las tres de la madrugada. A salvo, muerta de frío, empezó a escribir un poema propio. Y cuando lo terminó, volvió a meterse en la cama y durmió profundamente, (...)

Ahora ya se podía decir todo: éste fue el embriagador descubrimiento que hizo Hilary. (...) Podía alabar, rabiarse, desesperarse, amar, en paz. Nadie podía decirle que no: incluso la autocensura podía ser sofocada.<sup>49</sup>

Al leer este pasaje, se hace evidente que el encuentro entre una mujer y la Musa es una experiencia mística profunda, de la cual se nutre la creatividad femenina libre. La apertura a la otra, que por ser también mujer no socava a ninguna de las dos –cuando corre libre y por deseo, obviamente– se convierte también en apertura al Misterio de la vida misma, alimento del arte. May Sarton conecta de manera muy natural la entidad Musa con su amada Phillippa, porque para ella no existe una separación rígida entre la experiencia de la vida y la trascendencia. Así, la Musa surge como imagen de revelación, de apertura, de multiplicidad de caminos, del Infinito, y es femenina porque se reconoce en las relaciones entre mujeres reales que estos caminos abren para una mujer.

Quizá la principal diferencia entre la Musa cautiva de los hombres y la Musa libre de las mujeres es que la primera está forzosamente aislada con un poeta que se ve a sí mismo solo en un pico apartado de la vida y busca a través de esa figura sin materia una inspiración que viene de fuera; mientras que la segunda es un símbolo de la primacía de la relación y de la necesidad de mediación, que acompaña a poetas que escriben desde esta experiencia humana fundamental, de la que las mujeres parecen saber mucho más. No por casualidad, la imagen que evoca Luce Irigaray para simbolizar la creatividad

---

<sup>49</sup>May SARTON. *Mrs Stevens Hears the Mermaids Singing*. New York: W.W. Norton & Company, 1965, p.98-107.

femenina es la de dos labios que hablan juntos<sup>50</sup>, una bella imagen que también nos recuerda a la vulva.

## **Juana y Emily: guiadas por la Dama Amor**

Anteriormente mencioné el apunte de Germaine Greer sobre cómo la salida de la Musa de un panteón divino y su transposición a mujeres reales, a las que el poeta, entonces, buscaba atraer para el “coito”, significaba la pérdida de todo su poder. La experiencia de lectura de las poetas muestra un escenario diferente, mucho más interesante y bello. Las dos poetas de las que hablaré brevemente a modo de conclusión de esta reflexión se encuentran entre las mayores creadoras de simbólico femenino libre y ambas hacen una transposición total de la figura de la Musa a mujeres reales que amaron intensamente durante años.

Las dos fueron mujeres “plenamente conscientes de que necesitaban a sus semejantas para enfrentarse al mundo” y que han mirado “hacia una u otra de sus semejantas como depositarias de un saber más importante para ellas”<sup>51</sup>. Utilizo las palabras de las mujeres de la Librería de Mujeres de Milán porque elucidan en gran medida cómo la libertad y, en mi opinión, la creatividad femenina, dependen de que el propio sexo sea la medida del mundo. Además, también aprendí de ellas que es necesario reconocer la disparidad entre nosotras, no somos todas iguales, y, precisamente admitiendo esto, logramos asumir nuestro deseo y reconocer la grandeza de la otra que nos inspira. El reconocimiento de la grandeza de otra mujer lleva a estas poetas a alcanzar su propia grandeza y utilizar sus talentos sin automoderarse, buscando caminos incluso dentro de situaciones sociales coercitivas y patriarcales.

Emily Elizabeth Dickinson (1830-1886) fue una poeta estadounidense. La mayor parte de su obra se publicó póstumamente y hoy es reconocida como una de las más grandes poetas de la historia. Ella vivió toda su vida en la ciudad de Amherst, cuya naturaleza aparece en su poesía. Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) fue una poetisa,

---

<sup>50</sup>Luce IRIGARAY. “When Our Lips Speak Together”. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol.6, n.1, pp.69-79, 1980.

<sup>51</sup>Librería de Mujeres de Milán. *No crea tener derechos: La generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres*. Madrid: Horas y Horas, 1991, p. 179.

dramaturga, filósofa y monja de México. Juana Inés de Asbaje (su nombre de nacimiento), amó la poesía desde muy joven, al igual que Emily, habiendo elegido la vida religiosa para poder existir ajena a las constricciones del contrato sexual y de la heterosexualidad obligatoria. Emily Dickinson tomó una decisión similar y nunca se casó con un hombre. Emily amaba a Susan Huntington Gilbert Dickinson y Juana a la Virreina María Luisa Manrique de Lara.

Escribiendo sobre el amor, María Zambrano dice: “El amor trasciende siempre, es el agente de toda trascendencia.”<sup>52</sup> La Amor, ahora en femenino<sup>53</sup>, no viene de fuera, está en cada una de nosotras, viene de dentro, al encuentro de la otra. ¿Qué suscitan en las poetisas estas musas? El despliegue de una fuerza que las lanza fuera de sí mismas. Según María Zambrano, ahí se produce un desplazamiento del centro de gravedad. La que ama ve desplazado su centro hacia otra y allí aprende ese movimiento trascendente de estar fuera de sí misma sin dejar de estar llena de Amor, es decir, de lo más profundo de sí misma. Es un estado fundamental en la búsqueda de la poeta, en la que se encuentra "dispuesta al vuelo, presta a cualquier partida"<sup>54</sup>.

Emily Dickinson utilizó alegorías para expresar este vuelo, esta fue la mediación que encontró para decir todo lo que quería a escondidas de su entorno. Como apunta Elena Álvarez Gallego, en “la alegoría se puede decir una cosa con otra cosa sin dejar la pista que da la metáfora”<sup>55</sup>. Susan Gilbert aparece alegóricamente a través de muchas palabras que evocan la trascendencia, como "Infinito" y "Universo", pero también en palabras arraigadas en la naturaleza que Emily tanto admiraba, como "Árbol", "Pájaro", "Margarita", "Sol" y "Mar"<sup>56</sup>. El uso de la alegoría como mediación protegió la obra de Emily de la mirada prescriptiva de personas a las que no deseaba exponer lo más precioso de sí misma, excepto de Susan, su principal interlocutora. De este modo, Susan fue para Emily una musa que no estaba en otra dimensión, sino muy cerca de ella, una musa con la que Emily conversaba a través de la poesía, gran parte de la cual estaba inspirada en el

---

<sup>52</sup> María ZAMBRANO. *Dos fragmentos sobre el amor*. Madrid: Begar, 1982, p.10.

<sup>53</sup>Tiene mucho más sentido que "amor" sea una palabra femenina, como confirma Antonietta Potente en "Amor en la práctica cotidiana", una lectura de la asignatura “Mística: experiencia del andar profundo” del Máster de DUODA (2022).

<sup>54</sup>María ZAMBRANO. *Dos fragmentos sobre el amor*. Madrid: Begar, 1982, p.30.

<sup>55</sup>Elena ÁLVAREZ GALLEGO. *La poesía de la experiencia II: la alegoría*. Lectura de la asignatura “La poesía de la experiencia según Emily Dickinson” del Máster de DUODA (2023).

<sup>56</sup>Utilizo como referencia la recopilación de Elena Álvarez Gallego en el texto "La poesía de la experiencia II: la alegoría", citado anteriormente.

Amor que sentía por ella. Es una musa que no sólo inspira, sino que da medida<sup>57</sup>. Leyendo una carta de la joven Emily a Susan, fechada a finales de abril de 1852, me encontré con un pasaje que ilustra con alegría las formas en que esta relación de inspiración y medida del mundo tiene lugar en el interior de Emily:

Domingo por la tarde

Tan dulce y quieta, y Tú, oh Susie, ¿qué más necesito para que mi cielo sea completo?

Dulce hora, bendita hora, que me lleve hasta ti, y que te traiga de vuelta a mí, el tiempo suficiente para arrancarte un beso, y susurrar Adiós, otra vez.

He pensado en ello todo el día, Susie, y no temo a otra cosa, y cuando fui a la reunión llenó mi mente de tal manera, que no pude encontrar un resquicio para poner al digno pastor; cuando dijo "Nuestro Padre Celestial", yo dije "Oh querida Sue"; cuando leyó el Salmo 100, seguí diciendo tu preciosa carta para mí misma, y Susie, cuando cantaron— te habría hecho reír oír una pequeña voz, cantando a las ausentes. Inventé palabras y seguí cantando cómo te amaba, y te habías ido, mientras todo el resto del coro cantaba Aleluyas. Supongo que nadie me oyó, porque cantaba muy bajito, pero me reconfortaba pensar que podría apagarlos cantando por ti. (...) <sup>58</sup>

En cierto modo, es una relación con la musa que la protege del orden simbólico patriarcal, con sus religiones y filosofías misóginas. En este fragmento, la invocación a Susan, para Emily, se superpone al rito cristiano. Con la musa, la poeta es lanzada y se lanza más allá: Susan está por encima del dios-hombre de la Iglesia, y al cantarle, Emily también lo está. Pero aun así, está claro que una de las razones de la elección de la alegoría es un entorno social patriarcal en el que la poeta no se siente segura para expresarse libremente y, lo que es aún más grave, no ve salida para sus emociones y percepciones en el (des)orden simbólico dominante. Así, dándose cuenta astutamente de la inteligibilidad entre su voluntad de crear y el entorno, busca una salida. Sin embargo, creo que la opción de centrarse en la imaginación y el talento de las mujeres es la acertada en estos momentos. Es la libertad en Emily, que circula en gran medida a través del aprecio y el

---

<sup>57</sup> Elena ÁLVAREZ GALLEGO. "La relación sin fin que es poética – entre Emily Dickinson y Susan Huntington Gilbert." *DUODA: estudio de la diferencia sexual*, 2018, Núm. 54, p. 74-84.

<sup>58</sup> Emily DICKINSON. Carta para Susan de abril de 1852, reproducida por Ellen Louise HART; Martha Nell SMITH (org). *Open me carefully: Emily Dickinson's intimate letters to Susan Huntington Dickinson*. Wesleyan University Press, 1998, p.24-25.

amor que sentía por las mujeres de su vida, lo que la lleva también a la genialidad de sus poemas.

A su vez, la lectura de estos poemas también exige a las lectoras de hoy, una inmersión en un contexto relacional femenino y en su propia ontología femenina, así elevando nuestra medida del mundo. Esto se produce por una especie de conspiración entre autora y lectora, en la que deciden ignorar y superar las interpretaciones reductoras de un tipo de pensamiento que sólo concibe la miseria femenina, nunca nuestra libertad y nuestro genio. Por ejemplo, en el poema 367, Emily escribe:

Cuido mus flores para ti –  
¡Luminosa Ausente!  
Mis Costuras de Coral Fucsia  
Se descosen – mientras la Sembradora – duerme –  
Los Geranios – se colorean – y motean –  
Las Humildes Margaritas – despuntan –  
Mi Cactus – divide su Barba  
Para enseñar la garganta –  
Los Claveles – vierten sus especias –  
Y las Abejas – cosechan –  
Un Jacinto – que yo escondí –  
Asoma una Cabeza Emperifollada –  
Y los aromas caen  
De frascos – tan pequeños –  
Que te maravillas de que pudieran sostenerse –  
  
Las Rosas Esféricas – rompen su cope de satén –  
En el suelo de mi Jardín –  
Pero – tú no estás – ahí  
Tanto me daría que no llevaran  
Más – carmesí –  
  
Que tu flor – esté alegre –  
¡Su Señor – lejos!  
Ello no me favorece –  
Yo moraré en Cáliz – Gris –  
¡Qué modestamente – siempre –

Tu Margarita –  
Adornada para ti!<sup>59</sup>

Sobre todo, es un poema lleno de sensualidad femenina, en el que musa y poeta están tan profundamente enamoradas, tanto en la cercanía como en la distancia (ambas forman parte de la Amor). Las pistas biográficas ayudan a descifrar el camino de lectura de este poema, pero creo que la verdadera lectura tiene lugar cuando las sensaciones de imágenes como "Mis Costuras de Coral Fucsia", donde Emily se refiere a su vulva<sup>60</sup>, conmueven cuando una las siente desde su propio cuerpo femenino. El sonido del zumbido de las abejas, del verso "Y las Abejas - cosechan -", que evoca al balbuceo del placer femenino compartido entre amantes, también llega en su potencia evocadora si una conoce la experiencia del placer entre mujeres; o, al menos, si considera su posibilidad.

Incorporo intencionadamente a la lectora porque creo que la relación con la Musa que establecen las mujeres desde un espacio de placer invita a una apertura, que como hemos visto es propia de la Amor, que llama a la lectora a comulgar con ellas a través de la fruición literaria. Incluso para Emily Dickinson y Sor Juana, sus musas eran también sus lectoras privilegiadas. De todas las manifestaciones de la figura de la Musa dentro de la creación femenina, ésta me parece una de las más significativas, que sea a la vez inspiración e interlocución. Y así llego a Sor Juana Inés de la Cruz y su relación literaria con otras grandes mujeres que la leyeron.

A los veintinueve años, Sor Juana conoce a María Luisa y se enamoran. Musa reconocida y elogiada, es a María Luisa a quien Sor Juana dedica los poemas más bellos de su obra *Inundación Castálida* (1689). En uno de los poemas, Sor Juana escribe a su amada María Luisa, a la que llama 'Lisi', una celebración de su cumpleaños:

(...)  
Tan sin él, tus bellos rayos  
voluntaria Clicie sigo,  
que lo que es mérito tuyo  
parece destino mío.  
Pero, ¿a dónde enajenada

---

<sup>59</sup> Ana MAÑERU MÉNDEZ y María-Milagros RIVERA GARRETAS. *Emily Dickinson. Poemas 1-600. Fue culpa del Paraíso*. Madrid: Sabina Editorial, 2012, p. 565.

<sup>60</sup>Elena ÁLVAREZ GALLEGU. *Susan Gilbert en la obra poética de Emily Dickinson*. Lectura de la asignatura "La poesía de la experiencia según Emily Dickinson" del Máster de DUODA (2023).

tanto a mi pasión me rindo,  
que acercándome a mi afecto,  
del asunto me desvíó?  
Retira allá tu belleza  
si quieres que cobre el hilo,  
que mirándola no puedo  
hablar más que en lo que miro.  
Y pues sabes que mi amor,  
alquimista de sí mismo,  
quiere transmutarse en vida  
porque vivas infinito;  
y que porque tú coronas  
a los años con vivirlos,  
quisieran anticiparse  
todos los futuros siglos;  
no tengo qué te decir,  
sino que yo no he sabido  
para celebrar el tuyo,  
más que dar un «natalicio».  
Tu nacimiento festejan  
tiernos afectos festivos,  
y yo en fe de que lo aplaudo,  
el «nacimiento» te envío.<sup>61</sup>

Muchas cosas me llaman la atención en este pasaje, la primera es la belleza del elogio, pero también la necesidad de la ausencia para que la inspiración se transmute en poesía. Las místicas supieron sentir y razonar la naturaleza de la Amor, que como revela Margarita Porete en *El espejo de la almas simples* (1300)<sup>62</sup>, está hecha de Presencia y Ausencia, que no son opuestas, sino que forman parte la una de la otra. Las poetas guiadas por la Dama Amor no necesitan poseer o aprisionar a sus Musas, saben que en su Ausencia, la Presencia sigue ahí, están solas, pero no solas. Si en la Presencia de la amada pueden reconocer a través del encuentro los límites de sí mismas y la invitación de la

---

<sup>61</sup> Sor Juana Inés DE LA CRUZ. 'Romance donde celebra el cumplir años la señora virreina con un retablito de marfil del nacimiento, que envía a su excelencia', versos 45-72. En: *Inundación Castálida*. Acceso en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<sup>62</sup>Margarita PORETE. *El espejo de las almas simples*. Edición de Blanca GARRI. Madrid: Siruela, 2015.

alteridad, en la Ausencia, reconocen que el encuentro puede encarnarse en la presencia poética, la Amor, “alquimista de sí misma”, que convierte la Ausencia en Infinito.

Esta libertad que se manifiesta en la creación depende, por supuesto, del contexto relacional en la que una se encuentra. Como ya he dicho, la Musa es también una interlocutora, por lo que nada impide que la poeta sea también la Musa de sus lectoras. Es a través de María Luisa que gran parte de la obra de Sor Juana se publica en Europa, llegando entonces a un círculo de lectoras que se denominaban “La Soberana Asamblea de la Casa del Placer”<sup>63</sup>, compuesto por monjas de varios conventos portugueses. Maravilladas por la lectura de *Inundación Castálida*, piden a Sor Juana que les escriba algo. En respuesta a las veinte adivinanzas que Sor Juana les escribe en *Enigmas de La Casa del Placer*, publicado en Lisboa en 1695, sus lectoras también le escriben poemas.

En casi todos los poemas escritos para Sor Juana las monjas se dirigen a ella llamándola Musa. Sórora Mariana de Santo Antonio, religiosa en el Monasterio de Santa Clara, la llama “Décima insigne Musa,”<sup>64</sup>; su María Luisa, Virreina y Condesa de Paredes, la alaba: “Solo tu Musa hacer pudo/ con misterioso desvelo/ de claridades oscuras/ lo no entendido, discreto.”<sup>65</sup>; Sor Francisca Xavier, religiosa en el Convento de La Roza, celebra su talento: “Ilustre Musa, cuya dulce Lira/ mejor pudiera que el Traciano Joven/ no solo suspender lo fugitivo/ mas sin violencias arrastrar lo inmóvil.”<sup>66</sup>; Doña Simona de Castillo, religiosa en el Monasterio de Santa Anna, reconoce la autoridad femenina de Sor Juana: “Hermosa, y nueva Musa/ a cuyo resplandor/ se ilustran ambas zonas/ sin llorar la ausencia de otro sol.”<sup>67</sup>

Así que no es de extrañar que ella misma se defina como Musa. Algo de lo que podemos atestiguar en el título completo de *Inundación Castálida*: “Inundación Castálida de la única poetisa, **musa dezima**, Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa y profesa en el monasterio de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de Mexico, que en varios metros, idiomas y estilos, fertiliza varios asuntos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos y útiles versos para la enseñanza, recreo y admiración.” Lo mismo ocurre en otros momentos de

---

<sup>63</sup> María-Milagros RIVERA GARRETAS. “Los veinte modos de Amor de sor Juana Inés de la Cruz”. En: *Sor Juana Inés de la Cruz. Enigmas de La Casa del Placer*. Madrid: Sabina Editorial, 2019, p. 5.

<sup>64</sup>Sor Mariana DE SANTO ANTONIO. “A la Autora”. En: *Sor Juana Inés de la Cruz. Enigmas de La Casa del Placer*. Madrid: Sabina Editorial, 2019, p. 37.

<sup>65</sup>Virreina María Luisa Manrique DE LARA. *Ibíd*em, p.42.

<sup>66</sup>Sor Francisca XAVIER, *Ibíd*em, p.45.

<sup>67</sup>Doña Simona DECASTILLO. *Ibíd*em, p.51.

la historia femenina, cuando las grandes creadoras son llamadas Musas, deshaciendo cualquier tipo de dialéctica entre creación e inspiración, entre fines y medios. Este reconocimiento revela una admisión sin inútil modestia de que hay en esa mujer una inspiración y un talento innegables y que ejercerlos no es una contradicción con ser mujer, por el contrario.

## Conclusión

Me parece un momento fortuito para terminar este viaje con la Musa, dentro de una espiral de creación femenina que inspira el recuerdo de que podemos crear e inspirarnos unas a las otras en una circulación de creatividad, autoridad y libertad femeninas, sin dialéctica, sin culpa ni resentimiento, pues nuestro horizonte es infinito. Es un recuerdo que aflora aquí y allá cada vez que las mujeres se atreven a descubrir su libertad. En los años 1980, Mary Daly y Jane Caputi escribieron todo un diccionario sobre recordar y redescubrir su libertad, y una de las entradas contiene su definición de la Musa: “el Genio/Daemon guía de una Musitante; una mujer en Contacto con su Espíritu Creativo, su Ser; una que Recuerda/libera ondas armoniosas de sentido, para que las Nuevas Palabras Arcaicas puedan ser oídas, habladas y cantadas.”<sup>68</sup>

Mientras escribía esta investigación, el diccionario descansaba en mi estantería, sólo se me ocurrió consultarlo cuando ya había terminado la mayor parte de la redacción y cuando me topé con esta descripción me di cuenta de que era exactamente lo que buscaba recuperar sobre la figura de la Musa. Quizás fue una suerte no haberla encontrado antes, así que tuve que emprender mi propio viaje. Este acontecimiento me lleva a pensar en cómo la relación de una mujer con la Musa, o como quiera que se llame esta fuerza, nunca puede descifrarse por completo. Atraviesa el espacio y el tiempo, aparece cuando se la conjura y, a veces, incluso aparece por sorpresa, despertando el ímpetu creativo de quien se abre a su presencia.

---

<sup>68</sup> Mary DALY; Jane CAPUTI. *Websters' First New Intergalactic Wickedary of the English Language Conjured by Mary Daly in cahoots with Jane Caputi*. London: The Women's Press, 1988, p. 147.

## Referencias bibliográficas

- Álvarez Gallego, Elena. “La relación sin fin que es poética – entre Emily Dickinson y Susan Huntington Gilber”. *DUODA: estudis de la diferència sexual*, 2018, p. 74-84.
  - “Susan Gilbert en la obra poética de Emily Dickinson”. Lectura de la asignatura *La poesía de la experiencia según Emily Dickinson* del Máster de DUODA (2023).
- Amaral, Ana Luisa. *A gênese do amor*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2007.
- Brossard, Nicole. *La lettre aérienne*. Montreal: les Editions du remue-ménage: 1985.
- Butterworth, Eric. *Some Traces of the Pre-Olympian World in Greek Literature and Myth*. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1966.
- Croce, Arlene. “Is the Muse dead?”. En: *The New Yorker Magazine*, volume 164, 1996.
- Daly, Mary; Caputi, Jane. *Websters’ First New Intergalactic Wickedary of the English Language Conjured by Mary Daly in cahoots with Jane Caputi*. London: The Women’s Press, 1988.
- De la Cruz, Sor Juana Inés. *Enigmas de La Casa del Placer*. Madrid: Sabina Editorial, 2019.
- Greer, Germaine. *Slipshod sibyls: Recognition, Rejection and The Woman Poet*. London: Penguin Books, 1995.
- Hacquard, Georges. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Traducción de Maria Helena Trindade Lopes. Porto: Edições Asa, 1996.
- Hart, Ellen Louise y Smith, Martha Nell. *Open me carefully: Emily Dickinson’s intimate letters to Susan Huntington Dickinson*. Wesleyan University Press, 1998.
- Hawthorne, Susan. *The Sacking of the Muses*. Australia: Spinifex, 2019.
- Irigaray, Luce. *In the beginning she was*. London: Bloomsbury Academic, 2013.
  - “When Our Lips Speak Together”. En: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol.6, n.1, 1980, p.69-79.
- Librería de Mujeres de Milán. *No crea tener derechos: La generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres*. Madrid: Horas y Horas, 1991.

- “El final del patriarcado (ha ocurrido y no por casualidad”). Traducción de María-Milagros Rivera Garretas. *Debate Feminista*, nº17, 1998.
- Martinengo, Marirì. *Las trovadoras: poetisas del amor cortés*. Traducción de María-Milagros Rivera Garretas y Ana Mañeru Méndez. Cuadernos Inacabados, 1997.
- Muraro, Luisa. *El orden simbólico de la madre*. Traducción de María-Milagros Rivera Garretas. Madrid: Horas y Horas, 1994.
- Murray, Penny. “Reclaiming the Muse”. En: Zajko, Vanda; Leonard, Miriam (Org). En *Laughing with Medusa*. New York: Oxford University Press, 2006, p. 327-354.
- Peri Rossi, Cristina. *Las Musas Inquietantes*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999.
- Pisano, Margarita. “Incidencias lésbicas o el amor al propio reflejo”. En *El triunfo de la masculinidad*. Chile: Fem-e-libros, 2004.
- Potente, Antonietta. “M de matriz, de madre y de todos los nacimientos”. Lectura de la asignatura *La experiencia mística como andar profundo* del Máster de DUODA (2022).
- Raymond, Janice. *A Passion for Friends: toward a philosophy of female affection*. Boston: Beacon Press, 1986.
- Rich, Adrienne. “When we dead awaken: Writing as re-vision” (1971). En: *On lies, secrets, and silence*. Selected Prose. New York: W. W. Norton & Company, 1966-1978, 1966, p. 33-49
  - *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & outros ensaios*. Traducción de Angélica Freitas. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019.
- Rivera Garretas, María-Milagros. "Escribir como mujer: entre Emily Dickinson y Virginia Woolf." *DUODA: estudis de la diferència sexual*. Barcelona, 2018, p. 20-39.
  - “De la política a la vida: el principio era y es Ella”. Lectura de la asignatura *El placer femenino ya es política* del Máster de Duoda (2023).
  - *El placer femenino es clitórico*. Barcelona: A Mano, 2020.
- Sarton, Mary. *Mrs Stevens Hears the Mermaids Singing*. New York: W.W. Norton & Company, 1965.

- Sartori, Diana. “Un vínculo sin legado”. Lectura de la asignatura *Pensar en lo que hacemos del Máster de DUODA* (2023).

“Pensar en lo que hacemos”. Lectura de la asignatura *Pensar en lo que hacemos del Máster de DUODA* (2023).

-Sjoo, Monica y Mor, Barbara. *The Great Cosmic Mother: rediscovering the religion of the Earth*. San Francisco: Harper, 1988.

- Spivak Chakravorty, Gayatri. “Finding Feminist Reading: Dante-Yeats”. En *In other worlds: Essays in cultural politics*. Abingdom: Routledge, 2012, p.18.

- Stone, Merlin. *When God was a Woman*. San Diego: A Harvest Book, 1976.

- Woolf, Virginia. *A Sra. Dalloway*. Traducción de José Rubens Siquiera. Grupo Novo Século, 2002.

- *Um teto todo seu*. Traducción de Bia Nunes de Souza. São Paulo: Ed. Tordesilhas, 2014.

- Zambrano, María. *Dos fragmentos sobre el amor*. Madrid: Begar, 1982.

- “Para una historia de la piedad”. *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, n. 7, 2005, p. 103-107.