

Las mujeres y la Musa

Monalisa Gomyde

Duoda. Universidad de Barcelona

Resumen

La figura de la Musa atraviesa la literatura y la filosofía occidentales, y en este ensayo emprendo mi búsqueda particular de la Musa con la ayuda de mujeres que han hecho lo mismo en sus obras: Ana Luísa Amaral (1956-2022), Cristina Peri Rossi (1941), May Sarton (1912-1995), Virginia Woolf (1912-1941), Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) y Emily Dickinson (1830-1886). Dentro de este viaje con las escritoras, dedico mi atención y afecto a la conexión entre las mujeres y esta presencia vinculada a nociones de divinidad de una figura inherentemente femenina que reina sobre el simbólico de la inspiración poética y artística.

Palabras clave: Musas - Literatura de mujeres - Lengua materna - Inspiración.

Fecha de recepción: 20 noviembre 2023

Aceptación: 10 enero 2024.

Resum

La figura de la Musa travessa la literatura i la filosofia occidental, i en aquest assaig faig la meva cerca particular de la Musa amb l'ajuda de dones que han fet el mateix a les seves obres: Ana Luísa Amaral (1956-2022), Cristina Peri Rossi (1941-), May Sarton (1912-1995), Virginia Woolf (1912-1941), Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) i Emily Dickinson (1830-1886). Dins d'aquest viatge amb les escriptores, dedico la meva atenció i afecte a la connexió entre les dones i a aquesta presència vinculada a nocions de divinitat d'una figura inherentment femenina que regna sobre el simbòlic de la inspiració poètica i artística.

Paraules clau: Muses - literatura de dones - llengua materna - inspiració

Summary

The figure of the Muse runs through western literature and philosophy, and in this essay I make my own particular search for the Muse with the help of women who have done the same in their works: Ana Luísa Amaral (1956-2022), Cristina Peri Rossi (1941-), May Sarton (1912-1995), Virginia Woolf (1912-1941), Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) and Emily Dickinson (1830-1886). Within this journey with the writers, I devote my attention and affection to the connection between women and this presence linked to notions of divinity of an inherently female figure who reigns over the symbolic of poetic and artistic inspiration.

Key words: Muses - Women's literature- Maternal tongue - Inspiration

Introducción

A menudo, aunque inmersas en el deseo de crear, las mujeres nos sentamos a escribir y pintar y nos encontramos con un muro hecho de miedos e inseguridades. Ahora bien, cuando me enfrento a un obstáculo de esta naturaleza y sólo puedo ver a los caminos muertos del pensamiento patriarcal, este deseo se contamina de desesperación y, si permanece estanco, se convierte en angustia. ¿Qué hacer en esta situación? Espero la visita de la Musa. Me doy cuenta inmediatamente de que la Musa es una especie de vacío hecho presencia que nace en un mundo fragmentado, en el que se ha roto la conexión entre nosotras y el misterio de la vida. En este ensayo, en lugar de esperar la visita de la Musa, seré yo quien vaya a buscarla.

Hay un argumento sólido que reconozco como válido y dice que hay que desechar palabras contaminadas por el patriarcado, ya que podemos crear otras nuevas. A pesar de mi amor por el neologismo, siempre me ha parecido que la reivindicación y resignificación de las palabras, que a menudo recupera un significado original femenino que nos ha sido usurpado, es una opción igualmente válida, más aún cuando se basa en el amor. 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 mujeres¹. Este sentimiento no puede justificarse a partir de la cultura masculina 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 que representan las artes y las ciencias, son hijas de la diosa de la memoria, Mnemosina, y Zeus. La función de la musa desde esta tradición parece inequívoca, nace 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 música². 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. Creo que está claro que se trata de huellas del reconocimiento del origen femenino, tanto de la vida como de la poesía, 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 puede³.

Así, empiezo a encontrar sentido a mi afecto intuitivo por la palabra. A través de la lectura de algunas autoras buscaré comprender la figura de la Musa. Me ha inspirado la poeta Susan Hawthorne, que dedica 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 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 veían⁴

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, 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 crítica de danza Arlene Croce acusa al feminismo y al psicoanálisis de haber asesinado a la musa⁵. 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 matar a la musa significaba abandonar un estado de pasividad. Simbólicamente, implicaba suplantar esa imagen femenina de la mujer como receptáculo hacia una incipiente construcción de la imagen de la mujer como creadora. Y es perfectamente comprensible teniendo 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”⁶. 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.

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. Las musas de la antigua Grecia son divinas, conservan un poder que está por encima 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, Mnemosina. 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 reciente, por lo que las huellas del anterior culto a las diosas son más fuertes y están más presentes. Bien sabemos cómo Zeus se convierte en padre: a través de la violación. 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 prepatríarcal⁷. 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, y 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. La civilización griega de la que tenemos registros surgió unos veinticinco siglos después de la invención de la escritura y estuvo profundamente influida por las culturas del Oriente Medio que la precedieron⁸. Por eso, al pensar en el origen griego de las musas, hay necesidad de remontar 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. 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-hombre⁹.

La transición del culto a la Diosa al panteón que conocemos es reflejo de un violento cambio. 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 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. Así, la experiencia del mundo, siempre sexual 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”¹⁰.

Luce Irigaray 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 en cadenas ininterrumpidas de conocimiento racional y sin divino”¹¹. 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 desempeña este papel, tal vez bajo otros nombres, pero siempre con esta naturaleza de puente, de traer el aire. 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 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”¹².

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”¹³. 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, 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 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 poetisas, y por lo tanto están en su propia búsqueda por la mediación. Dentro de la hetero-realidad se asume que las mujeres no desean, no buscan la trascendencia. 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 es algo que nos viene dado y presentado por una mujer¹⁴.

La *búsqueda de la poeta* es 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 mediación¹⁵. A lo largo de nuestra vida esta búsqueda continúa. Para la poeta, esta búsqueda es consciente y a menudo está marcada por el deseo de decir algo nuevo, 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, ¿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.

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 patriarcado¹⁶, 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. 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, etc¹⁷. Que surja la Musa, libre al fin, entre nosotras, entre mujeres.

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 transpuesta a mujeres singulares, mencionadas por los hombres. Para Germaine Greer, las musas griegas tienen una función mayor que la del poeta: ellas inspiran, son las que fecundan; pero ella señala cómo esta potencia se pierde en los desarrollos posteriores, cuando el hombre-poeta empieza a narrar el encuentro con la musa como un coito¹⁸. 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 relaciones¹⁹.

No obstante, la figura de la Musa fue vinculada más a la tradición masculina, y así nos llegan las musas de los grandes poetas. Pienso que, con 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 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?”²⁰ No me apetece 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 poetas: Ana Luísa Amaral (1956 - 2022), poeta portuguesa y Cristina Peri Rossi (1941 -), novelista y poeta uruguaya. Ana Luísa, en su pequeño gran libro *La génesis del amor* (2007)²¹, y Cristina, en su fascinante libro *Las Musas Inquietantes* (1999)²², 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 mirada²³. En esta

(re)visión, restauran la voz femenina allí donde había sido suprimida.

El nombre del librito de Ana Luísa es muy insinuante, evoca una búsqueda por el origen del amor, y ella 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. Los poemas son diálogos entre estos personajes de la historia de la literatura. 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 batega de sol resolviéndose en cisne/ sirena armonizando el universo”²⁴.

En los poemas en que Laura, Beatriz y Natércia se dirigen a los poetas, vemos relámpagos de rabia e indignación: “¡Pero cómo puede amor/ tener arte nueva/ si me robaste el verso/ y la palabra!”²⁵. A través de Natércia, Ana Luísa expresa una indignación femenina ante el robo patriarcal 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

- 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 femenina²⁶

Las musas dejan de ser nada al convertirse en amigas. 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).

Natércia es la predilecta de Ana Luísa a lo largo del libro. Ella fue una de las musas más famosas de Luís Vaz de Camões (1525-1580), poeta lírico y épico de Portugal. Yo, como brasileña, crecí escuchando sus versos. El nombre

“Natércia” es un anagrama de la mujer real de la que Camões se enamoró, Catarina de Ataíde, una dama de la corte. Para que ella se convirtiera en el centro de energía del que se nutrieron tantos sonetos, fue 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 mujer real con una existencia propia, Natércia ya no lo es, su origen y su fin se reducen a él. La respuesta de Ana Luísa 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:
innominada²⁷

Al dar voz a las musas de la tradición masculina, las mujeres poetas no presumen ahora de poseerlas también ellas. Esa es la verdadera revisión lograda, las musas, al ser evocadas por las mujeres, se vuelven compañeras en una búsqueda común.

Ya la conversación de Cristina tiene lugar con la tradición pictórica. 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 en la realización de la obra. Aunque el nombre del libro haga referencia directa a uno de los cuadros leídos por Cristina, *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 con su suave tono de revelación. En 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.²⁸

El poema comienza siguiendo aparentemente el modelo de una éfrasis 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 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, Cristina tiene una complicidad tácita 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 de la vida y de las que no tenemos registro directo. Pero a diferencia de Ana Luísa, en este caso la poeta no se encuentra con una gran figura femenina, sino con la trabajadora anónima, como lo somos muchas de nosotras, y ésta es la verdadera Musa de Cristina a quien dedica su atención haciéndola grande.

May y Virginia: “sólo las mujeres despiertan mi imaginación”²⁹

Sigo adelante, ahora más alegre, y busco en mi memoria afectiva literaria a escritoras que se empeñaron en reconocer a las mujeres como significante original de su creatividad y como mediación indispensable entre ellas y el mundo. May Sarton (1912-1995) nació en Bélgica, pero creció y vivió toda su vida en Estados Unidos. Fortuitamente, en el breve periodo de un año que vivió en París, conoció a la segunda autora sobre la que escribiré, Virginia Woolf (1912 - 1941), que, siendo inglesa, estuvo de viaje en Francia.

En las dos autoras hay un gigantesco deseo de salir de los laberintos del simbólico masculino, donde la mujer al buscarse a sí misma sólo encuentra imágenes distorsionadas. 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. May y Virginia también escriben sobre esta angustia de naturaleza simbólica que marca gran parte de la literatura femenina producida en el siglo XX, pero 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. 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”³⁰. 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. Dentro de la decisión de escribir como mujer también vibra la elección de tener a la mujer como referencia y mediación primordial. May y Virginia 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”³¹. 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 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.

Es precisamente dentro de una incidencia lésbica donde se produce lo que Virginia denominó *moments of being*, que yo interpreto como momentos de armonía simbólica femenina libre. En la novela *Mrs. Dalloway* 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 arrebató, que rompe su fina piel y brota y se derrama con extraordinario alivio por las grietas y las heridas. Entonces, por ese momento, había visto una iluminación; una cerilla ardiendo en una flor; un sentido interior casi manifiesto.³²

¿Podría esa ser la narración de un encuentro con la Musa? En el caso de la novela, Clarissa describe ahí lo que siente en el encuentro con su amada, cuando se sumerge en el misterio de la vida al percibirse en el vórtice de la otra persona. De hecho, una parte considerable del pensamiento feminista 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 la mujer amada se desencadena la creatividad. El mundo se amplía en la relación entre mujeres.

La Musa aparece constantemente en la obra de Virginia encarnada en mujeres que son amadas por las protagonistas, 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, en unas páginas más adelante, volverá 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!³³

¿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 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.

May es mucho más directa al asociar la inspiración con una musa, quizá porque esta novela se centra en la reflexión sobre la vida de una escritora de setenta años. Al repasar toda su carrera literaria, Hilary llega 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.”³⁴ 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, (...)

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

“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 desplegaba 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, rabiar, desesperarse, amar, en paz. Nadie podía decirle que no: incluso la autocensura podía ser sofocada.³⁵

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 se convierte también en apertura al Misterio de la vida misma, alimento del arte. May conecta de manera muy natural la entidad Musa con su amada, 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. No por casualidad, la imagen que evoca Luce Irigaray para simbolizar la creatividad femenina es la de dos labios que hablan juntos³⁶, una bella imagen que también nos recuerda a la vulva.

Juana y Emily: guiadas por la Dama Amor

Las dos poetas de las que hablaré 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”³⁷. Utilizo las palabras de las mujeres de la Librería de Mujeres de Milán porque elucidan en gran medida cómo la libertad y 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.

Emily Elizabeth Dickinson (1830-1886) fue una poeta estadounidense. Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) fue una poeta, dramaturga, filósofa y monja de México. Juana Inés amó la poesía desde muy joven, al igual que Emily, habiendo elegido la vida religiosa para poder existir ajena a las constricciones del contrato sexual³⁸ y de la heterosexualidad obligatoria³⁹. Emily 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”⁴⁰. La Amor, en femenino⁴¹, no viene de fuera, está en cada una de nosotras, viene de dentro, al encuentro de la otra. ¿Qué suscitan en las poetas 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”⁴².

Emily 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”⁴³. 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, como “Árbol”, “Pájaro”, “Margarita”, “Sol” y “Mar”⁴⁴. 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 amor que sentía por ella. Es una musa que no sólo inspira, sino que da medida⁴⁵. Leyendo una carta de la joven Emily a Susan, fechada en 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. (...)⁴⁶

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 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 desorden 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 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 mis 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!⁴⁷

Sobre todo, es un poema lleno de sensualidad, en el que musa y poeta están tan profundamente enamoradas, tanto en la cercanía como en la distancia. Las pistas biográficas ayudan a descifrar el camino 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 vulva⁴⁸, conmueven cuando una las siente desde su propio cuerpo. 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 y Sor Juana, sus musas eran también sus lectoras privilegiadas. Y así llego a Sor Juana 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
tanto a mi pasión me rindo,
que acercándome a mi afecto,
del asunto me desvío?
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 envió.⁴⁹

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)⁵⁰, 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 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. La Musa de las mujeres 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”⁵¹, 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 la llama “Décima insigne Musa,”⁵²; su María Luisa

la alaba: “Solo tu Musa hacer pudo/ con misterioso desvelo/ de claridades obscuras/ lo no entendido, discreto.”⁵³; Sor Francisca Xavier 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.”⁵⁴; Doña Simona de Castillo 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”⁵⁵.

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, (...)” Lo mismo ocurre en otros momentos de 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.

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.”⁵⁶

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.

notas

- ¹ 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.
- ² Georges HACQUARD. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Traducción de Maria Helena Trindade Lopes. Porto: Edições Asa, 1996, p.108.
- ³ María-Milagros Rivera GARRETAS. *Sor Juana Inés de la Cruz: Mujeres que no son de este mundo*. Madrid: Sabina Editorial, 2019, p.13.
- ⁴ Susan HAWTHORNE. “Muses come out of hiding”. En *The Sacking of the Muses*. Australia: Spinifex, 2019.
- ⁵ 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>.
- ⁶ Penny MURRAY. “Reclaiming the Muse” en *Laughing with Medusa*. Organización de Vanda ZAJKO; Miriam LEONARD. New York: Oxford University Press, 2006, p. 327.
- ⁷ Monica SJOO; Barbara MOR. *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the religion of the Earth*. San Francisco: Harper, 1988.
- ⁸ Merlin STONE. *When God was a Woman*. San Diego: A Harvest Book, 1976, p.51.
- ⁹ Merlin STONE. *When God was a Woman*. San Diego: A Harvest Book, 1976, p.46-53.
- ¹⁰ Luce IRIGARAY. *In the beginning she was*. London: Bloomsbury Academic, 2013, p.27.
- ¹¹ María-Milagros RIVERA GARRETAS. *El placer femenino es clitórico*. Barcelona: A Mano, 2020, p. 6.
- ¹² 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).

- ¹³ Janice RAYMOND. *A Passion for Friends: toward a philosophy of female affection*. Boston: Beacon Press, 1986, p.3.
- ¹⁴ 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”.
- ¹⁵ Luisa MURARO. *El orden simbólico de la madre*. Traducción de María-Milagros Rivera Garretas. Madrid: Horas y Horas, 1994.
- ¹⁶ Librería de Mujeres de Milán. “El final del patriarcado (ha ocurrido y no por casualidad)”. Traducción de María-Milagros Rivera Garretas. *Debate Feminista*, nº17, 1998.
- ¹⁷ Adrienne RICH. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & outros ensaios*. Traducción de Angélica Freitas. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019.
- ¹⁸ Germaine GREER. *Slip-shod sibyls: Recognition, rejection and the woman poet*. London: Penguin Books, 1995, p.5.
- ¹⁹ Marilí MARTINENGO. *Las trovadoras: poetisas del amor cortés*. Traducción de María-Milagros Rivera Garretas y Ana Mañeru Méndez. Cuadernos Incabados, 1997.
- ²⁰ Gayatri Spivak CHAKRAVORTY. “Finding Feminist Reading: Dante-Yeats”. En: *In other worlds: Essays in cultural politics*. Abingdom: Routledge, 2012, p.18.
- ²¹ Ana Luísa AMARAL. *A gênese do amor*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2007.
- ²² Cristina Peri Rossi. *Las Musas Inquietantes*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999.
- ²³ Adrienne RICH. “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”. *On lies, secrets, and silence: Selected Prose 1966-1978*, 1966, p.33.
- ²⁴ Ana Luísa AMARAL. “Topografias em quase dicionário”. Em: *A gênese do amor*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2007, p.3.
- ²⁵ Ana Luísa AMARAL. “Diálogo entre Camões e Natércia”. Em: *A gênese do amor*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2007, p.43.
- ²⁶ Ana Luísa AMARAL. “Diálogo entre Natércia y Laura”. Em: *A gênese do amor*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2007, p.39.
- ²⁷ Ana Luísa AMARAL. “Natércia habla a Catarina”. Em: *A gênese do amor*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2007, p.37.
- ²⁸ Cristina Peri Rossi. “Claroscuro”. En: *Las Musas Inquietantes*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999, p.13.
- ²⁹ Virginia WOOLF. En *Letters IV*: 230, 1930.
- ³⁰ María-Milagros RIVERA GARRETAS. “Escribir como mujer: entre Emily Dickinson y Virginia Woolf.” *DUODA: estudios de la diferencia sexual*, 2018, p. 20-39.
- ³¹ Margarita PISANO. “Incidencias lésbicas o el amor al propio reflejo”. En: *El triunfo de la masculinidad*. Chile: Fem-e-libros, 2004, p. 72.
- ³² Virginia WOOLF. *A Sra. Dalloway*. Traducción de José Rubens Siquiera. Grupo Novo Século, 2021, p.36.
- ³³ Virginia WOOLF. *A Sra. Dalloway*. Traducción de José Rubens Siquiera. Grupo Novo Século, 2021, p.36.

- ³⁴ May SARTON. *Mrs Stevens Hears the Mermaids Singing*. New York: W.W. Norton & Company, 1965, p.97.
- ³⁵ May SARTON. *Mrs Stevens Hears the Mermaids Singing*. New York: W.W. Norton & Company, 1965, p.98-107.
- ³⁶ Luce IRIGARAY. "When Our Lips Speak Together". In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol.6, n.1, pp.69-79, 1980.
- ³⁷ Librería de Mujeres de Milán. *No creas 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.
- ³⁸ Carole PATEMAN. *O contrato sexual*. Tradução de Marta Avancini. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1993.
- ³⁹ Adrienne RICH. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & outros ensaios*. Tradução de Angélica Freitas. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019.
- ⁴⁰ María ZAMBRANO. *Dos fragmentos sobre el amor*. Madrid: Begar, 1982, p.10.
- ⁴¹ 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).
- ⁴² María ZAMBRANO. *Dos fragmentos sobre el amor*. Madrid: Begar, 1982, p.30.
- ⁴³ 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).
- ⁴⁴ Utilizo como referencia la recopilación de Elena Álvarez Gallego en el texto "La poesía de la experiencia II: la alegoría", citado anteriormente.
- ⁴⁵ Elena ÁLVAREZ GALLEGO. "La relación sin fin que es poética – entre Emily Dickinson y Susan Huntington Gilbert." *DUODA: estudis de la diferència sexual*, 2018, Núm. 54, p. 74-84.
- ⁴⁶ 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.
- ⁴⁷ Ana MAÑERO MÉNDEZ y María-Milagros RIVERA GARRETAS. *Emily Dickinson. Poemas 1-600. Fue culpa del Paraíso*. Madrid: Sabina Editorial, 2012, p. 565.
- ⁴⁸ Elena ÁLVAREZ GALLEGO. *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).
- ⁴⁹ 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.
- ⁵⁰ Margarita PORETE. *El espejo de las almas simples*. Edición de Blanca GARRI. Madrid: Siruela, 2015.
- ⁵¹ 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.

- ⁵² 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.
- ⁵³ Virreina María Luisa Manrique DE LARA. *Ibidem*, p.42.
- ⁵⁴ Sor Francisca XAVIER, *Ibidem*, p.45.
- ⁵⁵ Doña Simona DE CASTILLO. *Ibidem*, p.51.
- ⁵⁶ 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.