

Reinventando el lenguaje y los discursos fundacionales a través de la poesía lésbica en Puerto Rico: Nemir Matos-Cintrón y Aixa Ardín

Consuelo Martínez-Reyes
University of Pennsylvania

El orden social, nuestra cultura, el mismo psicoanálisis, así lo quieren: la madre debe permanecer prohibida. El padre prohíbe el cuerpo a cuerpo con la madre.
—Luce Irigaray

Una de las preocupaciones principales de feministas como Monique Wittig y Adrienne Rich durante la década de 1970 fue la necesidad de reinventar el lenguaje para dar nacimiento a un modo de expresión femenino que atendiera y expresara la experiencia de ser mujer a través de un lente propio. Éste fue uno de los debates del feminismo europeo y estadounidense que influyeron en los movimientos que reclamaban derechos civiles para la mujer en Latinoamérica y en el Caribe hispano. Los orígenes patriarcales de aspectos sociales fundamentales como la formulación de los roles de género, el uso del lenguaje, y la construcción de los cánones literarios, habían sido creados desde una perspectiva masculina, lo que limitaba en distintos modos la agencia de la mujer en cambios sociales mayores.

En consonancia con esto, Luce Irigaray recalcó que la lengua es “erróneamente llamada materna” (39) ya que ha sido producida bajo el orden patriarcal. Al tratar de diversificar lo ‘normativo’, distintas feministas señalan que las mujeres lesbianas “carecen de modelo simbólico en el sistema de géneros, mientras que [las heterosexuales] reciben... un modelo femenino pensado por hombres y puesto al servicio del orden dominante” (Mogrovejo 47). Así, re-escribir el rol femenino y proveer un modelo simbólico para la mujer (independientemente de su orientación sexual) será uno de los proyectos mayores del feminismo.

En este ensayo, estudio dos poetas que han incorporado en sus obras la reinterpretación del orden social patriarcal que exigían los movimientos feministas que influyeron en el contexto caribeño. Ellas reinventan a través de la poesía, el uso del lenguaje, los mitos de origen que rigen el canon literario caribeño, y el deseo como algo nacido de la similitud fisiológica y socio-cultural entre las mujeres. Las poetas a discutir se oponen a la idea freudiana de que el sufrimiento primario de la mujer es ‘la falta del pene;’ su primer dolor, proponen, es separarse del vientre amoroso pero también sexual de la madre. Por esto, en sus obras, lidian con la reinención simbólica del amor materno, así como con la experiencia de la ruptura con la madre.

Analizo la poesía explícitamente lésbica de las puertorriqueñas Nemir Matos-Cintrón y Aixa Ardín. Matos-Cintrón utiliza la figura de la(s) madre(s) para crear nuevas genealogías femeninas. Ella propone la reinterpretación de mitos (clásicos, taínos y afro-antillanos) y la creación de nuevas genealogías (literarias, históricas y mitológicas) matrilineales. La poeta, fundadora de la poesía lésbica puertorriqueña, a su vez, sirve como precursora a Aixa Ardín con su reapropiación del lenguaje “masculino” (sexual, vulgar) para convertirlo en una herramienta para la expresión de la sexualidad femenina. Ardín, como Matos-Cintrón, se dedica a inventar un vocabulario femenino para el goce entre mujeres y, siguiendo los pasos de Matos-Cintrón, resignifica vocablos que aportan a la larga historia de opresión de la mujer y de los grupos LGBTIQ (lesbianas, gays, bisexuales, transgéneros, transexuales y *queers*). Mientras Matos-Cintrón denuncia la exclusividad patriarcal sobre el lenguaje, la reinención de Ardín juega con la ambigüedad lingüística para expresar el deseo lésbico, develando un lenguaje libre de discursos hegemónicos sobre el género. Junto con la necesidad de reinventar el rol del género femenino y la utilización del lenguaje, llama la atención la necesidad de visitar los cánones literarios. Feministas como Simone de Beauvoir y Hélène Cixous contribuyen a una reconstrucción femenina de la literatura con su reinterpretación de mitos clásicos que ponían énfasis sobre el

poder de agencia masculino en la formación de la patria y del hogar, buscando la inclusión de un rol femenino influyente en estas esferas. En esta reescritura de los mitos, resulta evidente que la heterosexualidad siempre había funcionado como el punto de partida por antonomasia en el canon literario. La imperante “heterosexualidad compulsoria”¹ contribuía a la imposición del amor hacia el padre sobre aquel dirigido a la madre, tanto en cuanto en el funcionamiento del deseo como del orden social. Luce Irigaray llama la atención sobre la heterosexualidad compulsoria que el canon patriarcal impone sobre la mujer desde su nacimiento:

Mientras que los hombres están siempre normalmente en la heterosexualidad porque su primer objeto de amor y deseo es el cuerpo de una mujer, para las mujeres la primera relación de amor y deseo se dirige hacia el cuerpo de una mujer. Y cuando la teoría psicoanalítica dice que la niña debe renunciar al amor de y por su madre, al deseo de y por su madre, para entrar al deseo del padre, somete a la mujer a una heterosexualidad normativa corriente en nuestras sociedades... (42)

Dada su propuesta de la primera relación entre madre e hija como una no sólo de naturaleza afectiva sino también sexual, Irigaray entiende la homosexualidad femenina como una “homosexualidad secundaria,” pues toda mujer nace en una “relación arcaica y primitiva con eso que se llama lesbianismo,” y es luego sometida a la heterosexualidad (41-2).²

Esta reinterpretación de las propuestas psicoanalíticas sobre el deseo pone en evidencia la predominancia del ordenamiento patriarcal sobre los géneros y sus sexualidades, y propone una lectura feminista de la sexualidad ‘primitiva.’ Por su parte, Adrienne Rich propone considerar las ‘experiencias identificadas como femeninas’ dentro de un espectro de gradaciones al que llama “el continuo lésbico,” en el que se consideren todas las relaciones entre féminas, como esta primera unión entre madre e hija, o la ‘amistad íntima’ entre mujeres, y no sólo la experiencia homosexual entre ellas. Hélène Cixous también reconsidera el modelo falocéntrico, el cual propone que el deseo entre los géneros está impulsado por la diferencia —o sea, que lo femenino se ve atraído por lo masculino y viceversa, debido al contraste entre la presencia y ausencia del pene. La teórica feminista reevalúa la atracción provocada por la igualdad, validando simbólicamente el deseo entre féminas (Cixous 36).

La reinención de la figura materna es esencial en el establecimiento de los orígenes de lo femenino. El desear a la madre (y no al padre), y la representación de lo materno como objeto de obsesión sexual resultan temas impensables hasta la reescritura feminista del canon literario europeo y eventualmente, del caribeño.³ Las poetas discutidas aquí, quienes forman parte de una tradición poética lésbica muchas veces invisibilizada en el Caribe hispano, se proponen producir un nuevo universo femenino a través del gesto transformador de la re-escritura.⁴ En el Caribe hispano, nuestras poetas se dan a la tarea de reinterpretar sus orígenes —mitológicos, lingüísticos, patrios, genealógicos— de modo que se logre reinventar el rol de la mujer y la idea de ‘lo femenino.’ Los poemarios que analizo, publicados entre 1981 y 2008, establecen la escritura como un espacio de renacimiento para lo femenino. La poesía es también vehículo de ruptura con el orden simbólico patriarcal, de modo que la sexualidad femenina, y en específico la lésbica, pueda expresarse abiertamente.

Con la invención de estos nuevos linajes y orden matriarcal, las poetas reconfiguran, o literalmente *reescriben* los orígenes de lo femenino, alejándose de las preconcepciones patriarcales de la sexualidad femenina como ícono virginal, asexual y afectivo. Por último, queda implícita la ansiedad de reinventar el lugar de origen, pues se dan a la invención de una patria regida por mujeres y conformada a través de la palabra. En estos poemarios, los árboles genealógicos (biológicos, históricos, literarios) y el orden social se reconstruyen, rompiendo con el patriarcado. Las poetas demuestran que a través de la reconsideración de lo materno, del lenguaje, de la patria y de los mitos originarios podemos reinventar el mundo femenino.

En 1981, las puertorriqueñas Nemir Matos-Cintrón y Yolanda V. Fundora auto-publican el “portafolio” *Las mujeres no hablan así* a través de su pequeña editorial Atabex.⁵ En él se mezcla la poesía de Matos-Cintrón e imágenes de los grabados de Fundora. La primera edición de este libro, el que no volverá a ser publicado hasta casi tres décadas más tarde,⁶ contó con sólo unos 300 ejemplares. Su limitado número de copias es la primera razón que marca el libro como objeto ‘clandestino’ por un largo tiempo, pero no la única. Su título y temática fueron las razones más interesantes en cuanto a su estatus de clandestinidad. El ‘poemario gráfico’ fue el primer texto en tocar el tema del lesbianismo en Puerto Rico. No simplemente su temática, sino también la calidad de la obra hizo que el obtener una ‘fotocopia’ de *Las mujeres no hablan así* se convirtiera en acto común entre las minorías lésbica e intelectual puertorriqueñas.

La unicidad literaria de *Las mujeres no hablan así* radica en varios aspectos. En primer lugar, es obvio que “dentro de nuestra literatura no se ha bregado abiertamente con el amor y el erotismo entre mujeres” (Matos-Cintrón 11). En segundo lugar, el texto utiliza un lenguaje que se confronta manifiestamente con el dominio patriarcal del lenguaje, lo que se hace evidente desde su título. Explica la poeta en el texto que “en estos poemas se usa el idioma de la calle con el cual el hombre degrada a la mujer como ser erótico. En el contexto poético se vira al revés para dignificar a la mujer con aquellas mismas expresiones sexistas que se usan contra nosotras” (11). Matos-Cintrón propone con su libro, no sólo que a las mujeres les es prohibido hablar abiertamente sobre su sexualidad, sino también que las mujeres están proscritas del lenguaje mismo. Su uso de palabras como “chichar” y “cricha” pretende confrontar la evidente noción patriarcal de una ‘femineidad lingüística.’ Por último, la poesía de Matos-Cintrón unifica la tradición taína (aborigen) y la historia de la isla a través de la creación de una nueva genealogía femenina puertorriqueña.

Así, el poemario trabaja simultáneamente con varios proyectos: (1) expresa la hasta entonces ‘voz virgen’ del amor lésbico en Puerto Rico, (2) recupera el lenguaje machista y lo reinterpreta como mujeril, y (3) restituye el rol de la mujer en las tradiciones e historia de la isla. En adición, la obra se presenta a sí misma como agente activo en el cambio de la situación de la mujer. Una nota en el poemario explica el propósito de su hechura artesanal y de su mezcla de poesía y grabado: poder “colgar su página favorita en la pared en vez de devolverlo al polvo del librero. Esto permite más tiempo tanto a la poesía como al arte para cumplir su función comunicante” (11). Los grabados de Fundora muestran distintos modos de representar a la mujer. Las imágenes incluyen interpretaciones de diosas taínas, de la sensualidad femenina, de nuestras “raíces” (‘árboles femeninos’) y de la “hermandad” entre mujeres (i.e. círculos de baile grupal). Tal multiplicidad de la imagen femenina va acompañada de la poesía de Matos-Cintrón, la cual de igual manera, hace prolifera la representación de la mujer en los distintos ‘listados’ o genealogías matrilineales en su obra.

En “Soy el principio...” el primer poema del texto, la voz poética propone a la mujer como locus originario al crear una genealogía de deidades femeninas que establece un orden matriarcal. El poema invoca un variado listado de diosas. Entre las deidades conjuradas se encuentran: Yemayá, diosa Yoruba (África) del mar y la maternidad, cuya imagen y adoración fue importada al Caribe durante la colonización, Ishtar, Artemisa, Hécate e Isis, diosas griegas ligadas al sexo, la fertilidad y los partos, además de la virgen cristiana María y las diosas mesoamericanas Omecíatl y Coatlicue. La variedad cultural de la proveniencia de las diosas sostiene la propuesta de la mujer como creadora primaria universal. La mujer ‘es el principio.’ La mujer es también el final.

El cierre del poema exhorta a las mujeres a tomar acción y a reconectarse con sus orígenes femeninos para lograr cambiar el universo. Dicen las diosas al unísono:

Ahora me voy a la Tierra del No Retorno
hasta que ustedes [las mujeres, sus hijas] me llamen
con sus voces más altas.

Solo entonces bajará la marea
de los siglos sin rostro
de los siglos sin nombre
de los siglos sin cuerpo
de los siglos del hombre y de la guerra.
Solo entonces girará la Rueda del Karma
la rueda de los cambios
el camino. (2)

Esta última estrofa contrapone el universo masculino, “los siglos del hombre y de la guerra,” y propone un nuevo reino femenino, “la rueda de los cambios.” El cierre funciona también como recordatorio del largo silenciamiento y opresión de la mujer, “sin rostro... sin nombre... sin cuerpo.”

Ante el recuerdo del pasado sigiloso de la mujer, contrastan los dos ‘listados’ adicionales en el poemario. En “Esta noche escribo...” (9) se construye una genealogía matriarcal taína. “El poder ancestral de nuestro vinetrespiral vórticegalaxia” queda plasmado a través de la agrupación de nombres de cacicas (jefas tribales) como Loíza, María Leoncia y Anacaona, regentes de distintos territorios en Puerto Rico, Venezuela y La Hispaniola (¿Haití?), respectivamente. La relación entre la extensión de este matriarcado y el poder de la palabra queda establecida en el título del poema. “Esta noche escribo...” marca lo escriturario como evento y deja implícito que con esta acción la poeta se escribe/inscribe en la tradición materna. A fin de cuentas, el poema existe para que la voz poética añada su nombre a esta lista como madre de la poesía lésbica.

La hablante le confiere al poemario una cualidad ritual que convierte los poemas en cantos invocatorios. De igual manera, se presentan imágenes sacrificiales y de iniciación. Es por esto que la hablante “escrib[e] [su] nombre en las paredes/ con sangre de [su] chocha” (palabra vulgar puertorriqueña para ‘vulva’). Utilizar sangre menstrual en el acto ceremonial que la inserta en la tradición ancestral confirma la cualidad matrilineal del árbol genealógico creado. Además, el gesto desliga a la sangre menstrual de su significado cristiano que la vincula con el castigo recibido por seducir a Adán, y la convierte en confirmación de pertenencia a la ‘línea sanguínea’ o linaje femenino. Por último, el uso de la “sangre de [su] chocha” es un modo de reinterpretar la capacidad de dar vida de la mujer. La sangre menstrual que se detiene durante la creación fetal aquí fluye para dar nacimiento a la poesía, fluye como prueba de la fertilidad de la palabra que ha hecho que este árbol genealógico crezca. Así el poder de creación de la mujer no es uno biológico, sino que ésta es una ‘reproductividad’ intelectual.

La última y más extensa instauración de una genealogía femenina toma lugar en el último poema de la colección, “Hoy canto a las mujeres tierra” (10). El linaje construido aquí se diferencia del resto del poemario en que no parte de lo mitológico (o de una mezcla de la historia y la religión taína) sino que está basado en la historia nacional puertorriqueña. Las “mujeres tierra” aquí incluidas, quienes “ayer y hoy construyen el mañana,” han sido parte esencial de la historia de Puerto Rico: Luisa Capetillo (feminista, líder unionista), Lola Rodríguez de Tió (poeta, nacionalista, abolicionista), Mariana Bracetti (líder independentista), Lolita Lebrón (líder nacionalista) y Julia de Burgos (poeta). Todas ellas son figuras femeninas icónicas en la historia del nacionalismo y anticolonialismo puertorriqueño.⁷ Aquí se funda una tradición política e histórica de la mujer puertorriqueña.

Así, el listado propone una genealogía matrilineal de la izquierda puertorriqueña, en la que la mujer juega el rol principal en la liberación nacional. En este sentido, el poema dialoga directamente con uno de los conceptos desarrollados por el movimiento feminista de la década de los setenta, *herstory*.⁸ El término, acuñado por Robin Morgan (*Sisterhood is Powerful*, 1970), proponía la reescritura de la historia de manera que incluyera la voz, el punto de vista, y el rol de la mujer comúnmente silenciados en el relato de los hechos históricos. Sobre este diálogo, comenta Carlos Rodríguez-Matos:

One of the poetical strategies for the development of the political agenda is an inventory of female myths of oppressed or disappeared cultures like the Taínos of the Caribbean islands and the Yoruba people who were brought to the Caribbean as slaves. This inventory is completed with Puerto Rican nationalist women, whom Matos-Cintrón calls ‘earth-women’ (“Canto a las mujeres tierra” [Song to the Earth Mothers] in *Las mujeres*) and who are the opposite of the bodyless/soulless women of patriarchal, capitalist societies (“Me robaron el cuerpo” [They Stole My Body], in *Las mujeres*). (216)

En última instancia, el poemario funciona como reescritura lírica de la “*her/storia*” puertorriqueña.

El poema “Me robaron el cuerpo,” el cual Rodríguez-Matos antepone a “Canto a las mujeres tierra,” también puede ser interpretado como un listado, sólo que éste significa un inventario, ya no de la mujer que construye –la patria o dioses mitológicos– sino de la mujer que ha sido destruida por la opresión social. Antítesis de “Soy el principio...,” el poema “Me robaron el cuerpo...” no reconstruye una versión feminista e izquierdista de la historia nacional ante la cual estamos orgullosos, sino que da voz a las mujeres comunes que han sido víctimas de la imposición de una femineidad patriarcal. Ya sea haciéndolas esconder o explotar su belleza y su sexualidad, el patriarcado les ha robado el cuerpo a la “puta sanjuanera,” a la “monja lesbiana” y a la “mujer estéril/cero población.” Si consideramos este poema como uno de reconstrucción genealógica, entonces, Matos-Cintrón restituye en él la casta de la mujer vejada.

El último aspecto del poemario que muestra una relación con la producción de un linaje se encuentra en “Atabex, Atabex.” Aquí, el gesto de la repetición refuerza la idea de la palabra como vehículo para la reproducción (i.e. “Esta noche escribo...”). En primer lugar, el poema multiplica la imagen de Atabex, diosa taína de la creación y madre del dios principal benigno de la mitología taína, Yukiúy, utilizando cuatro de sus cinco nombres distintos para invocarla: Atabex, Yerma, Apito y Zuimaco. La insistencia en (re)nombrarla inventa a la diosa como un ente con el poder de muchos.

Las mujeres puertorriqueñas o sus “hijas olvidadas [la] reclaman” para que las rescate de sus excesos, ya que “chichan chichan chichan chichan/ [s]us hijas con los rubios dioses del Norte/ olvidadas de la semilla y el origen del mundo” (5). Del mismo modo en que la repetición del nombre de Atabex eleva el poder de la diosa a un nivel mayor, la reiteración del verbo “chichar” engrandece la falta de sus hijas. A esto añadimos que el verbo “chichar” es un vocablo utilizado vulgarmente en Puerto Rico para señalar las relaciones sexuales.¹⁰ Así, el poema “reproduce” linajes de tres modos: (1) multiplicando la figura de Atabex, (2) reinventando la relación entre madre-diosa y sus hijas y (3) repitiendo el verbo que designa el acto sexual reproductivo.

El sentimiento anticolonialista expresado a través del poemario reaparece también aquí, en la imagen de “los rubios dioses del Norte,” utilizada para representar a los estadounidenses. En este sentido, la petición de ser salvadas de ‘chichar con los rubios dioses del Norte’ puede ser interpretada como una queja ante la colonización sexual –simbólica o literal, voluntaria o no– de la isla. Las hijas de Atabex, “olvidadas de la semilla y el origen el mundo,” deben regresar a sus raíces. Pero la “semilla” u “origen” olvidados pueden ser interpretados de modo dual. Por un lado, la voz poética podría estar proponiendo un gesto nacionalista llevado a cabo a través de la sexualidad: estas mujeres deben renunciar a “los rubios dioses del Norte,” no sucumbir al ‘malinchismo’ y mezclarse exclusivamente con los hombres de su tierra natal. Por otro lado, a través del poemario se ha establecido lo femenino como fuente principal de vida, primera semilla, origen del universo. Por lo tanto, la hablante propone redirigirse hacia la mujer, pero ¿se referirá a una mujer carnal o a nuestras diosas? ¿Habrá que volver a “la semilla” para pedir ayuda divina (“Soy el principio”) o para expresar el amor lésbico? Después de todo, en “Vuelo en las aletas de tu crica en pleamar” (7), la voz poética vuela “al mar abatido en los acantilados de tu cuerpo/... a la semilla...” con sus movimientos sexuales. A fin de

cuentas, el poemario de Nemir Matos-Cintrón pretende empujarnos siempre hacia el origen, a las raíces genealógicas y sexuales de la femineidad.¹¹

En 1998 la joven poeta puertorriqueña Aixa Ardín saca a la luz su poemario *Batiborrillo*, el cual sostiene un constante juego con el lenguaje. El trabajo lingüístico de Ardín consiste, a través de toda su obra, en inventar palabras para expresar la sexualidad femenina y reinventar vocabulario existente, de modo que deje huella en el sentir social al alejarse de significados patriarcales o establecidos desde una perspectiva masculina. Obviando sugerencias sutiles o ambigüedades, la poesía de Ardín presenta una sexualidad abiertamente lesbiana en la que es central el disfrute ante la reciprocidad y semejanza entre dos cuerpos que comparten el mismo género (i.e. “Sin ti”). El poemario de Ardín establece, desde sus primeras páginas, un tono polémico que se abre a la confrontación. En su primer poema, “Poesía para Mayra Montero,”¹² la poeta desafía al lector a reconocer la visibilidad lésbica: “Hoy me retaron a rebelarme/ en contra de mi doble invisibilidad,/ la de joven y la de lesbiana./ Hoy les tiro este poema en la cara/ es joven, es lésbico y no es invisible” (11-12). La palabra funciona como evidencia de la existencia de la comunidad lésbica empujada por el discurso patriarcal a la invisibilidad.

Además, las palabras de Ardín la insertan inmediatamente en un diálogo con la larga tradición, en la poesía caribeña, de expresar el lesbianismo de un modo codificado, aportando al mito de que no existe una poesía, o literatura en general, lésbica en el Caribe hispano. Los versos de Ardín pretenden invalidar cualquier interpretación doble o heterosexual que esconda la sexualidad lésbica que pretende expresar en *Batiborrillo*. Así, Ardín abre su poemario imponiéndose esta identidad sexual para anteponerse al discurso de la invisibilidad lésbica.

Ardín también hace referencia a la invisibilidad social de la comunidad lésbica en su poema “El closet,” donde representa ya no el armario propio sino el armario social que pretende esconder a la comunidad lésbica:

Estas cuatro paredes,
no sé a quién pertenecen,
pero sigo adentro [...]
[con] platos de aceptación mugrosa que me da asco,
acumulando y leyendo libros
del otro lado de la puerta [...]
El teléfono no me comunica con nadie [...]
¿Cómo escapo de este closet
dónde no se puede ser? (28)

El poema es una crítica a la falsa “aceptación” (vis á vis “tolerancia”) ofrecida por la sociedad hacia la comunidad lésbica.¹³ La “aceptación mugrosa” que se extiende a la voz poética se da sólo a través de los libros (legales, académicos), y no en la vida real.¹⁴ El espacio interior o privado del closet, y no el público, es donde se permite el lesbianismo. Lo curioso del closet en este poema es que no es uno personal sino social. No es decisión de la voz poética quedarse en el armario, sino que la sociedad la empuja a permanecer en él. Así, Ardín reinventa una de las palabras por excelencia en el diccionario LGBTTTQ, el closet o armario, para significar con ella –no la auto-censura como defensa ante la opresión social– sino la represión sexual de la sociedad misma. El “closet donde no se puede ser” no es un espacio cerrado, privado, personal, sino el espacio abierto y público donde transita la sociedad patriarcal y heteronormativa.

El tropo del armario como silenciamiento a nivel social y personal de la homosexualidad se repite en “Pa’ que no dijeras.” Allí la voz poética debe salir de ese armario impuesto socialmente a través del gesto social de la protesta. La hablante parecería declarar su unión a la lucha del movimiento lésbico para demostrar

a su pareja consensual que su lesbianismo no existe sólo a nivel personal sino que también se demuestra en la lucha cívica. El lesbianismo de la voz poética debe abandonar la esfera de lo privado para desarrollarse en la esfera pública como parte de la comunidad a la que pertenece. Así, Ardín propone que no basta con hacer pública la homosexualidad en las esferas personales (familia, trabajo), “espacios ya ganados” para la voz poética. Es necesario el compromiso socio-político con la comunidad lésbica:

Me añadí a tu escándalo
pa' que no dijeras
que permanecí estruendo callado
o que mi valentía se escondía
tras la cortina de los espacios ya ganados.
Y me volví la acepción desconocida de mí misma,
morfología novel de mi existencia [...]
y que cuando digo orgullo sea real
y no un desfile,
y que si digo justo
es porque sé que no lo tengo,
y si digo justa menos todavía [...]
pa' que no adjetives
con esos adjetivos que me insultan. (54-55)

En el Caribe hispano, así como en varios países de Latinoamérica, es común que figuras públicas decidan silenciar su lesbianismo para evitar el prejuicio social. La poesía de Ardín opone los beneficios personales y los sociales de tal silencio para criticar el “estruendo callado” que implica una queja ante el prejuicio sin tomar acción (protesta pública). La poeta se propone como “morfología novel,” una nueva raíz en la lucha de la comunidad lésbica, la nueva lesbiana que lucha públicamente.

Del mismo modo, Ardín juega con el significado de la palabra “orgullo” para demandar acción. Los versos “que cuando diga orgullo sea real/ y no un desfile” apuntan a que el orgullo “real” de pertenecer a la comunidad LGBTTTQ se demuestra en el involucramiento de la lucha cívica y no exclusivamente en el contexto (casi siempre) alegre de los distintos desfiles de orgullo gay.¹⁵ La palabra orgullo se resemantiza: el “orgullo” gay no es algo colectivo, sino una cualidad que se demuestra a través de la participación personal en la lucha civil de una identidad sexual condenada al ostracismo.

La opresión en la que vive la comunidad gay y lésbica es acompañada por la sufrida por otros en la isla debido a su raza o clase social. Todos estos aspectos son razones comunes para el exilio. Aixa Ardín retoma lo que Manolo Guzmán ha llamado el “sexilio” —abandonar la patria debido a la opresión social por la preferencia sexual del individuo— para presentar la situación de aquellos que deciden quedarse en la isla a pesar de la discriminación sufrida. En “Padezco.” Ardín retrata el “exilio interior” o insilio en el que viven los miembros de la comunidad LGBTTTQ en la isla:

Padezco tanto esta isla desde mi exilio interno,
Así regreso padeciendo de nunca haberme ido,
de huir diariamente del acoso de la colonia sin levantar vuelo...

Padezco tanto esta isla y aun amo
El placer que ocasiona llamarla patria. (82)

Con esto, la poeta reinterpreta el (s)exilio como la exclusión social, como el ‘estar fuera’ incluso sin abandonar el país de origen.

Ardín también utiliza su juego con las palabras para reapropiarse del lenguaje reproductivo. El poder de crear, de reproducir, se propone como algo exclusivamente femenino. El comienzo de las genealogías se da a través de óvulos y de eyaculaciones femeninas. El mejor ejemplo de la conjugación de la sexualidad femenina y la reapropiación de un lenguaje reproductivo producido por el discurso patriarcal se encuentra en “Apenas un sorbo:” “Yo me trago el semen de mi mujer.../ Embisto su sexo casi lactando,/ salivando yo, ella eyaculándose en mi boca,/ su fluvis sobre todo mi rostro...” (88). Aquí el semen es de mujer y no de hombre, y la amante, como el toro, símbolo de masculinidad, embiste a su amada. El sexo de su amada, lacta, o sea, da ‘leche,’ vocablo comúnmente utilizado para referirse al semen masculino y no al femenino.

Precisamente, debido a la falta de una palabra para referirse a las secreciones sexuales femeninas, Ardín inventó la palabra “fluvis.” En entrevista personal, la poeta comentó sobre la necesidad del vocablo “fluvis:” quien eyacula es el hombre, por ende, comúnmente se utiliza el término “eyaculación *femenina*,” donde lo ‘femenino’ funciona como marca de su excepcionalidad.¹⁶ Al no existir una palabra desligada de la sexualidad masculina para referirse a la reacción física (secreciones) de la mujer ante un orgasmo, la poeta realizó una encuesta en la que ofrecía a distintas mujeres varios vocablos para referirse a la “eyaculación femenina.”¹⁷ “Fluvis,” mezcla morfológica de “fluir/fluival” (‘líquido que corre’) y “pubis” (‘parte inferior del vientre’), fue la respuesta preferida. El hecho de que la poeta haya preguntado a una muestra potencialmente representativa de la mujer puertorriqueña la palabra que éstas utilizarían para referirse a su sexualidad da fe de su compromiso con la creación de un lenguaje producido por las mujeres mismas para expresar lo femenino.¹⁸

Por último, en *Batiborrillo*, Aixa Ardín se inserta en la genealogía literaria lésbica puertorriqueña que nace con la poeta Nemir Matos-Cintrón a través de dos gestos. En primer lugar, Ardín reconoce la efectividad de la utilización del lenguaje soez, marcado socialmente como masculino, para llamar la atención sobre la exclusividad que el género masculino tiene sobre el lenguaje. Por ejemplo, en “Spring Rocío.” Ardín utiliza la palabra “crica” para referirse a la vulva, a pesar de que éste sea un vocablo vulgar generalmente utilizado por hombres y que puede adquirir connotaciones negativas. Del mismo modo, en “Rémora cultural,” la voz poética se queja de quienes pretenden apreciar el arte sin prestar atención al mensaje que éste intenta transmitir. Para hacerse escuchar por las “rémoras culturales,” la voz poética debe escandalizar a su público al utilizar un lenguaje vulgar y “masculino.” Durante las actividades culturales, estas rémoras “sabotean la melodía de un verso/ con su conversación insistente, impostergable,/... hanguen por el lugar, esperando/ a que se me zafe un coño o un puñeta/ para prestar atención a lo que digo” (21).¹⁹

En segundo lugar, Ardín utiliza la herencia africana del Caribe hispano para reorganizar el orden simbólico patriarcal, haciendo de la madre la figura central. En “Ochún y Boriquén” (17-8), la poeta representa el “amor prohibido,” interracial y lésbico entre la diosa de la mitología africana Ochún, quien rige el amor, la belleza y lo íntimo, y la isla de Puerto Rico, llamada Boriquén por su población indígena. La poeta feminiza la tierra a la que Ochún desea poseer. Para consumir su amor, Ochún se sacrifica, convirtiéndose en lloviznas que caen sobre la tierra (femenina). Con su lluvia sexual, la viril Ochún preña las entrañas de la tierra, haciéndole parir naturaleza. Con este poema, Ardín, además de jugar con los roles *butch* y *femme*, reinterpreta las mitologías isleñas (africana –Ochún– y taína –Boriquén–) para establecer un amor lésbico entre la diosa y la isla como mito de fecundación originaria.

En su primer poemario, *Batiborrillo* (1998), Ardín resuelve su frustración ante un vocabulario producido por la hegemonía patriarcal inventando palabras, pero a fin de cuentas, establece que el problema no se limita a la falta de una semántica producida desde lo femenino, sino que en adición, es simplemente difícil apalabrar el amor. En “Los poetas necesitamos más palabras,” el último poema de *Batiborrillo*, la voz

narrativa concluye que “no son suficientes las [palabras] del femenino/ ni las del masculino/ ni los sustantivos epicenos/ ni los diccionarios.../ ¿Cómo lograr el requilorio si no podemos inventarlas?” (89).

Tanto la experimentación con el lenguaje como la idea de que la palabra no es suficiente para representar el amor serán los conceptos que guiarán su segundo poemario. En *Epifonema de un amor* (2008), su invención del lenguaje pretende comprobar la imposibilidad de ‘escribir el amor’ o, como diría Ardín, de “palabrificarlo.” El libro, consistente de un sólo y extenso poema, abre intentando establecer una definición para el neologismo “palabrificar.” En su escritura, Ardín se ha dedicado a inventar un lenguaje que exprese el cuerpo femenino (i.e. “fluvis”) y en este poemario se dedica a probar que aunque escribamos dicho cuerpo, el amor en sí no puede ser escrito. Después de todo, la gran pregunta a la cual el poema pretende servir de respuesta es: “¿Cuántas líneas son necesarias para amarte?” La hablante concluye que intentar “palabrificar” el amor es un “fiasco de magnitud histórica,/ una mera farsa literaria,/ una tentativa de engaño fracasada.”²⁰

Epifonema de un amor (2008), aunque es abiertamente poesía lésbica, no tiene el tono de confrontación que marca su primer poemario. Podemos teorizar que esto es reflejo de los cambios positivos que han tomado lugar en Puerto Rico para las comunidades LGBTIQ durante la década que separa su primer y segundo poemario, como por ejemplo, el desarrollo del colectivo literario *Homoerótica*, a través del cual se ha facilitado la expresión y diseminación de la literatura LGBTIQ en la isla. Otra alternativa es que Ardín, en su segunda obra, ya no desee configurar el amor lésbico como uno diferente, otro. Por el contrario, *Epifonema de un amor* propone el amor –homosexual o heterosexual– como un solo sentimiento imposible de ser representado: “¿Acaso no es suficiente, al cabo,/ decir que eres única/ y que mis suspiros te pertenecen?”

Simultáneamente, el poemario continúa la tarea de exponer el muchas veces tenso contexto social del lesbianismo en Puerto Rico: “¿Será necesario pretender que alguien,/ un sólo ser,/ no haya sentido lo mismo,/ no haya tenido mi suerte,/ y no haya prendido a su piel/ el recuerdo intacto de su amada?” La historia del amor lésbico en la isla es innegable y su negación es síntoma de la hipocresía y represión social. Pero en definitiva, la voz poética en este segundo poemario renuncia a ser afectada por la opresión social y prefiere sentirse presa exclusivamente del amor hacia su amada. El reconocer que es imposible contener el amor a través de la palabra (de “palabrificarlo”) funciona como empuje para la liberación –del lenguaje, del individuo–, ante la opresión social. Propongo que, indirectamente, *Epifonema de un amor* establece que, así como no existe un ‘lenguaje del amor’, es imposible clasificar el amor en homosexual o heterosexual: el amor simplemente *es* –se ‘palabrifique’ o no, sea heterosexual o no.

Nemir Matos-Cintrón y Aixa Ardín han utilizado la poesía para crear un espacio escriturario en el que se logra expresar abiertamente el amor entre mujeres. Estas poetas reinventan en sus versos la relación entre la mujer y la madre, entre la mujer y la lengua. Al integrar la figura femenina a discursos fundacionales, las poetas desestabilizan la hegemonía del patriarcado. Matos-Cintrón y Ardín reinsertan la figura femenina en genealogías mitológicas e históricas, permitiendo, a fin de cuentas, la reconfiguración del discurso patriarcal nacional.

Ambas poetas reinterpretan el uso de las palabras de modo que se cree un lenguaje para referirse a la experiencia y al cuerpo exclusivamente femenino. Además, éstas conceptualizan la identidad lésbica como un ente socialmente activo que se da a una reflexión en eterno devenir. Asimismo, estas mujeres reconsideran el lazo entre madre e hijas para rechazar la noción del lesbianismo como una desviación no natural, y recontextualizar la conexión sexual entre mujeres, proponiéndola como un afecto natural.

La nueva configuración del pasado y presente histórico y literario en Puerto Rico que proponen Nemir Matos-Cintrón y Aixa Ardín no solo significa la inclusión de las mujeres (independientemente de su orientación sexual) al discurso nacional, sino que también aporta a integración de las lesbianas a discursos mayores y visibiliza la larga historia de opresión y silenciamiento sistemáticos del amor lésbico en la isla.

Notas

¹ Adrienne Rich utiliza el término “heterosexualidad compulsoria” para referirse a la suposición social de que la mujer es innatamente heterosexual. El concepto revisa la concepción del lesbianismo como ‘rebeldía’ o como modo de expresar ‘odio hacia los hombres,’ así como también los contextos sociales que empujan a la mujer a asumir la heterosexualidad (i.e. economía del matrimonio, presiones sociales, etc.).

² Esto concuerda con el señalamiento de Cixous: “Dado que el primer objeto amoroso, para ambos sexos, es la madre, el amor hacia el sexo opuesto es ‘natural’ sólo en el caso del niño” (39). Adrienne Rich hace preguntas similares: “If women are the earliest sources of emotional caring and physical nurture for both female and male children, it would seem logical, from a feminist perspective at least, to pose the following questions: whether the search for love and tenderness in both sexes does not originally lead toward women; why in fact women would ever redirect that search...” (637).

³ Es relevante mencionar que en *New Lectures on Psychoanalysis* (1971), Freud llega a considerar un limitado lazo de seducción entre la madre y la hija, pero esto sólo durante la etapa pre-edípica, o sea, antes de desarrollar su ‘instintiva’ atracción o enamoramiento por el padre. En la etapa pre-edípica, arguye Freud, la niña podría desarrollar un deseo sexual por la madre debido a las sensaciones placenteras que ésta ocasiona a través del cuidado corporal de sus hijos. Más tarde, Nancy Chodorow reconsidera la relación entre madre e hija en *The Reproduction of Mothering* (1978). Allí, entiende que hay una conexión entre la relación en cuanto a la producción del deseo entre madre e hija y el lesbianismo, pero continúa asumiendo la heterosexualidad como la norma ya que las mujeres ‘se desarrollan más allá de ese primer deseo materno’ (lésbico), hacia la heterosexualidad.

⁴ El poder creador de la mujer, usualmente localizado en la maternidad por el imaginario social, es resemantizado por Cixous, quien entiende que existe en la mujer la pulsión de, ya no reproducirse, sino de transformarse (52).

⁵ Aixa Ardín discute lo difícil que resulta publicar para las comunidades LGBTTT en Puerto Rico en su tesina “Elyíbiti: historia del activismo LGBTTT en Puerto Rico desde los 70 hasta mediados de los 90.” El documento, aún sin publicar, es el proyecto investigativo más completo sobre el tema. Es relevante notar entonces la cantidad de poetisas lesbianas puertorriqueñas que deciden auto-publicar sus obras u optan por pequeñas editoriales independientes, como por ejemplo, Lilliana Ramos Collado (Libros Nómada), Aixa Ardín (Calzado Ajeno) y Luz María Umpierre (en una recién fundada Third Woman Press).

⁶ En 2010, Matos-Cintrón y Fundora deciden reeditar el texto “al entender la valía de este trabajo para una nueva generación de escritores puertorriqueños” (Matos-Cintrón, <http://editorialatabex.com>), quienes entienden el “portafolio” como texto ‘madre’ del canonlésbico puertorriqueño.

⁷ Por ejemplo, Tió escribió la versión nacionalista del himno puertorriqueño y Bracetti creó la bandera nacionalista.

⁸ El término propone un juego con el lenguaje en el que se intenta develar una supremacía masculina sobre la escritura de la historia. La palabra inglesa *history* (historia) se divide en el posesivo *his* (suyo, perteneciente a ‘él’) y la palabra *story* (cuento) para marcar la historia como masculina (*his story*: su cuento o el cuento de él). Esto se antepone a la palabra *herstory* (o el cuento de ella, *her*), proponiendo una rescritura de la historia basada en el punto de vista femenino.

⁹ El clamor “¡Atabex, Atabex,/ tus hijas olvidadas te reclaman!” conversa con el primer poema de la colección, “Soy el principio,” en el que las diosas exhortan a las mujeres a pedir su ayuda para restaurar el orden matriarcal en el mundo.

¹⁰ “Chichar” es uno de los vocablos que marcaron el poemario de Matos-Cintrón como lingüísticamente revolucionario y subversivo, ya que la palabra, al igual que “críca,” es usualmente utilizada casi exclusivamente por hombres.

¹¹ Con este comentario hago referencia a las propuestas de Hélène Cixous y Luce Irigaray de que la sexualidad ‘primitiva’ de la mujer es una lesbiana.

¹² Mayra Montero es una escritora y periodista de origen cubano, radicada en Puerto Rico desde muy joven. A finales de la década de 1990, Montero dedicó una de sus columnas para el periódico puertorriqueño *El Nuevo Día* a la crítica de la falta de disciplina de la nueva generación de escritores puertorriqueños y su escaso diálogo con generaciones anteriores. El poema de Ardín es una respuesta abierta a la crítica de Montero.

¹³ Han surgido distintos debates sobre la “tolerancia” de la comunidad gay y lesbica alrededor del mundo. El verbo mismo, “tolerar,” definido por la Real Academia Española como “permitir algo que no se tiene por lícito, sin aprobarlo expresamente,” implica otorgar un ‘permiso’ a algo aún reprobatorio. Por esto, el discurso de la “tolerancia” se ha utilizado comúnmente para el establecimiento de aspectos legales, ya que permite avances en la integración social de la comunidad LGBTTT, dejando intacta la opinión pública, y dejando de lado el necesitado cambio de actitud de las sociedades (“aceptación”).

¹⁴ Entre su primer y segundo poemario, Ardín produce su tesina para completar su Bachiller en Artes en la Universidad de Puerto Rico. En ella Ardín recopila material histórico y discute los propósitos del movimiento LGBTTT en Puerto Rico, para comparar los procesos de desarrollo o apertura en la isla a aquellos que tomaron lugar en Europa y los Estados Unidos. Uno de los aspectos sociales criticados en su tesina y que son reflejados en su poesía (i.e. “El closet” y “Rémorra cultural,” entre otros) es la brecha entre el estudio académico del discurso LGBTTT y su limitada discusión a nivel social, así como los problemas de publicación que enfrentan los autores LGBTTT en la isla (*Elyibití: Historia...* 22).

¹⁵ Tanto Puerto Rico, la República Dominicana y Cuba han enfrentado tensiones entre los organizadores de sus desfiles de orgullo y el gobierno, dado la negación del estado a proveer (alguna o suficiente) protección policial y/o apoyo oficial.

¹⁶ Entrevista personal, 5 de agosto de 2009.

¹⁷ La encuesta fue llevada a cabo durante la “Huelga de la Telefónica,” un paro general en protesta a la venta de la compañía telefónica nacional. La huelga, ocurrida en julio de 1998, recibió apoyo de distintos grupos y organizaciones en Puerto Rico. Ardín eligió este contexto porque proveía acceso a mujeres de distinta raza, clase social, preferencia sexual, etc.

¹⁸ Este modo de tomar su muestra es similar a la manera en que los sociolingüistas conducen entrevistas para estudiar distintos usos lingüísticos. Ardín tiene entrenamiento en lingüística y por eso utilizó este medio para recopilar su información.

¹⁹ “Hanguen” es un anglicismo comúnmente utilizado en Puerto Rico para referirse a “pasar el rato” o “compartir” y proviene del verbo inglés “to hang out,” por ende, el neologismo “*hang-ear*.”

²⁰ Las páginas del poemario no están numeradas y todo el libro conforma un sólo poema. El poemario fue una impresión artesanal de sólo 200 copias.

Bibliografía

Ardín Pauneto, Aixa. *Batiborrillo*. San Juan, Puerto Rico: Calzado Ajeno Editoras 1998. Print.

---. "Elyfíbiti: Historia del activismo LGBTT en Puerto Rico desde los 70 hasta mediados de los 90." Tesina. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 2001. Print.

---. *Epifonema de un amor*. San Juan, Puerto Rico: Calzado Ajeno Editoras 2008. Print.

Cixous, Hélène. "La joven nacida. II Salidas." Trans. Ana María Moix. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. 1975. San Juan, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995. 13-108. Print.

Guzmán, Manolo. *Gay Hegemony / Latino Homosexualities*. New York: Routledge, 2006. Print.

Irigaray, Luce. "El cuerpo a cuerpo con la madre." *Debate Feminista*. 10(1994): 32-44. Print.

Matos-Cintrón, Nemir. *Las mujeres no hablan así*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Atabex, 1981. Print.

Mogrovejo Aquis, Norma. *Teoría lésbica, participación política y literatura*. México, D.F.: Universidad de la Ciudad de México, 2004. Print.

Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." *Signs* 54 (1980): 631-660. Print.

Rodríguez-Matos, Carlos A. "Matos-Cintrón, Nemir." *Gay and Lesbian Themes in Latin American Literature*. Ed. David William Foster. Austin: University of Texas Press, 1991. 216-217. Print.