

La *poética del cuerpo* en la obra de Carmen Cecilia Suárez

Luz María Betancourt Aduén / Ph.D., Graduate Center-CUNY

En esta ponencia presento un breve resumen de los asuntos primordiales mi tesis doctoral, que abarca la obra de la autora correspondiente a gran parte de sus relatos de *Un vestido rojo para bailar boleros* (1988), *El séptimo ciclo* (1992), *Cuento de amor en cinco actos* (1997) y *La otra mitad de la vida* (2001), y gran número de poemas de *Poemas del insomnio (después del vino)* (2002), *Espacios secretos* (2005) y *Retazos en el tiempo* (2010). Dichos asuntos se nos presentan como un “sueño de múltiples dimensiones”, la metáfora más importante del proceso de la escritura en la obra de la autora. Lo hemos estudiado en términos de las que hemos caracterizado como *poética centrípeta* (o del *cuerpo individual femenino*) y *poética centrífuga* (o del *cuerpo colectivo femenino*), y sus otras reverberaciones en la *poética de los espacios secretos*; en un juego entre lo traslucido y lo reflejado, entre la apariencia y la realidad y entre el yo y su sombra, la escritora aprendió el arte de escribir ese “sueño de múltiples dimensiones” como un *caleidoscopio*, en el relato “Caleidoscopio” (*La otra mitad de la vida* 45-47).

Un vestido rojo para bailar boleros nos proporciona los fundamentos de estas *poéticas del cuerpo*, para cuyo análisis nos re-apropiamos de lo que Luce Irigaray denomina la *doble sintaxis*, según la cual *la noción de Mujer* es vista como un juego entre “lo Otro de lo Mismo” y “lo otro de lo Otro” (Braidotti, *Sujetos nómades* 160-161). Así, a partir del entramado cultural patriarcal que en Colombia origina, el que, en conjunción con María Mercedes Jaramillo, denominamos un *sujeto femenino colonizado*, reflexionamos a fondo sobre la manera en que se va conformando la problemática de *la de-re-construcción (erótica) del yo-mujer*, en el doble proceso de *lo privado y lo público*.

Desde el punto de vista de la *poética centrípeta*, la *escritura erótica* de la autora, se acoge inicialmente al que caracterizamos como *discurso de la subordinación*; éste se nos revela *in extremis* en el poema “8”, al que he subtitulado “Galatea”. En él la hablante expresa el *Deseo Absoluto*, de que el “cincel” —la Palabra de su Otro Creador— la *labre*, dándole la Forma que calmaría su Ardor:

Entra/ serpentéa dentro de mí/ golpéame, azótame/ rómpeme en dos./ Con tu cincel, lábrame./ Ansío tener tu marca en mí hoy, / que mis entrañas arden. (*Poemas del insomnio* 35)

La Mujer que aquí desea *ser marcada* —serpenteada, golpeada, azotada, rota, labrada— es, en el sentido que le diera a esta noción Luce Irigaray, el “Otro del ‘hombre’: la imagen negativa reflejada”; en otros términos, es el producto del ‘arte de la labranza’ masculina. Esta clase de

escritura femenina se acoge a la *retórica del modelo matriz* de la escritura de mujeres en ese país, que proviene del paradigma místico de la Pasión (“Algunos apuntes sobre la escritura de las mujeres colombianas desde la Colonia hasta el siglo XX” 3-8); por ello, y desde una lectura butleriana, ampliamos los procesos psicológicos que se le acogen, en nuestro estudio de “¡Será un nuevo Landrú!” de Helena Araújo. Mas, no obstante este marco, y al tenor del cuerpo femenino como *espacio de empoderamiento*, explicamos la forma en que Carmen Cecilia Suárez va forjando el que Ángela Inés Robledo califica de *discurso de la insubordinación*. Así pues en “La noche”, *núcleo-base* de la *poética centrípeta*, la cópula (una política textual que establece la relación pene-vagina/ pluma-texto) es el producto del *cuerpo sexual femenino*:

Hoy mi vagina se contrae repetidamente. Te está llamando. No sólo las mentes llaman, también los cuerpos. Tú la acariciaste. Ella te acarició. Mis manos te recorrieron todo y te hicieron vibrar y ya no te olvidan. Sé que mi olor quedó en tu cama y en la noche hará que me ansíes.
(*Un vestido rojo para bailar boleros* 12-13)

Esta simbólica *semiótica de la caricia*, redefine los roles sexo-eróticos a la manera de una inscripción del “Reino de lo Regalado” (de lo femenino) en el “Reino de lo Propio” (de lo masculino), con *una diferencia*: como en otros relatos, la autora remueve el límite de la bipolaridad pasividad/ actividad de la relación amorosa heterosexual, acogándose al concepto de la *otra bisexualidad*, elaborado por Hélène Cixous. Significativamente, vcuna *Mujer anguila* escenifica ‘el regalo de la pasión femenina’ en el relato “Lejanía”.

Desde el punto de vista de *la poética centrífuga*, señalamos la importancia de *Los dos tiempos* (1949) de Elisa Mújica; en consecuencia, con la *autoconciencia* que esta novela genera, la *Mujer fatal* de “Un vestido rojo para bailar boleros” demanda un *nuevo contrato social*, la esposa de “Si yo viviera un mes en el centro” halla el *cuarto propio* (planteándonos la inquietud de cómo definir el estatus de la subjetividad femenina en el Postmodernismo), y la de “Luto” lleva a cabo “un nítido cambio de *interlocutor interno*” (Reisz, “Colectivismo versus universalismo: voces e imágenes de mujer en la literatura de este fin de siglo” 10). Al ilustrar a la perfección el modo de funcionamiento de la “construcción de palimpsestos” (“Algunos apuntes sobre la escritura de las mujeres colombianas desde la Colonia hasta el siglo XX” 9-13), este relato nos proporciona la base primordial para el desmonte de la que llamamos con Mary G Berg, *retórica de los silencios y mentiras* que atraviesa parte de la literatura de mujeres en Colombia. Así entonces, la escritura de Carmen Cecilia Suárez supera la *frigidez verbal* (de la cual escribiera Helena Araújo en “¿Crítica literaria feminista?”) y el *diálogo mudo* de esta

literatura (analizado por esta misma crítica en “Yo escribo, yo me escribo”).

En “Metamorfosis”, la *Mujer oruga* abandona la “vieja y arrugada piel” de su crisálida-prisión, para transformarse en la *Mujer Mariposa*, principal forma de autofiguración:

Te dije adiós al fin y lentamente vi esa vieja y arrugada piel caer. Estremecida, aterida en mi desnudez, encontraré mil colores nuevos para mis alas y aprenderé a volar con mil giros desconocidos en el aire...
(*Un vestido rojo para bailar boleros* 11)

Este relato fundamenta la descolonización del sujeto femenino que ocurre en “Humo y cervezas”, *núcleo-base de la poética centrífuga*; en éste, la hablante confronta “la autoridad textual ejercida por una voz masculina en nombre de la humanidad” y expresa “de un modo manifiesto la disidencia”. Con ello la escritora amplía significativamente el *contrato social* de su obra, sintetizándolo en la que denominamos *representante acreditada* (Reisz, “Hipótesis sobre el tema *escritura femenina e hispanidad*” 202-206); este hecho constituye un verdadero hito en el desarrollo del pensamiento feminista colombiano, como también en buena medida lo conforma “Desde la ventana”, donde la hablante deshace el núcleo de las “retóricas del masoquismo” (“¿Crítica literaria feminista?” 602), y plantea la dificultad para cristalizar su *Mitwelt o Mundo con*. En nuestro análisis de “El contabilista” de Elisa Mújica hemos señalado que ésta es precursora de este asunto, por la imposibilidad de poseer el objeto del Deseo.

La *poética centrípeta* integra una *amplificatio* del relato “La noche” de *Un vestido rojo para bailar boleros*. En “Cuento de amor en cinco actos” de *Cuento de amor en cinco actos* y “La casa azul” de *El séptimo ciclo*, esclarecemos el tema de la concepción del ‘sexo’ dentro de la espiritualidad del cuerpo (y viceversa); y examinamos esta dinámica *poética del lenguaje corporal* como una expresión de la *mimesis histórica o re-productiva* irigayana, por medio del vínculo entre la *yo mujer y el otro*. La llamamos *poética de la apertura*.

En el primer relato, y en una aproximación butleriana, esclarecemos cómo la autora reformula la dinámica erótica a través la performatividad del poder reiterativo del lenguaje, asociado con el significante *Mujer*; y, en una aproximación braidottiana, clarificamos cómo el discurso sobre *lo femenino* deconstruye del sistema sexo/género de la sociedad colombiana. Así vamos figurando la *concepción de la diferencia sexual*, como una *ética y una estética de la insubordinación*; y en el segundo relato, *arquetipo de la diferencia sexual* en la obra de la autora, validamos utópicamente la *pareja divina* irigayana, personificada en Lilith y Eliseo. Con ella, Carmen Cecilia Suárez aporta un *modelo de literatura erótica (heterosexual) de género femenino*, cuya punta de lanza es la *semiótica de la caricia*; por medio de ésta dilucidamos los ‘procesos de

universalización' de este género, los cuales desmontan el concepto de *naturaleza humana* como un *a priori* definido por la relación jerárquica espíritu —masculino—/sexo-naturaleza —femenina—. He aquí la esencia de la concepción ética de la *diferencia sexual*. A diferencia de la escritura de la cópula en el relato “Barlovento” de Marvel Moreno, que relata la redención de la *naturaleza femenina* dentro del espacio de *lo Mismo*, en “La casa azul” nuestra autora logra el objetivo de “justicia social” para la mujer, sellando la posibilidad de una “forma alternativa de contrato social” (“Marvel Moreno o la reconstrucción del canon femenino” 131).

Y Lilith es la agente de esa posibilidad y pre-texto de todas las *figuras de la desobediencia*; ella prefigura la que denominamos *Mujer de varias caras*, porque integra una textualidad heterológica: es la *Mujer prostituta* del relato “La casa azul”, la *Mujer sacerdotisa* del poema “Ritual” de *Espacios secretos* y la *Mujer rebelde* que rehúsa *ponerse debajo* del poema “4” de *Poemas del insomnio (después del vino)*; con ella, la escritura erótica colombiana alcanza la inmersión en lo sagrado, a través del erotismo.

En “Discordancia en Ondas Alfa” de *El séptimo ciclo*, examinamos la *poética corporal centrípeta* alrededor del simbolismo del *umbral*, un *interfaz* que metafóricamente gobierna el *locus corporal femenino* a modo de un *arte erótica sensorial* que lo aparta de la órbita ocular falocéntrica. Y seguimos profundizando en la deconstrucción del concepto de *naturaleza humana*, a la manera de una *mímesis utópica o productiva* irigayana cual vínculo entre *la yo mujer* y *la otra* (que es *la yo misma*); “la corporeización o encarnación” de la palabra genérica, genera una *política textual de localización*, que sustenta el “devenir sujeto” en tanto “la expresión del deseo ontológico de las mujeres de transformar las estructuras e imágenes propias del pensamiento” (Braidotti, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* 41). De esta forma, la escritora-narradora deviene sujeto de su propia representación, y asimismo sucede en la *ficción autobiográfica* “El Séptimo ciclo” de *El séptimo ciclo*; aquí el cuerpo da a luz una nueva *red de conexiones* que la autora denomina las “telarañas de la vida” (y que serán nuestras ‘redes de los circuitos integrados’ de la información feminista). Aquí se ancla el tema de la *camaradería femenina*, a cuyo tenor la historia dejó de conocerse sólo a través de las palabras de los hombres. Así, la yo-narradora-autora *habita en el cuerpo* para volverlo a reexaminar como una *superficie de significaciones* sociales y simbólicas.

La *poética centrífuga* conforma a modo de una *amplificatio* de “Humo y cervezas” de *Un vestido rojo para bailar boleros*, a la cual caracterizamos como una *estética de la*

desobediencia. A manera de un *sistema de modelización* de la realidad, dicha poética consolida la estructura multi-estratificada del *sujeto femenino-feminista*, a la que llamamos *Mujer nómada* (*Nueva mujer o Mujer de varias caras*).

En “La otra mitad de la vida” y “Un hogar en Lagos” de *La otra mitad de la vida*, surge el *cuerpo colectivo del feminismo*; en el primer relato la escritura femenina penetra el campo del *testimonio*, donde se instala a la *Mujer prostituta* (colombiana), en el terreno de la literatura; con ella emerge la *Nueva mujer* que aquí se configura en el *valor colectivo* de la enunciación y de la *camaradería femenina*, y que, en el segundo relato, personificamos como la *Mujer de varias caras*; a partir de aquí, el *habla feminista* de la escritora privilegia el género, para armar la estructura multi-estratificada de ese sujeto; en “El Sha y yo” de *El séptimo ciclo*, una *gran anécdota personal*, la mimesis de la escritora con la *figura desobediente* de una *Mujer guerrillera* le permite el rescate de la historia colectiva de las minorías, en unos acontecimientos durante la década de los setenta en los Estados Unidos. Por esta vía comparamos este relato con “Escrito para no morir: bitácora de una militancia” de María Eugenia Vásquez, porque ambos textos precisan los aspectos fundamentales que conforman al sujeto femenino dentro de la *poética centrífuga*, a saber, su *mirada hacia el futuro* y su naturaleza *ex-céntrica*; esto es, “el testimonio femenino es parte fundamental de la experiencia colectiva y de ser mujer”, en una interrelación dinámica entre “memoria e identidad”, para empoderar a la hablante como sujeto histórico” (“Testimonio, voz alternativa en la construcción mujer-patria” 147-149).

En “Desde un hotel junto al mar” de *Cuento de amor en cinco actos*, la escritora continúa desarrollando la interrelación memoria-identidad, y dando un valor a lo marginal para consolidar la *subjetividad nómada* ‘como una ‘experiencia-de-los-límites’; conforma una compleja red discursiva propia de la *metaficción historiográfica*, incorporando la literatura, al momento en el cual la Cultura Occidental iniciaba el *proceso de fragmentación*, que cuestionaba los límites de “la sistematización y la uniformización” (*Una poética del postmodernismo* 5-8). Así entonces, reconstruyó y repensó su *historia personal* a la luz de su experiencia de los sesenta, y se reafirmó en tanto el producto de una historia de *mestizaje*. Y una vez más, dará al género una función principal en su valoración; porque al fusionar literatura, historia y teoría desafía los discursos dominantes que la excluyen, reiterando su empoderamiento como *sujeto del discurso*; en consecuencia, se despliega el que denominamos un *discurso desinhibido* o *semiótica de los mil giros y colores*, que trata del cuerpo femenino hacia afuera, en tanto *locus* de la *sujeto nómada*.

En términos woolfianos deviene sin ‘el anhelo nostálgico por un áureo pasado’, esto es, en una *sujeto femenino-feminista* que gusta, en términos de nuestra escritora, de *la aventura*; en su audaz conquista del territorio del Otro, sus voces femeninas manifiestan sin ambages su deseo (libidinal y ontológico), y, de esta forma, fomentan los procesos de la subjetividad de *personajes-mujeres* “exiliadas del cuerpo social” (*La Scherezada criolla* 62).

De ellas son ejemplos la *Mujer bruja* (y su doble, la *Mujer sacerdotisa muisca*) de “Hay un sitio en tu país que te espera” de *La otra mitad de la vida*, y la *Mujer extranjera-vieja-bruja-loc*a en “La doctora” de *Cuento de amor en cinco actos*. En el primer relato Carmen Cecilia Suárez personifica la *propia historia* en la figura de una *Mujer bruja*, quien abre el *portal del devenir*, al consagrarse como una *Mujer sacerdotisa muisca* y rescata en el acto la *trinidad primigenia femenina* colombiana llamada Bagué (Gaulchováng)-Bachué-Güitaca; la hemos nombrado *Mujer muisca de varias caras* (o *Nueva mujer nómada* de nuestra *poética centrífuga*). En el segundo relato, “la Dra. Erna” sería una *vieja-bruja* de aquéllas que en la Edad Media desafiaron a los clérigos, que eran vistos como “los árbitros de la mente y el cuerpo, y por ello, acusándolas de practicar brujería, su conocimiento fue descalificado y sus cuerpos calcinados en la hoguera”. Seguramente, ‘la doctora’ sería experta en los asuntos de “la fecundidad (el embarazo y el alumbramiento) y la menstruación”, pilares de la institución patriarcal que sostuvieron la creación del “discurso de la mujer como el Otro”, cuando el concepto teológico de herejía fuera substituido por el concepto médico de enfermedad mental; por su estilo de vida, también habría sido declarada una *vieja-loc*a y sometida al “enclaustramiento en un hospital o a torturas denominadas tratamientos” (*Brujas y locas* 9-10). A *las mujeres exiliadas* agregamos las *mujeres víctimas*. Ellas son las *Mujeres adolescentes* de “La chica de la chichería” y de “Rito” y la *Mujer descuartizada* de “Remendando santos y atando cabos”, de *La otra mitad de la vida*; las historias de las dos primeras son parcelas de la *intra-historia femenina* del Barrio La Candelaria, y, la de la última, del Barrio Teusaquillo de la ciudad de Bogotá.

Indudablemente, la labor de ‘atar cabos’ de la escritura de la autora, se apoya en la *semántica de la proyección araujana*; o sea, crea ‘vínculos comunicativos’ entre todos y todas los/-as que participamos en el proyecto de la *diferencia sexual*, que aquí denominamos *cuerpo colectivo post-Mujer* o *sujeto femenino feminista* (una articulación de la *poética corporal centrípeta* —o cuerpo individual femenino— y la *poética corporal centrífuga* —o cuerpo social femenino—).

Designamos como una *poética de los espacios* secretos, otras variables de las *poéticas*

centrípeta y *centrífuga*; estos son los espacios del “sueño de múltiples dimensiones” que se nos presenta como *mímesis de los recuerdos*, en el poema que titulamos “Autorreflexión”:

Hoy escuché de nuevo esa voz/ Esa voz que habla con otras palabras/ que exprime la esencia/ que congela los recuerdos./ Esa voz calla a veces/ pero la reconozco cuando llega./ Esa es mi voz de poeta.
(*Espacios secretos* 6)

La autora continúa elaborando la condición postmoderna (postcolonial, posthumana y postgenérica) del *sujeto femenino-feminista*. En la *nueva poética centrífuga* las nuevas voces feministas se manifiestan a la manera de construcciones textuales postcoloniales de *yos monstruosos femeninos*, y de *mujeres de color*; son modelos de las primeras, los poemas “Amazon.com” de *Espacios secretos* y “Click” de *Retazos en el tiempo* donde surge la *Mujer ciborg*. En “Amazon.com” —un compuesto de organismo y máquina como la anterior—, el acoplamiento del *gran pene* y la *gran matriz* produce, en palabras de Donna Haraway, la “base técnica del simulacro” —la Electrónica y la Informática—: procrea *nuestros escritos*, la *nueva simiente* de la escritura o ‘copias sin original’:

Amazon.com es un gran pene/ que nos permite lanzar nuestros escritos/ como simiente, a la matriz del universo. (*Espacios secretos* 45)

Son modelos de las segundas [que nos recuerdan —*a posteriori*— las construcciones textuales chicanas que llegaron a consolidarse por los años en que Carmen Cecilia Suárez publicara *Un vestido rojo para bailar boleros* (1988)], el relato “Proceso adaptativo” de *La otra mitad de la vida* y en el poema “Enfermedad”. En el primero el *habla de mujer* empalma con la de los loros y los perros creando una violación del lenguaje que permite la supervivencia (emulando la *maestría* que la Malinche tuvo de la lengua del conquistador); y en el segundo, el *cuerpo de mujer* se resiste a ser contagiado-asimilado: con la fuerza imaginativa de su *vestido rojo*, la autora se afirma en el poder de los márgenes de su raza bastarda:

Todos con pieles transparentes/ y ojos del más allá./ Yo con mi vestido rojo./El olor y el color de ellos/ no es el mío./ Todavía. (*Espacios secretos* 28)

Continuamos entrecruzándonos con *las andariegas* en el relato “Tres días en Nueva York” de *El séptimo ciclo*, en cuyo universo cibernético, el *sujeto poscolonial femenino* llegó a autotfigurarse como una *Mujer invasora-cazadora*:

Soy invasora de espacios secretos/ y de profundidades./ Soy cazadora de soledades./ Mi mirada desnuda./ Mi mente lo conoce todo. (*Espacios secretos* 10)

Y profundizamos la *poética centrípeta* en los *poemas atómicos* de *Poemas del insomnio (después del vino)*, desde la perspectiva posthumana; uno de los niveles que abre nuevas

posibilidades a la *sujeto-mujer* en este poemario, es el poema “6” que titulamos “Clítoris”:

Tu dedo suavemente ahí,/ donde todo me inunda,/ ahí, donde me pierdo. /No quiero que tu dedo se vaya nunca de ahí/ ahora/ que lo siento/ aprisionado/ entre mis piernas. (27)

La mujer se siente inundada en su *propio centro*, como si el espacio vacío del ‘óvalo perforado’ en la carátula del texto se cerrara; como si el dominio del Falo —de la apropiación masculinista de la mirada— se transfiriera al sentido del tacto, aprisionado entre los intersticios (“entre las piernas”) del lenguaje (del cuerpo) femenino. A través de él, el poema se mira en la pintura *Metamorfosis* de Luz Cecilia Sánchez que figura el nacimiento de la *Mujer simulacro*; aquel óvalo (impreso en casi todas las obras de la autora), así como los círculos y semicírculos de nombres de mujeres que se inscriben al comienzo de cada una de sus secciones en *Las andariegas*, representan “la posibilidad de refutar y escapar la casa-prisión del orden simbólico masculino”. Y articulan un *canon alternativo femenino* a través de este orden, (de)codificándolo, teniendo en cuenta “una perspectiva de género”; “aluden a todo lo que está excluido del lenguaje”, tal cual ocurre en *Les Guérillères*, donde el signo “O” está escrito aparte de los nombres de las mujeres (“Wandering Texts and Bodies: *Las andariegas*” 102). Los *poemas atómicos* profundizan la *poética centrípeta*, que en el conjunto de nuestro análisis trata del *descentramiento erótico del Falo*, simbolizado en el ritual de la “Sagrada muerte”:

Y cuento/ tus gotas/ una a una/ cuando te desgranas/ como un rosario,/ dentro de mí,/ muriendo.
(*Poemas del insomnio* 43)

De esta forma llega a su máxima expresión la deconstrucción de las *nociones de Hombre y de Mujer*. Y la perspectiva postgenérica abre una ventana a los que llamamos *géneros performativos* de la *Mujer efébrica* y el *Hombre travesti*, del poema “Anorexia” de *Espacios secretos*:

La anorexia/ es invento/ de los modistas gay;/ temerosos de las curvas/ buscan mujeres “tablas”/ como Twiggy./ Inútilmente,/ las mujeres tratan/ de parecerse a ella./ Y ellos,/ se ponen injertos,/ silicona,/ para disfrazarse,/ con muchas redondeces,/de drag queens. (*Espacios secretos* 30).

El cuerpo se presenta como una ‘realidad estructurante’ de *identidades nómadas*. De una parte, y dentro las tendencias somatofóbicas de la cultura, el *sujeto universal* vuelve a dirigir “su encarnación negada y despreciada a la esfera femenina”: el *modelo de las mujeres tablas* de los modistas gay (misóginos), transforma a la *Mujer efébrica* en una negación de la carne, renombrando el cuerpo como *hembra anoréxica*; por esto, ‘las mujeres (que) tratan de parecerse’ a Twiggy, un tipo de *modelo efébrico* que hunde sus raíces en la *paideia* de la Grecia clásica, las transforma en recipientes del deseo de esos hombres que ‘aman al hombre en la mujer’ (sin

“curvas”); este *modelo de sujeción* de los modistas gay, hace ingresar a la mujer en el *circuito de compra venta* de los deseos, para la exaltación de las *prácticas performativas* de las grandes corporaciones de la moda. De otra parte, la performance de los drags ‘se ponen injertos, silicona, para disfrazarse’, trata de la “construcción de género como travestismo”; ellos actúan en la actuación, un apego por la figura femenina y a la vez la pérdida y el rechazo de ella, que constituye una “forma de negociación de la identificación transgenérica”, que más bien ofrece “una alegoría de la melancolía heterosexual”. La *figura drag* o “el género adoptado exteriormente”, estaría constituido mediante “una serie de inclinaciones o identificaciones renegadas, que constituyen el campo diferente de lo ‘no representable’, esto es: ‘lo femenino’” (*El género en disputa* 330-331); asimismo en el relato “Final inesperado” el *sujeto lésbico* es irrepresentable. Aunque se aproxima a ‘esta zona epistemológica del dentro de la literatura colombiana de mujeres, es como si sólo pudiera existir en lo que está implícito, aludido, o connotado (como ‘lo inesperado’);

... y entonces, ella lo dejó... por otra mujer. (*Cuento de amor en cinco actos* 46)

Esta escritura, que “enfatisa la función del lector” y “comunica con efectividad aquello que no dice, usando un lenguaje despojado de retórica” cuya “exposición, nudo y desenlace se comprimen” (“Acerca del minicuento” 3-4), simboliza la ausencia de aquel sujeto, considerable todavía en el discurso colombiano de identidades postgenéricas.

El poemario *Retazos en el tiempo* construye la identidad postmodernista del *sujeto femenino feminista*; a partir de una *profundización dialógica* con los saberes orientales presentes a lo largo de su obra, Carmen Cecilia Suárez trata la *poética zen* que se desprende del poema “Zen”. En él, vuelve a escuchar su voz de poeta, que brota de *la experiencia y el sentimiento*:

Cada día me acerco más al ser/ y menos a la especulación. Mas a la experiencia/ que a la cháchara./ El ser no se puede desmenuzar sino sentir. (*Retazos en el tiempo* 32)

En consecuencia con lo anterior, se estructura un complejo sistema simbólico de imágenes fotográficas y textos poéticos, que constituyen proyecciones de las múltiples dimensiones de esa *sí mismo mujer*, que desea ‘sentir el ser’; consiste en una *ficción estética* se nos presenta a modo de una *semiosis abierta de urdimbres y tramas*, ya sea de *centro mandálico de expansión concéntrica*, ya sea de *axis de haz radial*. Y nos adentra aún más, en el *arte (de la invención) erótica*, originado en el relato que da título a su primer texto de la autora, quien sigue ingeniando ‘al ritmo de un bolero’; consiste en el juego de la seducción (las *tramas y urdimbres* del amor)

que hay que saber jugar, para ganar:

El bolero/ es el juego de la seducción/ la ficción/ la invención/ del amor./ Hay que saber jugarlo.
(*Retazos en el tiempo* 49)

La perspectiva orientalista *Zen* (*Dyana Ch'an o camino de la meditación*) extrema el “sueño de múltiples dimensiones” que son aquí los espacios de la ‘autoconciencia’ y la ‘vivencia del ser’, que el yo poético femenino recorre por los caminos de esta *Imago mundi*:

El ruido del agua sobre la piedra/ es un rumor,/ un canto,/ una danza,/ y queda en la memoria algo muy leve/ que sólo se recobra/ al escucharlo. (*Retazos en el tiempo* 44)

En “el ruido del agua sobre la piedra” se insinúa el *satori zen* o *captación fulgurante de la verdad* que queda en la memoria como ese ‘algo muy leve’, y que se capta en el *espacio simbólico* de un *jardín japonés*; de esta forma, la *escritura poética* se refleja en la *imagen fotográfica* de un *paraíso taoísta*, un *jardín seco* de piedras y arena que evoca una larga tradición. Por esta vía, entronca con el concepto taoísta de *Yin-Yang*, constituyéndose en una reelaboración de la *poética centrípeta*. De esta forma, acto de la creación poética consiste en el *juego acromático* de la tinta negra (femenina) escribiendo sobre el papel blanco (masculino).

Cada día/ es una página en blanco/ que se escribe/ viviendo/ y creando. (*Retazos en el tiempo* 51)

De este trazo caligráfico sobre el papel blanco, surge el *arcoíris simbólico* que zurce los *retazos en el tiempo* que suscita la eternidad de un instante, la cual se manifiesta en la *mímesis absoluta* con el *vacío total* o *muerte*, que emparentamos con la simbología del “Ave Fénix”:

Para resucitar/ se necesita morir. (*Retazos en el tiempo* 26)

Partiendo del *juego acromático*, reflexionamos sobre la *chromosemiótica* del poemario y la diversidad de símbolos que la acompañan. En él, la *rosa roja*, *espejo* de la siguiente reflexión metapoética, es el símbolo más importante del *cuerpo erótico femenino*:

Noto que los rojos, son más rojos,/ que la brisa me transporta,/ que el sabor del vino/ me estremece./ Y es que tú estás cerca/ Poesía. (*Retazos en el tiempo* 57)

En la *poética zen* de los *espacios secretos*, la *rosa roja*, la *Musa* en que la *Poesía* se mira, es el símbolo más importante del *cuerpo erótico femenino*; sus ‘rojos son más rojos’, porque poseen ‘el fuego y la sangre’ de una *rosa-mándala* de pétalos dentados, como si fuese una *vagina dentada*. A su vez, la *Mariposa marrón*, doble de la *Mariposa de mil giros y colores*, es el símbolo más importante del *cuerpo político femenino*; después de que ésta volviera a ser oruga, y renaciera para emprender su viaje de *transmigración poética* al hogar de los Mexicanos, reconoce su dualidad como la *mariposa de dos caras* —Xochiquétzal e Itzpapálotl— (la *Diosa Madre* y la

Diosa Tlaltecuhltli). Así fue que se unió ‘consigo misma’ y con ‘su historia’, de lo cual surgiría como símbolo del *nuevo cuerpo colectivo femenino feminista*. Entonces, por los *nuevos espacios secretos del paraíso taoísta* (que son los caminos de la ‘autoconciencia’ y la ‘vivencia del ser’), dilucidamos su descubrimiento del *nuevo hogar* en la *polis tecnológica*; este es el *hogar de lo femenino* donde nacerán las *Nuevas mujeres mariposas*, quienes además serán las *Nuevas mujeres tejedoras*. A ellas se unirá la poeta para fortalecer “el frágil hilo que nos une al presente” (*Espacios secretos* 8).

Por esto, elucidamos lo que hemos designado como un *Mitwelt* o *Mundo con la Naturaleza*, que, finalmente, acerca la vivencia de la autora al espíritu *sinto* o raíz más primitiva de la cultura japonesa. A partir del poema “Hoy me siento sumergida en un lago verde, espeso”, la escritura se nos presenta como un *do* o camino, bien pudiéramos decir, una *cromoterapia*; en conjunción con el poema, “La cortina de agua/ nuevamente apaciguando mi vida”, la misma se acogería al objetivo que persigue el Zen: la búsqueda de la serenidad y el enriquecimiento de la vida espiritual desde la no-intencionalidad (del Wu-Wei taoísta), y desde la vida cotidiana. Así entonces, y dentro de la sociedad cibernética, el *Mitwelt* de Carmen Cecilia Suárez constituye “una ideología, un estilo de vida; es conciencia medioambiental, amor a la naturaleza y, al mismo tiempo, rechazo de una sociedad dominada por la tecnología” [Cf. Heller Op. Cit.: 88, 107] (“La lectura del paisaje: semiótica del color y la forma en ‘Giappone’” 161).

A lo largo de nuestro análisis de la obra de Carmen Cecilia Suárez, hemos reflexionado sobre la manera en que ésta, sigue fortaleciendo la *retórica de la ruptura* con el discurso patriarcal en Colombia; sus diversos relatos y poemas continúan significando la “cancelación de los mitos del amor romántico” y “la resematización del cuerpo femenino” que, desde el comienzo de la publicación de su obra, inscribió la sexualidad femenina “con intrepidez poco corriente”. Con sus *poéticas del cuerpo*, la escritura de la autora ocupa un lugar *sui generis* en la historia de ese país, caracterizado por su conservadurismo, derivado de “la moral católica” (“Estudio preliminar” 24-25). Por todo esto, la *Mujer mariposa* de mil colores y giros en el aire, continuará el ciclo de la vida y la muerte como la *Nueva Mujer nómada*; ella será el *nuevo sujeto colectivo femenino-feminista* o *Nueva mujer de varias caras*, que continuará expandiendo su peregrinaje multifacético, multiespacial y multitemporal, a través del “sueño de múltiples dimensiones”, por las estaciones de la vida.

Bibliografía citada

- Araújo, Helena. ---. *La Scherezada criolla: Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Centro editorial de la Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- . ¿“Crítica literaria feminista”? *Eco*. 270 (1984): 598-640.
- Barrado Belmar, Mari Carmen. “La lectura del paisaje: semiótica del color y la forma en ‘Giappone’ de *Collezione di Sabbia* de Italo Calvino”. *Cuadernos de Filología Italiana* Vol. 14 (2007): 149-162. 8 de abril de 2011 <www.revistas.ucm.es/fl/11339527/articulos/CFIT0707110003A.pdf>.
- Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Editorial Gedisa: Barcelona, 2004.
- . *Sujetos Nómades*. Paidós: Buenos Aires, 2000 [1994].
- Butler, Judith. ---. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós, 2001 [1990].
- González Martínez, Henry e Idalith León Ortiz. “Acerca del minicuento”. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2002-2003. 14 de febrero de 2007 <<http://himini.pedagogica.edu.co>>.
- Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo. “Estudio Preliminar”. Prólogo. *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. 3 Vols. 5 de enero de 2007 <www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/narrativa/indice.htm>.
- Kabusacki, Leticia A. *Brujas y locas*. Versión reducida y traducida por Martín Serrano de "Of Witches and Mad Mothers". *Feminist Legal Theory Seminar of the School of law at Columbia University*, 1993. 3 de agosto de 2001 <www.pensamientopenal.com.ar/dossier/kabusacki.pdf>.
- Osorio de Negret, Betty. “Marvel Moreno o la reconstrucción del canon femenino”. *La obra de Marvel Moreno. Actas del Coloquio Internacional en Toulouse*, 3-5 de abril de 1997. Comp. Gilard, Jacques y Fabio Rodríguez Amaya. *Revista de estudios colombianos* 18 (1998): 127-134.
- Reisz, Susana. “Colectivismo versus universalismo: voces e imágenes de mujer en la literatura de este fin de siglo”. Mendoza: *Actas del II Encuentro Internacional sobre Teorías y Prácticas Críticas*, 1994.
- . “Hipótesis sobre el tema escritura femenina e hispanidad”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 1 (1990): 199-213.
- Robledo, Ángela Inés. “Algunos apuntes sobre la escritura de las mujeres colombianas desde la Colonia hasta el siglo XX”. *Colombia: Literatura y cultura del siglo XX*. Ed. Isabel Rodríguez Vergara. Washington: OEA, 1995. 20 de febrero de 2007 <http://www.iacd.oas.org/Interamerhtml/RodrVerghtml/Verg34_Robledo.htm>.
- Sánchez-Blake, Elvira. “Testimonio, voz alternativa en la construcción mujer-patria”. *Rethinking Feminism in the Americas*. Ed. Debra Castillo, Mary Jo Dudley and Breny Mendoza. Ithaca: Cornell University, 2000: 145-155.
- Suárez, Carmen Cecilia. *Retazos en el tiempo*. Bogotá: La Serpiente Emplumada, 2010.
- . *Espacios secretos*. Bogotá: La Serpiente Emplumada, 2005.
- . *Cuento de amor en cinco actos*. Trad. Lorena Terando. A love story in five acts. Edición bilingüe. Bogotá: La Serpiente Emplumada, 2003 [1997].
- . *El séptimo ciclo*. Bogotá: Arango, 1992
- . *Un vestido rojo para bailar boleros*. Bogotá: Pijao, 1988.
- Taylor, Claire. “Wandering Texts and Bodies: *Las Andariegas*”. *Bodies and Texts: Configurations of Identity in the Works of Griselda Gambaro, Albalucía Ángel and Laura Esquivel*. London: Maney Publishing, 2003.