

Universidad Federal De Juiz De Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Nanny Zuluaga Henao

La palabra de la abuela en los territorios de la escritura femenina, una transformación desde el personaje lírico hacia el sujeto real:
Análisis comparativo de la recopilación poética:
"Grito de primavera"

Juiz de Fora
2018

Nanny Zuluaga Henao

La palabra de la abuela en los territorios de la escritura femenina, una transformación desde el personaje lírico hacia el sujeto real:

Análisis comparativo de la recopilación poética:
"Grito de primavera"

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Doctora Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves

Juiz de Fora
2018

Este trabajo está dedicado: “A la fuerza colectiva de las mujeres.”

AGRADECIMENTOS

Sin la intención de dar órdenes jerárquicos, agradezco a mi madre TRINIDAD HENAO ROMERÍN por encaminarme a la poesía cuando apenas tenía once años de edad, por permitirme publicar el primer libro de poesías a los quince años, por impulsarme a salir de mi lugar territorial para empezar las búsquedas teóricas que están aún por construirse; al Colectivo de Mujeres Poetas: Las Musas Cantan; y por dejarme especular sobre sus escritos. A mi esposo VITOR GUIMARÃES KAISER: por los días en que se sintió sólo y por encima de su instinto, me animó en cada momento en que me distraje; a la generación OEA hispánica 2016 UFJF, por la calidez de familia en tierras extrañas; y a todas esas personas que han transitado por esta historia de dos años de maestría.

“En el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio”

(BACHELARD, 2012, p. 2)

RESUMEN

Esta disertación aborda la poesía Contemporánea regional, a partir de la recopilación poética *Grito de primavera* del año 2016, poemario que fue dedicado a la contemplación poética de la primavera en la región de Urabá, durante el “V Encuentro de Poesía Las Musas Cantan”. El texto cuenta tres capítulos, el primero capítulo es dedicado a la recolección testimonial en cada poema de la oralidad heredada de la abuela, el segundo capítulo aborda la expansión de la palabra de la abuela en el acto territorializador de la poesía. El último capítulo, abarca las transformaciones en la palabra y sus repercusiones en la creación de nuevos espacios territorializados para el femenino en la poesía como personaje y en las relaciones del sujeto con el mundo real. La propuesta de análisis estará fundamentada en la teoría *Del Ritornelo*, la meseta número once del libro *Mil Mesetas* (2002) realizada por Gilles Deleuze y Felix Guattari que articula la territorialidad y el arte como aprehensión de lo objetivo tras la observancia de lo subjetivo o bien, lo subjetivo tras la observancia de lo objetivo, como espejos que se transfiguran.

Palabras claves: Territorio. Primavera. Colombia. Poesía Femenina. Urabá. Abuela.

ABSTRACT

This dissertation covers the contemporary regional poetry, based on the poetry collection *Grito de primavera* from 2016, book that was dedicated to the spring poetic contemplation in the Urabá region during the “*V Encuentro de Poesía Las Musas Cantan*”. The present work has three chapters. The first one is dedicated to the testimonial compilation in every oral poem from *abuela’s* heritage. The second chapter covers the spread of *abuela’s* words in the act of the poetry for territorializing. Finally, the third chapter embraces the transformations in the word and the repercussions in the creation of new territorialized spaces for the feminism in the poetry as a character and in the relationships between subject and real world. The analysis proposal will be based on *Del Ritornelo* theory, the *meseta #11* from the book *Mil Mesetas* (2002) by Gilles Deleuze and Felix Guattari, who articulates territoriality and art.

Keywords: Territory; Spring; Colombia; Female Poetry; Urabá; *Abuela*.

SUMARIO

1. INTRODUCCIÓN:.....	9
2. TODOS LOS POEMAS FUERON TESTIMONIO: LA PALABRA DE LA ABUELA EN LA POESÍA DE <i>GRITO DE PRIMAVERA</i>	14
2.1 Grito de primavera como re-construcción de la ancestralidad en Urabá.....	15
2.2 Un territorio visual conjugado con el paisaje de lo oral.....	18
2.3 Un canto al jardín rizomático de la abuela.....	21
2.4 Animales comida y árboles dan su testimonio mientras la poesía entona recetas para la vida.....	26
3. CREACIÓN DEL TERRITORIO EN LA ESCRITURA FEMENINA Y SU DIVERSIDAD: UNA EXPANSIÓN DE LA PALABRA DE LA ABUELA.....	37
3.1 Los nacimientos.....	50
3.2 Maduración.....	55
3.3 Reverdecer (retoños y diversidad).....	67
3.4 La expansión.....	71
4. TRANSFORMACIONES DESDE EL PERSONAJE LÍRICO HACIA EL SUJETO REAL: UNA RELACIÓN EN DOBLE VÍA ENTRE LA ABUELA Y LA MUJER.....	77
4.1 Quinto encuentro de poesía las musas cantan: el contexto del sujeto real.....	79
4.2 La memoria de lo invisible la preexistencia poética de lo real en las escritoras.....	85
4.3 Entre el arte como creador de personajes y de las heterogéneas existencias en femenino:.....	90
4.4 Nuevos territorios de la palabra y el cuerpo de la mujer en <i>grito de primavera</i>	94
5. CONSIDERACIONES FINALES.....	101

1. INTRODUCCIÓN:

La poesía como acto transformador del propio ser, un espacio por fuera del lugar y el tiempo. La experiencia que logra crear la resonancia del sentido de existir. Ella misma transforma los hechos para configurar una realidad a partir de la palabra. ¿Y no fue entonces que al principio de los tiempos solo existía el verbo para luego hacerse carne? Y ¿Cuál es la exigencia el verbo para hacerse carne?, una pregunta simple y una respuesta compleja: arte. Arte en la forma de vivir, de hablar, de sentir, de comer. El acto creativo no como escape, sino como estilo de vida donde la “forma” desde la propuesta de este documento será poesía.

Cuando se transita a través de la poesía, los caminos de la creación artesanal de la carne, obligatoriamente se deberán recorrer los mismos senderos por múltiples ocasiones, siendo cada recorrido una nueva experiencia, una nueva construcción. Utilizando la misma palabra para nombrar un pasado, un presente y dibujar un futuro; así como capturar la imagen de la propia destrucción como acto creador. En esta construcción de territorialidad de la poesía, se pone en juego la supervivencia a partir de la palabra instintiva y en constante interacción “violenta” con las habilidades adquiridas en la experiencia de vida, transformando los escritos por formas de conectarse con el exterior.

Proponer la poesía como territorio es pensar en una construcción dinámica entre la palabra ancestral como principio que posibilita la supervivencia y expansión hacia la palabra propia, arrancando de sí, el recuerdo que implica la palabra “el territorio” para obligarle a crear y criar su propia palabra, retornando a la ancestral “abuela” para reconfigurarla y emerger como un movimiento productivo de la vida misma.

Es importante aclarar que la abuela como creación poética en la obra *Grito de primavera*, es un concepto en construcción en esta disertación. La propuesta que se realiza es una figura poética con capacidad de crear y recrear la palabra hasta expandirse en la presencia escritural de las autoras del libro. Aparece como personaje que posee nombres propios: la abuela en la más dulce primavera, el abuelo y su olor a eucalipto y pino, la abuela que tiene ceñida al brazo a su nieta en noches de historias, mamá concha, y aquellos en los que este mismo personaje logra transfigurarse en mínimos elementos del paisaje de los poemas; aquella concedora de secretos para reverdecer de entre la hojarasca, la mujer maldita por el mal de ojo en su primavera ida, la voz que se desgasta en la unión de voces, la santería que camina en los imaginarios y la tarde maquillada con evocaciones placenteras. Solo se insinúan algunas personificaciones que entran en una relación de doble vía, donde se reconfigura la mujer como sujeto real y al mismo tiempo a la abuela como personaje lírico.

El libro es una recopilación de poesía escrita por mujeres con el motivo temático de la primavera, un libro que nos muestra que la primavera tiene algo que decir y que conserva en su esencia el misterio de la abuela desde el ancestro territorial como custodia de las identidades. Esta compilación es escrita por mujeres que se hicieron partícipes del “Quinto encuentro de poesía Las Musas Cantan”. Un evento que incorporó tres momentos de desarrollo: el primero de ellos fue el taller de escritura creativa desde la perspectiva y enfoque femenino, el segundo, fue el proceso de edición y publicación de la recopilación de las participantes de los talleres, y el tercero, fue un evento polifónico donde se incluyó un recital de música, poesía, artes escénicas y artes plásticas de autoría femenina de otros municipios de Urabá, subregión de Antioquia, Colombia.

Así, al realizar la lectura analítica de carácter comparativo de la obra *Grito de Primavera*, se toma la decisión de transitar por una de las múltiples opciones de interpretación del mundo -pues el acto poético será reinterpretado eternamente- sin embargo se pretende asimilar en esta lectura, la palabra oral y ancestral en los textos poéticos, siendo los poemas la principal evidencia testimonial, por esa misma línea, explorar la creación de los diversos territorios poéticos desde la estética y los personajes que expandirán el espacio oral de abuela y a partir de este acto expansivo, reconfigurar al sujeto real, la mujer, la autora, la protagonista heterogénea, receptiva al porvenir que deviene del arte interpretativo literario.

De allí que en este ejercicio de indagación se permitió enfrentar una serie de discusiones. Una de ellas se refiere a la escritura en primera instancia, como tecnología de la palabra oral, quien le agrega a su poner fónico la fuerza de la imagen gráfica a través de la escritura poética, haciendo de esta combinación una construcción identitaria a través de los encuentros rizomáticos de los rastros y residuos dejados por la abuela en la poesía femenina.

Este entramado teórico será tejido en el Capítulo uno. *Todos los poemas fueron testimonio: la palabra de la abuela en la poesía de Grito de primavera*, allí se abordará principalmente a Walter Ong, con su texto *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (1999) y Édouard Glissant, con su propuesta en el libro *Introdução a uma poética da diversidade* (2005). Ong (1999), tomando de Ong la teorización de las características de poder en la oralidad primaria y la oportunidad que se genera a partir de las letras como tecnología capaz de capturar, en imágenes textuales, quien entrega nuevas herramientas a la oralidad permitiéndole realizar marcas tan profundas que no es posible distinguir entre la escritura y la oralidad, esta propuesta teórica se acompaña del vínculo elaborado entre las marcas de la oralidad y la construcción de una identidad rizomática. A través de la explosión que surge en el encuentro de cada rastro memoria, sustentado en la propuesta de la poética de la diversidad

liderada por Glissant, dos teóricos abordados bajo la intención de explorar el libro *Grito de primavera* (2016), como un acto creativo que aporta a la construcción de la identidad del ancestral territorial, como el contexto donde se origina la palabra oral. Se describen las fronteras inestables entre la memoria escrita y la evocación oral, en la segunda parte de este capítulo, se aplica la indagación testimonial a cada poema sobre la abuela, como personaje lírico arcano, y la reconfiguración de la primavera, a través de la actualización de las imágenes que las componen, creando un territorio en común entre los poemas y las escritoras.

En segunda instancia aparece la discusión de la creación de territorios a partir de acto creativo de la escritura y la abuela como promotora de la expansión desde la repetición rítmica, elaborando la concepción de territorio poético como una construcción dinámica entre variables heredadas, variables aprendidas, la propia experiencia y un acto artístico emancipador de todas sus ancestras, hipótesis sustentada En el capítulo 2 *Creación del territorio en la escritura femenina y su diversidad: una expansión de la palabra de la abuela* que relaciona los poemas del libro *Grito De Primavera* (2016) y la propuesta de creación artística del territorio abordada por Gilles Deleuze y Felix Guattari en su texto teórico *Del Ritornelo*, la meseta número once del libro *Mil Mesetas* (2002), en esta ocasión se abordará la elucubración teórica como una articulación de la territorialidad y el acto creativo de la poesía. Una elaboración que propone el ritornelo un término de la música que significa la repetición de una sección o fragmento, y que Gilles Deleuze y Felix Guattari lo plantean como un movimiento productivo de la vida que refiere tanto al proceso de territorialización como a la creación artística en sí. Este capítulo abordará las formas explícitas e implícitas de los personajes rítmicos y paisajes melódicos a desde los que se procesará la vivencia necesaria para el retorno al ser mujer, la afirmación para su diversidad, en la virtud del dar la palabra y el pervivir a través del testimonio de la naturaleza, los alimentos y la fauna, que exuberante, se exalta en el mes de marzo en la región de Urabá. Procurando una posible interpretación en el camino del nacimiento, maduración, reverdecimientos y por supuesto la expresión de la mujer como una de las posibles lecturas del texto. No obstante, el camino propuesto desde el nacimiento a la expansión se realiza con la intención de representar el poema como territorio vital, y para entender, el proceso del ritornelo territorial como efecto del acto creativo.

Y por última instancia, los efectos del ritornelo territorial cargado de rostros y personajes rítmicos que constituyen un paisaje melódico, un espacio para resignificar el mundo real, como consecuencia del arte liberador de la escritura quien explora diversas interpretaciones desde su estado virtual, y le entrega la fuerza en expansión del sujeto real a través del porvenir, tanto de quien escribe como de quien lee, propuesta construida en el

capítulo tres: *Transformaciones desde el personaje lírico hacia el sujeto real: una relación en doble vía entre la abuela y la mujer*, allí se retoma la construcción contextual en el que surge la obra poética *Grito De Primavera* (2016). En esta ocasión, desde la perspectiva de los sujetos reales como fuente teórico-práctica de la producción literaria como colectivo y sus herramientas de construcción de realidad virtual y vital, así, explorar los efectos, con apoyo de las propuestas teóricas de Suely Rolnik en su texto *Pensamento, corpo e devir* (1993), Rosa Dias en su libro *Nietzsche, Vida Como Obra De Arte* (2011) y el retorno de Gilles Deleuze, y Félix Guattari con su texto *Del Ritornelo* (2002).

Desde Suely Rolnik (1994), se afrontará los orígenes de la palabra poética, la preexistencia de un territorio lírico con la potencia de nuevos umbrales de lectura, que reconfigura el cuerpo subjetivo y al mismo tiempo lo reconstituye objetivamente dejando unas marcas que serán las encargadas de establecer los estados inéditos en el cuerpo.

Un cuerpo con funciones en la creación artística desde la propuesta de lectura teórica que hace Rosa Días (2011) acerca de la vida como obra de arte en las teorías propuestas por Nietzsche, donde la interpretación de los estados inéditos del cuerpo liberan la potencia de vida y la reafirman partir de la palabra poética; donde el cuerpo tendrá como función expandirse virtual y vívidamente, cerrando esta apuesta teórica con un segundo retorno a la teoría del texto *Del Ritornelo* (2002).

Ahora desde los nuevos territorios creados en la expansión territorial desde los textos poéticos, es decir, la palabra y lo narrado que representan a los sujetos reales que se apropian del tema y hace las interpretaciones necesarias para establecer un territorio donde las autoras se explayan en sus evocaciones.

Bajo estas tesisuras se construirá la presencia de la abuela, sus vivencias a través de los testimonios que ofrecen los poemas, una lírica que le da vida en las palabras a los árboles, plantas y animales, el espacio de las relaciones entre las personas y el lugar. Una construcción colectiva desde los ancestros- donde las abuelas se afirman en la identidad pluriétnica y cultura heterogénea, una realidad cargada de una memoria simbólica que incluye conocimientos medicinales, alimenticios, religiosos, y el lenguaje evocador como afirmación de la existencia de una relación comunitaria de carácter ancestral, que sobrevive en la poética urbana de las escritoras, que las atraviesan y se encuentran en lugares comunes donde se exaltan los ancestros como una invitación afirmativa de sí.

En efecto, elucidar la Abuela, como una de las herramientas para la expresión, creación y recreación de imágenes mentales, llevadas del discurso poético a los medios

visuales, donde será el arte hecho vivencia. Tenemos así un peregrinar en la palabra instintiva, donde la integración con los ancestros crean la puerta de entrada al territorio propio que se expandirá en el colectivo, a través de la apropiación de la palabra escrita.

Este peregrinaje potencia lo ancestral como lugar común y comunitario, accediendo a nuevas especulaciones, personajes míticos, medios de transmisión de conocimientos. Considerando que, no solo es la búsqueda de sus raíces culturales, sino que es la creación colectiva de esas raíces identitarias, donde se asume el rol de la abuela para los nuevos linajes que trascenderán de la familia, a un linaje de literatura que tendrán influencia de texto a texto, en esa poética de la relación donde sobrevive la palabra ancestral, por encima de la diferencias geográficas, culturales o sociales.

2.TODOS LOS POEMAS FUERON TESTIMONIO: LA PALABRA DE LA ABUELA EN LA POESÍA DE *GRITO DE PRIMAVERA*

Se comienza un capítulo donde es la poesía en primera persona quien relata la existencia de la palabra de la abuela en la recopilación poética *Grito de primavera* (2016). En este caso la poesía es el testigo que rememora, el tercero que da cuentas de la palabra de la abuela, haciendo referencia desde su contenido como la condición necesaria para ofrecer testimonio de ella.

Este testimonio está acompañado de diversas reflexiones teóricas donde se postula el origen de la palabra de la abuela en la oralidad, que será reproducida en las letras con el encanto lírico de la poesía como intimidad evocativa de la autora, dando lugar a un personaje que tiene la capacidad de transformarse en los elementos mínimos o esenciales, haciendo del ramillete de poemas un jardín que nace de una misma raíz que se diversifica en cada narración.

Los dos principales teóricos que son abordados en el texto son: Walter Ong, con su texto *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (1999) y Édouard Glissant, con su propuesta en el libro *Introdução a uma poética da diversidade* (2005). Ong (1999) donde realizan su mayor aporte, para este texto, desde su investigación de la escritura como tecnología de la palabra fonada, las características de su poder y la oportunidad que se genera a partir de las letras, para otorgar imagen al paisaje sonoro y musical de la oralidad.

Por otra parte la contribución principal desde las propuestas teóricas de Glissant (2005), son su aporte a la construcción de la identidad rizomática y el vínculo que genera entre las nuevas formas de expresión, creadas a partir de la abuela como rastro/residuo que retorna constantemente en cada uno de los poemas haciendo de los elementos más distantes una explosión, con resultados imprevisibles, es decir, una abuela en su rol, socialmente asignado, o transfigurada en una tarde que se pinta de colores entre narradoras orales.

Para responder a la propuesta testimonial el capítulo estará compuesto de cuatro subtítulos, los dos primeros *Grito de primavera como re-construcción de la ancestralidad en Urabá* y *El territorio visual del paisaje oral*. Están dirigidos a contextualizar territorial y teóricamente las características culturales del surgimiento de los poemas y el proceso de identificación de las fronteras entre lo oral y lo escrito, con la intención de manifestar sus puntos de encuentros y no sus disensos, la segunda parte del texto, con los subtítulos: *Un canto al jardín rizomático de la abuela* y, *Animales, comida y árboles dan su testimonio mientras la poesía entona recetas para la vida*, son los poemas hablando por si mismos de lo

que es la creación de una figura poética como lo es la abuela en una metáfora que es más antigua que la palabra escrita, la primavera.

En este espacio, los poemas muestran los diferentes rostros con los que se dibuja el personaje en el libro, abriendo paso a una nueva lectura de la poesía con autoría de mujeres. Donde se comienza con el reconocimiento del lugar geoterritorial y cultural para que surja esta compilación poética.

2.1 Grito de primavera como re-construcción de la ancestralidad en Urabá

Para entender la escritura como territorio, una propuesta que va más allá de los esquemas geográficos, donde una subregión como Urabá, fácilmente asociada con muchas afinidades culturales, donde es necesario afirmar los componentes sociales en la construcción territorial del espacio, y sus acciones territorializantes, como una sociedad, sino homogénea si unida por un espacio físico y clima similar constituyéndose como territorio.

También se construyen las acciones un escenario donde la palabra juega sus principales funciones. Teniendo en cuenta que las estructuras sociales le otorgan sus formas de organización desde un lugar de predominio de las mujeres, en sus roles de abuelas, madres o hijas como transmisoras del legado ancestral, es decir, todo el conocimiento que ha sobrevivido en la palabra, que de diversas formas transmiten y dan sostenimiento de las creencias, valores, conocimientos e ideologías y demás elementos importantes para la vida y la creación de territorios en colectivo.

Bajo esta premisa, una de las herramientas que posee la mayor fuerza de cohesión es la oralidad; una sabiduría acumulada durante siglos a través de los relatos que las abuelas transmiten a sus nietos, y que garantizan la reproducción física y espiritual de las presentes y futuras generaciones.

De hecho, las tradiciones orales han venido siendo reivindicadas por los movimientos sociales indígenas y afrocolombianos, desde las décadas del setenta y ochenta como aspectos de lucha contra el colonialismo cultural y la premisa del etnocentrismo educativo con propuestas como la Cátedra de Estudios Afrocolombianos¹.

Por lo tanto, re-construir la ancestralidad en la región de Urabá significa entender que “para una cultura oral, aprender o saber significa lograr una identificación comunitaria,

¹ Para ampliar este tema diríjase al sitio web del ministerio de educación <http://www.mineducacion.gov.co/1621/article-82805.html>

empática y estrecha con lo sabido” (HAVELOCK, 1963, p. 145-146), creando un ambiente donde las imágenes se entrelacen y logran crear la memoria narrativa en términos colectivos.

Un ejemplo significativo es esta re-construcción de carácter literario a través del libro *Grito de Primavera* (2016), donde se le concede gran capacidad al paisaje sonoro de la palabra ancestral personificada en la abuela, y ahora llevados a versos poéticos en los que se logran conectar con la memoria narrativa de las comunidades urabaenses.

De este modo, los escritos del libro, contienen vivencias de la tradición oral arraigada en lo inconsciente y que se alimenta de espacios de intercambio en su mayoría familiar y en las características de una convivencia comunitaria fundadas en el ser afro-maternal-festivo², donde posiblemente los espacios de juego e intercambios sociales son los que reproducen la vida cotidiana a través de cuentos, relatos, leyendas, mitos, y de formas musicales como la copla, las décimas, los arrullos³, el alabaos⁴ gualíes* y el bullarengue⁵.

² En este caso se hace referencia principalmente a la figura de las matronas colombianas. estas son mujeres que construyen redes de hermandad que vinculan lo doméstico y lo público, son la autoridad comunitaria y familiar en una colectividad que es matrifocal, en la región de Urabá la gran mayoría son migrantes del pacífico colombiano.

³ Los arrullos Expresión poético-musical referida a los niños, propia del departamento del chocó. Se interpreta a manera de canción de cuna, en el contexto de los velorios, las celebraciones de la natividad y en diversas reuniones de carácter religioso. Puede ser cantado por una o varias voces, adicionando estribillos cuando hay coro. En la vida cotidiana los arrullos son empleados como canciones de cuna; en estas ocasiones la voz de la madre relega las pautas rítmicas e imprime un sabor tonal muy cadencioso a las interpretaciones, que adquieren un dejo regional de características particulares, muy próximo a la estructura de los romances y las salves. (COLOMBIA, 2017)

⁴El alabao en esencia son un canto coral de alabanza o exaltación religiosa ofrendado a los santos. Con el transcurrir del tiempo su uso se hizo extensivo al contexto fúnebre, convirtiéndolo, además, en un canto de velorio para adultos. Por lo general se interpreta sin instrumentos, aunque en algunas ocasiones puede tener acompañamiento rítmico de percusión. Dentro de sus características se destacan el acento salmodiano (propio de las exaltaciones cristianas) y la escala musical, que evoca al canto llano. Las intérpretes lo cantan manteniendo la armonía de las distintas voces, sin variar la melodía e introduciendo modulaciones propias de la música colectiva de las tradiciones africanas. En algunos casos las temáticas de los versos se apartan del contexto religioso y resaltan aspectos profanos. En los alabaos de tipo fúnebre se combinan de forma indistinta pasajes que hacen referencia a la vida del difunto y exhortaciones místicas. (COLOMBIA, 2017)

* Los Gualies: estos se les cantan a los niños cuando mueren, dependiendo la edad, los cantos son diferentes. Antes de los 5 años son Chigualos y Gualies y se cantan arrullos, juegos y rondas.

El chigualo es la ceremonia fúnebre o de velación del cadáver de un niño menor de siete años, practicada en zonas rurales del Pacífico colombiano, y heredada en tradición por chamanes y chiguales. También se le denomina velorio de un angelito, angelito bailao o muerto-alegre. Este ritual está acompañado de música, cantos y baile, pues se despide con alegría y entusiasmo a un infante fallecido, debido a creencias culturales – religiosas, ya que se asegura que un niño fallecido llegará al reino de los cielos, porque a su temprana edad se ha marchado de la tierra sin cometer pecado alguno.

En la ceremonia, se ejecutan cantos a capela, a una voz y con coros, con acompañamiento del palmoteo, el ritmo de las voces, en el canto o recital, es marcado por los tambores y los guasás, los cuales también indican el compás cuando se trata de bailar. La base rítmica es alegre, es la que corresponde al currulao, con aires de bunde.

El ritual también está amenizado por juegos lúdicos infantiles de la región, creados por las comunidades rurales, se cantan oraciones pidiendo a Dios que reciba al niño en su reino, y en algunos casos se carga al cadáver

Ahora bien, la palabra ancestral trasladada al escenario de la escritura es un lugar donde se adorna de simbolismos metafóricos y lexicales que constituyen gestos, personas, entidades o representaciones físicas de un el sistema de codificaciones lingüísticas, trasladando la corporeidad fonológica, gráfica y cultural al contexto de la narratividad, palabras que respondan a un discurso elaborado con anterioridad al texto. Esta trasposición da paso a la creación de una nueva memoria narrativa, una nueva perspectiva que estará siempre vinculada a la memoria de la tradición oral, con el recurso de la escritura, de donde se desplazará a una nueva realidad que traspasará los límites de lo virtual para repetirse en el esquema sensorial-visual de la danza.

Es importante reconocer en la tradición oral que confluye en la región de Urabá como en el resto del país, que la huella de africanía está presente gracias a sus sortilegios pues, “según su visión nunca le impusieron nada a nadie, más bien lo contagiaron como se muestra con el baile, la sexualidad, la comida, el lenguaje, las costumbres y muchos de sus rituales religiosos” (OLIVELLA. 1983, p. 28) otorgándole características más mágicas, que misteriosas, desde la carga de significados y significantes agrupadores de comunidades. Una huella que sostiene la utopía comunitaria por encima de la individualización humana, llena ritmos, sonoridades, conjugación e imágenes tan contagiosas como la alegría y la familiaridad a la población asentada en la región urabaenses.

Es por lo anterior que, en la variedad de las trece escritoras participantes en la obra *Grito de Primavera* (2016), compilación poética del Quinto encuentro de poesía “Las Musas Cantan” 2016, Urabá, Colombia, un evento que reúne una gran variedad de edades, rasgos anatómicos, procesos académicos, desplazamiento de vivienda dentro de la región y en los departamentos de Córdoba y Chocó, logrando captar la esencia ancestral de la subregión del Urabá antioqueño, a partir de su proceso de escritura creativa hacia la contemplación de la primavera, en un país donde oficialmente se reconoce solo dos estaciones: invierno

pasándolo por los brazos de varias personas. El instrumental empleado en su ejecución se restringe a la marimba de chonta, los cununos macho y hembra, los bombos macho y hembra, el redoblante y las guasas.

⁵ Bullerengue: es una danza es efectuada sólo por mujeres. Es quizás uno de los bailes en los cuales se destaca con mayor fuerza la ascendencia africana. Ésta se pone en evidencia en los tambores, el palmoreo y el canto coral que acompaña su ejecución. Al parecer, surgió como una reacción cultural dentro del contexto ceremonial de las comunidades cimarronas, probablemente en el palenque de San Basilio. En esencia es una danza ritual que se realiza de manera especial cuando las jóvenes llegan a la pubertad. El bullerengue simboliza la fecundidad femenina, aunque no se descarta que también en tiempos coloniales haya tenido connotaciones fúnebres. En Córdoba y en el Urabá antioqueño la coreografía del bullerengue resalta la temática amorosa, de conquista y de competencia entre sexos, con alto contenido erótico. Algunas variantes plantean temas más cotidianos de la vaquería y la pesca. (COLOMBIA, 2017)

(temporada de lluvias) y verano (época de sequías). Acá la primavera es un asunto metafórico que significa la edad de la florecencia, del renuevo, el relevo generacional, el asombro.

Sin embargo es desde la estética del entorno climático y geográfico donde surge el arte poético compilado en el libro que en compañía de la recomposición subjetiva, que se desarrolla la construcción de un sistema de flujos de energías, experiencias, relaciones sociales y culturales necesarias para dejar marcas invisibles en la memoria personal, al mismo tiempo, se captan los cuadros de la memoria social, compartida entre las escritoras.

La confluencia geográfica y climática vuelca y produce lo subjetivo de la poesía donde se conectan las raíces rizomáticas, a través de la terminología específica, la memoria simbólica, en común, como la historia social compartida.

Las escritoras comparten en libro, una construcción de primavera y se ven obligadas a reconstruir su propio territorio geográfico, desde el rastro de las mujeres que las antecedieron, desde el conocimiento que ellas poseen de este espacio estacional (metafórico), llamado primavera y donde las escritoras llevan al territorio de la palabra escrita, al espacio visual de la letra, todo aquel conjunto de emociones, experiencias y recuerdos que van a constituir el paisaje oral de la primavera.

2.2 Un territorio visual conjugado con el paisaje de lo oral

Los pueblos orales por lo común, y acaso generalmente, consideran que las palabras poseen un gran poder. El sonido no puede manifestarse sin intercesión del poder [...] las palabras entrañan un potencial mágico, está claramente vinculado, al menos de manera inconsciente, con su sentido de la palabra como, por necesidad, hablada, fonada y, por lo tanto, accionada por un poder. La gente que está muy habituada a la letra escrita se olvida de pensar en las palabras como primordialmente orales, como sucesos, y en consecuencia como animadas necesariamente por un poder” (ONG, 1999, p. 27)

Las escritoras exploran sus raíces y tejen sus poesías animadas por ese poder fónico que retoma su potestad en cada poema, haciendo de ellos una pieza fundamental en la creación colectiva de la identidad con huellas afro, cada escritora se apropia del mundo oral para crear en la escritura un escenario de múltiples acontecimientos, encuentros y fronteras.

Hay que comenzar con aclarar, que el contexto geográfico, es decir, Urabá, donde se desarrolla esa escritura está directamente relacionada con la cultura oral por sus condiciones de agroindustria y migraciones históricas. Esto implica entonces, una evocación desde el poder de oralidad, que a diferencia de la palabra escrita, aquella toma forma de imagen, a partir de la “escenificación gestual”, haciendo del sonido un paisaje oral, y del nuevo espacio letrado ganado en la poesía, una oportunidad para territorializar en planos visuales de las

palabras, las imágenes creadas por la necesidad fonada y la necesidad de los movimientos gestuales que el poder del habla contiene al contextualizar los relatos.

Una de las herramientas de territorialización de la oralidad es la puntuación enmarcada en la entonación como característica regional demarcando dialectos particulares, la puntuación en el paisaje visual de la palabra se torna en una filosofía, parafraseando a Estanislao Zuleta (2004, p. 23), “es decir, una manera de configurar un sentido: los dos puntos prometen algo, inician una espera, queda a juicio del escritor o mejor, a su capacidad si esa espera es una frustración”, en este ejemplo el pensador colombiano escenifica su propuesta de filosofía de la puntuación como la comunión del sonido y gesto, manifestando una emotividad que emerge hacia las palabras hasta ser río, discurso, donde la puntuación reemplaza los silencios, la distribución de las palabras, el grito, la sorpresa, manifestando en párrafos, un paisaje de evocaciones, emociones y de suspensos.

Otra de las herramientas de territorialización de la oralidad son las pautas de fijación en la memoria como las “mnemotécnicas, formuladas para la pronta repetición oral, pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con iteraciones o antítesis, aliteraciones, asonancias, resonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes (ONG, 1999, p. 29) Estratagemas que aunque son suavizadas en el territorio letrado, se mantienen para crear musicalidad además de custodiar el poderío y la fuerza de sus orígenes, creando entre letras, signos de puntuación y sonidos la conjugación de significados y significantes, las representaciones aplicables para la interpretación de las palabras fonadas, teniendo como ganancia la oportunidad de crear una memoria social, y mantenerse en la sustancia del pensamiento mismo.

Mientras la poesía marca las herencias ancestrales y amplifica por los nuevos conocimientos en las artes de la escenificación de la palabra, se hace reflejo analítico, reconstructor de las historias individuales y colectivas, “la oralidad es entonces un lenguaje dinámico orientado y organizado de acuerdo a las normas, patrones, valores y conductas de una comunidad” (GONZÁLEZ, 1998, p. 3), por cuanto la poesía como testimonio de esta comunión deja en evidencia la propuesta de Ong (1999), donde, aun cuando la oralidad es independiente de cualquier otro sistema, incluso del escrito, existe por sí misma, se autoafirma en la ritualidad cotidiana, se diferencia de la escrita porque esta se alimenta de la oralidad, y en sí misma se reinventa en las tradiciones.

Ahora bien, enfocándonos en la tradición oral afrocolombiana expresada en los poemas, versos, dichos, refranes y demás estrategias culturales que dinamizan y dan alegría a la cotidianidad permitiendo con la tradición oral, bailar y comunicarse, haciendo posible

comprobar con fatos “la relación triádica entre tradición oral afrocolombiana (elemento fundamental del habla), memoria y conocimiento ancestral que aparecen y desaparecen en la comunicación espontánea” (REYES, 2010, p. 3), De hecho, esa espontaneidad de la tradición oral afrocolombiana de transitar sin permisión, caminar, ser capturada por pericias como el cantico, la piquería⁶ el contracuentos⁷, la charla y las expresiones que transitan de un lugar a otro sin linealidad rígida requerida por los textos escritos, lo que crea un no lugar a donde todos los participantes pueden verse reflejados. Para decirlo con un refrán “cortados con la misma tijera”.

Esto lo llamaremos territorio poético de la palabra, que también ha sido nombrado como una comunidad lingüística, estas comunidades lingüísticas también se perciben en los espacios regionales del geoterritorio y donde la gran mayoría de las escritoras hacen parte activa de una gran comunidad lingüística. La región de Urabá, es un espacio geográfico donde se logra constituir “un grupo de seres humanos que utilizan la misma lengua o el mismo dialecto en un momento dado, lo que les permite comunicarse entre sí” (DUBOIS, 1979, p. 30), con al menos, una variedad de habla en común, .que no es homogénea y tiende a reproducir de una manera u otra, en la fonética, la sintaxis o el léxico, la huella que estas escritoras poseen con su código discursivo, creado por la interacción social cuya base cognitiva está sustentada en la tradición oral con fijación en las abuelas.

Traer el paisaje sonoro a la poesía y complementado con nuevas figuras poéticas, personajes, y emociones que marcaran no solo la ampliación de lo ya conocido, sino también la creación de nuevos territorios, en proceso de exploración que se consolida en los intercambios colectivos de literatura, la intimidad familiar y los espacios de socialización cultural, donde se recopila un territorio lingüístico, dialéctico y dialectal, coherente en la construcción de la memoria de una región. En palabras de Galeano (1998, p. 216):

Cuando está de veras viva, la memoria no contempla la historia, sino que invita a hacerla. Más que en los museos, donde la pobre se aburre, la memoria está en el aire que respiramos; y ella, desde el aire, nos respira y es esta memoria que se torna narrativa poética y respira a través del territorio expresado en palabras.

⁶ La piquería en el vallenato es un duelo cantado entre dos o más solistas quienes demuestran su habilidad para improvisar versos en forma de justas poéticas, alternando y respondiendo varias veces las pullas de su adversario en el cual los contrincantes no usan otra cosa que la inteligencia y su natural disposición para desafiar y responder en cuartetas o décimas (versos de cuatro o diez palabras, como se le conoce en la región). (CARBÓ, 1999, p. 4)

⁷ El acontracuento: práctica de cuentería tradicional milenaria basada en una forma de improvisación que consiste en meter cuentos los unos adentro de otros. El secreto está en que nadie, ni el público, ni los organizadores, ni siquiera el cuentero, sabe qué cuentos van a ser contados. (VIDAL, 2002, p.48)

Es en esta premisa de Galeano donde el papel de la poesía se orienta a la reelaboración de los relatos y vivencias para interpretar, experimentar y evolucionar el territorio poético en la búsqueda de complementarse, especializarse o escuetamente encontrar nuevos espacios de creación artística desde la afirmación de la vida en la memoria ancestral.

Al asumirse el reto de Galeano, se elaborará el tipo de poesía se puede representar con pequeños tallos que forman raíces que se juntan para hacer un jardín combinando de muchos tallos, pero ellos jamás serán los mismos después de experimentar la libertad rizomática, un jardín como el de Las Musas Cantan, que en la intención de la contemplación de la primavera para el “V Encuentro de poesía Las Musas Cantan: Grito de primavera” donde se recopilieron treinta y siete poemas y cada uno logró representar en su tallo las expresiones naturales de la estación lluviosa (paradoja estacional refiriéndose a la primavera) en el primer semestre, y se permitió crear en su tallo subterráneo la unión a través de una imagen inesperada, un origen común y antiguo que da sostén a las construcciones metafóricas, que tras haber absorbido de su tradición oral las sustancias necesarias, hace respirar la memoria al entregarla convertida en una figura poética de raíz, dando como resultado un jardín rizomático, donde la abuela ya no es representada como persona o personaje, ahora es en sí misma transformada como figura emblemática para una poética de órgano embrionario que da eje a la nueva creación de la poeta, sin estancarla, permitiéndole morir y resurgir en nuevos brotes, aún desconocidos para la abuela futura.

2.3 Un canto al jardín rizomático de la abuela

Los textos referidos a “Gritos de primavera”, textos gráficos amplían su estructura literaria hacia nuevos paisajes líricos, con el poder fónico de la oralidad y la fuerza visual de las palabras. Es esta conjunción de letra y poder donde surge el jardín rizomático de la abuela, el más pausado proceso de expansión de las metáforas, constructoras de la eterna inspiradora alegórica y poética primavera, tema abordado en todos los tiempos de la literatura oral y escrita, que ahora despliega su carga con funciones sociales que en algún momento olvidada, reverdece en la poesía, no solo como evocadora sino también como creadora.

“La abuela ancestral”, esta mujer quien fuera el testimonio del acontecimiento cíclico de la primavera es la transmisora de los rituales en sus vivencia, se convierte, a través de los poemas de formas explícitas: como en el poema *Mamá concha* (p. 11), con sus hojas de naranjo y su fogón de tierra, con los *Recuerdos de infancia* (p. 32), en el olor a pino fresco y eucalipto del abuelo, *Dulce Primavera* (p. 25), y la abuela más dulce en la ciudad de los

árboles. O en testimonios implícitos como puente entre voces que se fueron gastando, gastando, gastando, en el poema *Anhelo de primavera*, renace (p. 35), la insinuación de santería en *Caminante santero* (p. 48), las marcas de fuego para enseñar la justicia y los incomprendidos de *Lucila* (p. 17), las historias de brujas que vuelan solo desde las bongas en *Cambio de estación* (p. 55), o las historias de mujeres que brotan del follaje de los árboles del *Poema I* (p. 27).

Estos testimonios se articulan de manera subconsciente para dar colores y estéticas diferenciadas en la construcción poética de la primavera, conformando una identidad colectiva que se podría definir desde la propuesta elaborada por Glissant, en el libro *Introdução a uma poética da diversidade* (2005), donde propone la identidades culturales como factor y como resultado de una criollización de la identidad como rizoma, no como raíz única, es decir una raíz en busca de otras raíces⁸, a partir de una poética de la relación planteada por el mismo Glissant como un acercamiento a un pensamiento de rastro/residuo, que no es binario, donde modifica la propuesta del pensamiento dominador, sistemático que se impone sobre el otro u otro pensamiento sistemáticamente frágil y ambiguo, pues la propuesta se basa en la “imagen poética” como la figura de “poética de la relación” (GLISSANT, 2005, p. 28), uniendo los elementos heterogéneos más distantes, obteniendo de la distancia y el choque un resultado de elementos constatados en la oralidad.

⁸ Es importante tener en cuenta que los dos términos son préstamos de referencia aplicada y amplificadas de la filosofía de Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes, a su vez, los piden prestados de la botánica. Cito del libro *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2002): “El rizoma, como tallo subterráneo, se distingue radicalmente de las raíces [...]. El rizoma tiene formas diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos”, en otras palabras, subterráneamente están unidos sin que en la superficie se vea la conexión, este concepto se compone de varias características expuestas en el mismo texto: primero los principios de la conexión “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro”, sin importar la distancia o corte, siempre habrá una conexión. Segundo la heterogeneidad, “un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos”, es decir se propone una realidad esencialmente heterogénea, que evoluciona subterráneamente donde no hay liderazgo jerárquico sino un poder dominante en una multiplicidad política. Tercero la multiplicidad, “sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo.” nada resurge igual y al intentar maximizar un componente solo se logra aumentar las leyes de la combinación, cambiando su naturaleza en la medida que aumentan sus conexiones. Y cuarto la ruptura asignificante, “un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas”, se podría decir que no hay imitación ni semejanza, solo el resurgimiento en la interacción de los heterogéneos que ya no puede ser sometido a un significante específico, realizando evoluciones independiente. Esta propuesta de Rizoma, inicialmente es planteada por Deleuze y Guattari en contra del centro, de la cultura jerarquizada, del pensamiento genealógico esencialista, de la lógica binaria que es la “realidad espiritual del árbol-raíz”. Lo que nos lleva a concluir que optar por el rizoma significa, entonces, optar por una identidad difusa, dinámica, cambiante, libre de imposiciones nacionalistas y totalitarias, en las que Glissant aplica sus conocimientos específicos la cultura antillana y posteriormente la cultura latinoamericana en constante proceso de construcción de identidad, donde no se ha renunciado al rastreo de diversas raíces que la han engendrado.

Es allí donde surge la imagen: una abuela que vive y sobrevive entre líneas, un testimonio de vida y un camino de afirmación, a las explicaciones silenciadas por causas transculturales como un silencio de olvidos al olvidar la tradición.

En esta reinención de la abuela en los textos del libro *Grito de primavera* (2016), como figura poética, se hace a partir del refugio que implica su palabra, la potencia de vida que retoña entre los ecos de un rastro/residuo de afrodescendencia, marcado, incluso, en las estadísticas nacionales donde se declara la región de Urabá como territorio de ancestralidad⁹, pero también en la forma de dar vida simbólica a esas palabras, en la construcción de ancestros entre paisajes de diversidad fonética para construir un dialecto identitario: la o las abuelas para una oralidad consensual.

De hecho, en el texto de Yadira Rosa Vidal Villadiego, *Hoy canto* (p. 9), se inicia con el juego rítmico de la canción como epígrafe: “De colores, se visten los campos en la primavera, /de colores son los pajarillos que vienen de afuera, /de colores es el arcoíris que vemos lucir /y por eso los grandes amores de muchos colores / me gustan a mí”. De colores es una canción tradicional folklórica muy conocida entre la gente hispano hablante. No es claro el origen de esta canción. Algunas referencias estiman que la canción fue escrita en el siglo XVI, mientras que otras la sitúan tan cercana como a principios del siglo XX incluso se duda entre su origen español o mexicano (ENRIQUE VARGAS, 2018), una melodía que introduce el ambiente simbólico del paisaje sonoro, aunque este escrito, tendrá la particularidad armoniosa del recuerdo musical, abrirá el espacio para la escena escrita ahora en versión poética.

Entonaba la canción y el viento jugaba con mi cabello.
Cada vez que impulsaba la hamaca
y el movimiento pendular levantaba mis pies descalzos.
Mi madre decía que parara
¡Te puedes caer!
¿Cómo parar? Si cada vez que ondeaba el mágico balancín
se columpiaban en mi cabeza los cantos y los cuentos
que me contaban en noches de luna
cuando ceñida al brazo de la abuela o de mi madre
la noche se llenaba de murmullos y de formas. [...]

Un recuerdo se balancea, en la memoria escrita, que marca con rastros musicales, el testimonio explícito del origen de la palabra, y la afirmación de un tallo embrionario llamado

⁹ En términos culturales, el Ministerio de Cultura Colombia (2010) habla de las siguientes áreas socioculturales de comunidades negras : Costa Atlántica, Litoral Pacífico, Chocó, Atrato Medio, Zona Minera de Antioquia, Magdalena, Medio, Valle del Cauca, Valle del Patía, San Andrés y Providencia, Orinoquía, Eje Cafetero y la Región de Urabá donde se enfocará la elaboración de identidad en este documento.

abuela que florece en jardín de la memoria, en este poema se comienza por el tarareo musical, que lleva al sujeto lírico a encontrarse en la casa de la infancia, en el lugar intermedio entre la madre y la abuela, donde ambas ofrecían la acogida amorosa del territorio poético, el poema hoy canto, se despliega hacia los nuevos cantos a los que el poema entona la defensa evocativa del "... agua, esa que nutre y se derrama en las quebradas/ con la dulce melodía de las corrientes que componen su arpa/ se desliza sigilosa entre piedrecillas e higuerones para hacerle el amor a sus raíces" (p. 10), el poema se carga de los elementos naturales y sus formas de existencia en la oralidad, una característica recurrente en los poemas de esta antología.

En el poema de Claudia C. Castaño, *Yerma* (p. 68), se representa a la mujer como una estación enferma, con cargas místicas de los sentidos y de los elementos naturales:

En mi primavera,
no sale el sol
los verdes prados se marchitan en mis ojos,
las flores se pudren entre mis manos
mis aromas son fétidos.
¡Tierra estéril!
¡Estoy seca! (p. 68)

Esta escritora, representa la mirada enferma conocida como mal de ojo¹⁰ en una estación que representa la salud y la abundancia, un texto poético que aún tiene viva la palabra ancestral pero logra alejarse lo suficiente para recrear su propia diversidad, como un escollo en medio de la tierra fecunda, como un fenómeno climático diverso pero inherente a la vida misma, como una primavera que ya fue o que para por el periodo de las plagas, en medio de la época de lluvias.

Para abrir paso a las formas diversas de ramificación en el jardín de la abuela, aparece el poema de Alma Flórez, quien rescata en su poesía de mujer adolescente el anhelo de primavera. Sed de florecer, anuncio del goce, fluir de vibración de los pistilos y el polen a la espera del polinizador. Veamos en *Lejos* (pág. 48):

¹⁰ El mal de ojo es generado por una persona que tiene la capacidad de producir daño, desgracias, enfermedades e incluso llegar a provocar la muerte a otra sólo con mirarla. Esta contraparte afectada se dice que "está ojeada, que le echaron mal de ojo, o el ojo encima, A grandes rasgos, se pueden establecer dos grupos entre los que han estudiado el fenómeno del ojo. Por un lado, los hay que piensan que el mal de ojo es una creencia universal, y en muchos casos, para apoyar su teoría, exploran en las posibles raíces bio-psicológicas del fenómeno. Frente a éstos, hay otro grupo de investigadores que creen que el mal de ojo no es un universal. Al quedar probado con el estudio de J. M. Roberts que el mal de ojo no es un fenómeno universal, algunos estudiosos han tratado de explicarlo dentro de parámetros de carácter difusionista, argumentando que esta creencia se originó en el Creciente Fértil, y de allí se fue expandiendo para los demás continentes. (ALVAR, 2010, p. 60)

“*La cobija tiene un olor. / Los labios, el paladar, / en el goce de su sabor //*” Es el goce de los sentidos el gran descubrimiento primaveral. Estar atenta ante la percepción de los anuncios de la piel y cuenta como ya se ha contado desde la edad remota de la abuela, luego la madre y ahora es su turno y por eso canta: “*Los oídos tienen su voz, / ahí grabado, ahí presente. //*” Esa presencia telúrica del despertar de la reverdecida primavera. Y el poema se vierte como *brisa*, como *lluvia*, como *gota*. Es sin duda, todo lo que embriaga del acontecer cuando la fragancia atrae al pájaro, la abeja, la mariposa hasta evaporarse el polen tras el efecto de la brisa tras un aleteo diverso y lleno de contenidos para el vuelo de la primavera.

Las enumeraciones, las iteraciones furtivas, como una sutileza del encantamiento afirman la existencia en una memoria cultural, establecen leyes vitales, estructuras de la sensualidad, en términos generales se encuentran mágicamente establecidas para la musicalidad interior donde germinará el recuerdo como antes en la abuela. La melodía que la memoria y el cuerpo pueden reconocer¹¹.

Para complementar este jardín, llega la redundancia que vendrá en la escritura un poco menos “abrumadora”, en este caso, similar al anterior, se torna también un recurso para la fijación de la imagen, de musicalización de la palabra y lo más importante de incorporación de poder a la escritura, como ejemplo está un fragmento del poema de Rut Cuesta, *Anhelo de Primavera* (p. 35):

[...]Hubo un tiempo de tanta aridez en su tierra
que ya no pudo salvar ni solo un grano de sus cosechas.
En alta combustión hubo fuego y hubo nieve después
al frío o al calor, todo se calcinó
y la lluvia nada en ella pudo retoñar.
Una tierra maldita, tierra del exilio
que ciega espera, por el olor de las flores del campo
y el zumbido de las abejas
mientras sus oídos se pierden
en el canto lejano de los alcaravanes[...]

Un poema donde la redundancia de la palabra haber, teje con las fuerzas naturales, el tiempo y el exilio, en un canto de nostalgia por imágenes que se acumulan sucesivamente: las

¹¹ Este argumento se sustenta en el aporte teórico de Walter J. Ong (1999, p. 29), donde expone que en una cultura oral primaria, para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir las pautas mnemotécnicas, formuladas para la pronta repetición oral. El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes (la asamblea, el banquete, el duelo, el "ayudante" del héroe, y así sucesivamente), proverbios que todo mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica. El pensamiento serio está entrelazado con sistemas de memoria. Las necesidades mnemotécnicas determinan incluso la sintaxis.

flores, las abejas, los alcaravanes, y en esa acumulación se aleja reiteradamente, hasta llegar a las estepas y herbazales secos, alejados del agua y expuestos a temperaturas extremas, en el anhelo de una primavera en una tierra exilada, incluso, del resurgimiento que representa esta época del año, de la esperanza que se carga, aun después de haber perdido las semillas y la visión. Por consecuente, esta técnica de la palabra oral aplicada en la escritura se expresa como locución precisa para crear una imagen mental que no podría ser inducida por los medios visuales, sino por las vibraciones de la palabra, por las emociones que esta pudiera generar en el que escucha, hasta ser percibida por quien habla como algo personificante, reafirmante de una escritura vinculada a la oralidad.

Después de todo en el jardín rizomático de la abuela, se permite articularse a través de un tallo subterráneo, de oralidad, de personajes poéticos, de ritmos y expresiones del dialecto, que se distinguen radicalmente de las raíces uniformadoras, al permitirse tener formas diversas, desde su formación corporal, sus ramificaciones hasta sus coyunturas que aunque explícitas o implícitas poseen los principios de la conexión; haciendo que en el método de escritura, los vínculos relacionales expresados en los textos o el personaje lírico den su testimonio en forma de animales, comida o árboles, estos vendrán a cumplir la función del poder creador y la oportunidad de la expansión en las nuevas recetas para la vida. A continuación vienen los poemas, como el testimonio de la re-construcción colectiva del rastro/residuo.

2.4 Animales comida y árboles dan su testimonio mientras la poesía entona recetas para la vida

El territorio dentro de la poesía tiene sus raíces en la relación entre las personas y el lugar, la emoción que se puede transmitir a través de ella. Es una construcción colectiva que se soporta de significantes en constante construcción, algo que va más allá de las definiciones fijas de las palabras. Los paisajes, los personajes, los alimentos e incluso los animales como telón de fondo en la idea poética, muestran sus orígenes, afirman la identidad y proclaman las creencias de aquéllos que los fabricaron.

Las construcciones significantes en la poesía afirman y refutan ideas, dan testimonio de la oralidad que supervive a la palabra escrita y ahora aluden a la literatura y al arte. Cada fruta, cada aroma, cada árbol tienen su propia historia.

Las historias que cuentan las plantas, los dulces y los cambios de estación van más allá del uso de su imagen para adornar una historia, como en el poema *Cambio de estación* (p. 55).

Se leen secretos entre los nombres de las plantas, como la bonga bruja, un árbol donde las brujas aprenden a volar o el anuncio de la primavera en cada flor de veranera que adorna cada casa sin importar si es paisa, cordobesa o chocoana. Al final del verano cuando todo está entre amarillo y ceniza (florece exactamente antes de semana santa), así esta semana sea variable entre los meses de marzo y abril:

Cuando el verano comienza a sudar
 las “*veraneras*” paren sus ramilletes
 los palos de mango conciben sus racimos
 y las bongas brujas, sacan las uñas de sus ramas
 en el intento de atrapar las primeras lluvias.
 [...]La anatomía de la tierra se dispone a concebir.
 Desde el corazón de la *iraca* que se menea en el revoltillo de huevos
 con la inmensidad de los *orejeros* y sus dulces oídos negros
 el alma de las guayabas pálidas o coloradas
 que ostentan sus redondeces de sol
 mientras las palmeras se engalanan con aretes de coco
 para lucir sus cuerpos sin orejas y anunciar la llegada de la primavera.(p. 55)

La lectura de la flora, un delicado don para encontrar los mensajes en las flores y el misterio por un lado y el deseo del otro que inspira la bonga. La función alimentaria de las plantas en época de sequías, asar huevos con hojas tiernas de iraca, los dulces tradicionales de frutas y de semillas como las de los árboles gigantes llamados orejeros, o darle alma a las guayabas que aromatizan la llegada de la estación, hacen este poema una recopilación de la decoración terrestre con los frutos que anteceden a las inundaciones de la semana santa que todo lo reverdece, que todo lo hace concebir con la llegada del limo.

La utilización de los nombres populares, dan como resultado la participación de los términos en la representación de conocimientos especializados de temas que atraviesan lo cotidiano y estos son capturados en pequeñas burbujas poéticas para la transferencia y la perpetuación de los aprendizajes.

Se debe destacar que en cada trasmisión de términos que existe una exigencia para la aplicación de significado y especialmente una intención emocional desde el acto comunicativo, que invoca la creatividad desde un acto religioso, filosófico y pasional en el camino a la casa de los abuelos, por entre arbustos de nombre San Joaquín, que para la tradición de los santos, florezcan y den color al paisaje, son presencias en la tarea religiosa del que permanece en quienes hablan por el ausente a través de la lenguaje de las hierbas curativas u ornamentales, tales como la trepadora de balsamina, y los árboles de matarraton; los telegramas burbujeantes de mojarras y boquipompos peces de pequeñas quebradas, que

testimonian en ese lenguaje un embrujo de sensaciones; igual hablan el eucalipto y el pino fresco como esencias que perfuman el paisaje llenándolo de mixticas sensaciones, como en la poesía *Recuerdos de infancia* (p. 32) escrito por Sandra Fajaneth:

Como un acto religioso
recorría aquel hilillo café que desde la carretera
conducía a la casa de los tíos
un cortejo de santos de nombre Joaquín
vestían de colores el sendero
avanzaba en la marcha y se preñaban mis ojos
con los arreboles de la *balsamina* a los que desafiaba
la curativa rosa, con sus pétalos de sol.

Recuerdo el canto de la quebrada,
que desde sus entrañas ofrendaba
mojarras y boquipompos
Cierro los ojos y desfilan ante mí
los *matarratones* floridos, los ciruelos encendidos
y el tapiz magenta bordado por el *poma rosa*.
Despierto en paredes de cemento
y solo me acompaña
el olor a pino fresco y eucalipto del abuelo.

El relato hecho poesía, un texto que recoge el recuerdo del abuelo entre aromas y conocimientos, una regresión sensorial en la caminata periódica hacia la casa del abuelo, y la transfiguración poética de este personaje ancestral, en aroma, que enseña, que alimenta y que sana, en la poesía. La figura ancestral de sabias enseñanzas, que no solo se manifiesta en la corporeidad humana, ella transita entre la fauna y la flora, como en el poema *Roble* (p. 20) donde no se hace referencia a ningún termino a la abuela en específico y aun así reproduce los conocimientos acerca del paisaje, pues este no es un fondo de postal, es el espacio con toda su carga telúrica, animal y vegetal que aporta a la expresión de la singular construcción de la figura poética de la abuela, en el poema a continuación:

A la orilla del camino, crecen libres,
majestuosos, eternos robles.
Nativos del norte, del sur y de todas partes.

Su poderoso tronco,
pared contra los vientos del norte.
Testigo de la imaginación,
de los sueños al aire,
de los amores furtivos,
y la adolescencia en primavera.

Bajo su follaje,
pasaron gigantes y pequeños,
extraños y conocidos,
sabios y testarudos,

guerreros y pacíficos.

Estás ahí.
Acunando la vida,
aunque no se entienda que es la vida.

Testigo del pasado. [...]

Un árbol que habla de la libertad de la naturaleza, en representación de la humanidad como parte de su ambiente, de la capacidad de ser de todas partes. Un roble que nace en la América continental, un árbol maderable, protector para los meses de ventiscas, fecundos en los bosques tropicales, donde las fugas amorosas y las travesuras de la niñez encuentran refugio, árbol que comparte la humildad ante la humanidad, árbol que no es árbol, figura portica que ahora es cuna de la vida, de la sabiduría de lo inentendible.

Desde lo alto de los ramajes los cantos de *buchó*, y la *chamaría*, son el himno a lo que no desaparece, de lo que se transforma en un cuadro de letras con las que se elaboran las representaciones poéticas, un himno que le devuelve la autoría y autoridad a la ancestralidad que con su huella de oralidad se ancla en la parte más profunda de las letras en una entrañable fusión que se actualiza y nunca pierde el movimiento.

Las poesías como organismos vivos desde la escritura, más allá de recolectar expresiones terminológicas de un contexto claramente influenciado por la huella de africanía, realiza la elaboración de las experiencias sensoriales, místicas y cotidianas, que generalmente son difíciles de capturar en una definición o conceptualización academicista. Por otra parte para el caso de la transfiguración de la abuela hacia una figura poética, son la familia, el paisaje y los alimentos un recurso invaluable para que el lector realice la elaboración simbólica de lo que ello implica. Será entonces la oportunidad para sentir el llamado de los tambores al son del mango, realizar las lecturas en voz alta de la negrura del caldero o simplemente dejarse seducir por cada florecimiento en la boca de la más *Dulce primavera* (p. 23) una poesía que se escribe entre las letras de Carmen Garcés así:

La primavera de mi infancia,
iniciaba en la casa de mi abuela
al canto de los gallos, del bochó y la chamaría,
las palmeras comenzaban con la danza
y los cocos se arrojaban, irresistibles al alboroto.

Allí permanece un olor a jobo
esencias que tejen sueños y caminos
nostalgias encogidas
rincones perfumados...

El árbol de mango, florecía todo el año,

con la cosecha nacía la riña contra los tejados

se escuchaba ese tambor destellar de la fruta madura,

Señal para mi abuela, que sacaba un caldero
negro de secretos y carbones de arreboles

La más dulce primavera

Conjuraba con su palote de madera las esencias y los frutos de la tierra
brotaban de ella, el *bocaito*, la *cocada*, el *vuelve y ven*,
la *galleta de limón*, El *enyucaio*, los merengues
y todo aquello que se volvía un florecer de bailes en la boca.

La abuela aún sigue siendo la primavera más dulce
de la tierra de los árboles. (p. 23)

La ciudad de los árboles o Arboletes, como se conoce en la región del Urabá una parte del amplio litoral antioqueño, es en este poema, la ciudad donde habita la primavera, una estación que no es temporal, es un rito donde se convidan a la reunión los pájaros, las frutas y los dulces, bajo la tutela del ser que conoce los secretos de las lluvias y las sequías, conjurándolos en su caldero. Pero no es cualquier caldero, es el lugar calentito de la palabra de la media tarde, pintada por los arreboles, entre el fogón de barro y la leña que nunca extingue su fuego, pues en casa de la abuela siempre hay comida, café y relatos para quien llega.

Es tradicional en la región para las medias tardes de encuentros, cocinar dulces, panes y demás productos de pastelería como el bocaito, la cocada, el vuelve y ven, la galleta de limón y el enyucado; elaborados en colectivo para hacer florecer de fiestas gustativas la boca, la palabra y el vínculo con la abuela.

La reunión de todas las características sígnicas y simbólicas en el poema *Dulce primavera*, reproducen el sentido general del proceso de simbolización. En palabras de Dan Sperber (1988, p. 113), para el estudio de la producción de sentido no es el signo o la vivencia de y con la abuela, ni tampoco estrictamente el símbolo como lo son los cantos de aves, las plantas medicinales, o los dulces, sino las adjudicaciones de valores en categorías positivas y negativas que juntos representan.

Sperber enfoca su mirada en la reconstrucción de los procesos de simbolización, y argumenta que no existen símbolos sin procesos de simbolización, pues la interpretación depende del contexto. Un contexto donde la primavera no sería dulce, sin la casa de la infancia, sin la tristeza del ausente, sin la abuela. Lleva amorosamente un apelativo que se compone por su nombre y el título de mamita, o mamá, como en el poema de Yadira Vidal *Mamá concha* (p. 11). La mamá que no es mamá, es presente y pasado, la evocación del

ancestro que marca el contexto donde se tiene y se mantiene la capacidad femenina de identificar y relacionar los múltiples lugares, las vivencias, la identidad, el conocimiento escrito así:

Camino, siento húmedos mis pasos
 el rojo carmesí de las cerezas
 mancha la planta de mis pies
 un musgo verde viste el corredor de cemento
 el que antes fuera la pista
 para el baile de la inocencia
 a lo lejos, el rumor del río
 trae la música del remolino
 escudriño entre el aroma de las grosellas
 las rosas amarillas, siempre vivas
 el maíz creció en el patio, las aves no lo comieron.

La llamo
 abuela
 el silencio responde...

Los totumos agonizantes,
 cobijados por las hojas del almendro
 hablan de los remedios que preparó para las fiebres.
 Las hojas del naranjo recién caídas
 lamentan que nadie las use en la preparación de algún dulce.
 Las arañas que ahora anidan en la máquina de coser,
 desde su castillo de hilos
 alardean de los trajes que vieron confeccionarse en noches sin aurora.
 Quieto y silencioso el fogón de tierra duerme
 los carbones sobre las hornillas
 olvidaron el lenguaje del fuego.

Una voz a mis espaldas me dice
 es hora de partir
 la alcanzaremos
 viene el próximo tren. (p. 11)

El recuerdo que vincula a la abuela con la poesía está en el caminar de huellas sobre el polvo y el barro, el camino verde de musgos, forjando la alquimia del retorno, y es la inocencia el componente para convocar la presencia silenciosa de la abuela, un acto de comunicación que tiene su lengua entre totumos, grosellas, hojas de naranjo y nidos de araña, un conjuro que logra conjugar el recuerdo hecho paisaje y el mensaje en el que hacer con cada uno de sus de los personajes que lo componen, es así como se conforma el procesos de simbolización a través del poema, en la relación trídica del lenguaje, el acervo y el contexto.

En otras palabras, el llamado a la abuela entrega el significado y el sentido del dialogo, la naturaleza de la abuela sigue contando historias, dando paso a la transmutación total de su personaje, diluyéndose has sus más diversas formas en la madre que será abuela, en la hija que será madre y luego abuela como un ritornelo del tiempo cíclico.

Una muestra de ello es el poema de *Noches de locura* (p. 29) escrito por Luz Janeth Naranjo, quien transfigura la humanidad y sus atavíos para escribir los secretos simbólicos recibidos de las abuelas como perpetuadoras del ancestro:

Arrullo...
momento solitario,
lento eco de aves
en el bosque inmenso del Abibe
donde nace el hombre compasivo.

Crece la zozobra a borbotones
desemboca al mundo de redes nocturnas
el alimento voraz para un puma.

El susurro del agua
melodías de luna llena
que inundan el túnel de la dulce pera
funden pensamientos glaciales.

Murmullo al compás del viento
Metamorfosis en noches de locura.

En el poema nace la humanidad compasiva, en los senderos de la cordillera occidental donde la serranía del Abibe y el poder del arrullo, constituyen la génesis de algo que no es una raza, es un sentimiento humanado que le permite al ser, guiar sus actos, en medio de las situaciones de zozobra y la difícil noche, donde el puma sigilosamente espera.

Pero no todo en la noche es amenaza, los fríos pensamientos se derriten en la luna llena, dejando que el agua hable a través subterráneos, un ser compasivo que está en constante metamorfosis, un poema que enseña las caras de la humanidad.

Haciendo una lectura analítica de las imágenes construidas en el poema deja en evidencia un relato de génesis, uno de los géneros orales que hacen del poema como vehículo de trasmisión, creación, mantenimiento y reconstrucción de la memoria simbólica en las palabras, donde los personajes poéticos no se presentan para la propiedad de los objetos, ni de los actos, ni de los enunciados, sino más bien de las representaciones conceptuales que describen los símbolos y los interpretan, como *La tarde* (p. 53), un poema donde es el paisaje quien habla, juega, se viste y sueña:

Se viste
Llenándose la cara de colores,
da un paseo como hace millones de veces,
revolettea en parques,
jardines y techos vencidos,
juegan los niños,

caen ciruelas, hojas, semillas...

La luz languidece,
mientras se cubre el cielo de arboles
caen las sombras,
fatigada se duerme:
sueña con la aurora vestida de gracia.

En una región donde las nubes de colores son la representación de las tardes, en todas las estaciones del año, será el espacio para el encuentro, sea en la cocina de la abuela, los parques infantiles o los techos de los vecinos para las miradas solitarias en lo alto de las casas. Es la tarde quizás la mayor de las transfiguraciones del personaje poético de la abuela, a primera vista la más lejana, pero las puntas tienen la tendencia de tocarse en sus extremos.

Un personaje como la abuela que evoluciona en el arte, y deja de ser carne para incorporarse en un ser elemental¹², sea la tarde, el agua, el planta, el duende o la bruja. En resumen, la figura poética de la abuela tiene la capacidad de recrearse y alimentarse de todos los elementos y de los recuerdos para ser desde una vaga voz, la más dulce primavera, el olor a pino, la génesis de la humanidad o el paisaje.

En esta última forma de manifestación de abuela, el paisaje, tiene el poder de influencia en el habla. Oralidad heredada. El paisaje habla a través de sus distancias y voluptuosidades; por sus claridades y sombras, por sus olores, formas y vecindades, sus afiladas fronteras y su retumbar en un eco que llega de lejanías. Habla de las más viejas tradiciones del cuerpo y de lo manifestado por el alma. Es un libreto que les asigna poder por el estandarte flameante de las poesías.

Los paisajes poéticos hablan de lo que se parafrasea en el día a día, de los reconocimientos de estos saberes cotidianos, lenguajes y evocaciones metafóricas, afirmación de la existencia de un conocimiento ancestral. Lugar común en los poemas como marca de memoria de raigambre, como en *La casa* (p. 13) donde el paisaje habla de sus relaciones y aprendizajes mutuos:

¹² Elementales es el nombre que recibe una categoría de seres mitológicos descritos por primera vez en las obras alquímicas de Teofrasto Paracelso (1493–1541). Los tipos de elementales descritos eran cuatro, coincidiendo con los elementos de la tradición griega. De esta forma la correspondencia entre los elementos y las criaturas que les representaban sería: Agua: Ondinas, Fuego: Salamandras, Tierra: Gnomos, Aire: Sífides (SILVER, 1999, p. 38). Según Silver desde la antigüedad más remota, los elementales fueron representados de manera casi idéntica por los pueblos más diferentes, por ejemplo, los sumerios, los caldeos, los egipcios, los chinos, los pueblos indígenas de África, Polinesia y América. Se los representa como a dioses mitológicos y eran objeto de privilegios, por parte de los sacerdotes y del mismo pueblo. No sólo se los invocaba para que protegiesen las siembras sino también para que aquietasen las aguas, apagasen incendios y contuvieran tempestades. O sea, protección de los cuatro elementos. Estos seres que viven en los elementos, son una gran variedad de criaturas, como las criaturas elementales de los vegetales antiguamente conocidos con los nombres de Silvanos, dríadas, Hamadríadas y Faunos y la Madre de agua, de la cultura Emberá del departamento del Chocó en Colombia es otro ejemplo de elemental.

[...] Bordeaba la casa una cerca de alambre, cubierta por las matas que plantó mi madre, caladios, veraneras blancas y rosadas, siempre vivas, *crotos*, jazmines y el árbol de flor de amor que tapizaba el suelo con sus particulares flores, e inundaba con su aroma el aire de la tarde. Fragancia que intentaban perpetuar mis hermanas al meter las flores en frascos con alcohol, que guardaban por días. En las noches, el árbol de azahar de la india con su fragante olor bañaba la calle. La noche era mágica, un mundo que escondía duendes, espíritus, gatos encantados y brujas que colgaban de los techos, liberando silbidos al aire para pedir sal, si por casualidad llegaba la vecina al otro día pidiendo cualquier cosa, el favor bastaba para bautizarla como la hechicera del lugar.

El poema teje los conocimientos de los nombres de las plantas, sus funciones como materia prima y establece relaciones con el quehacer cotidiano. La familia, la escritora habla, pero el conocimiento es heredado, en él puede contar actos acontecidos antes de ella, como el plantar de la madre, o las conservas aromáticas de las hermanas, quizás mayores que sí.

La capacidad de diferenciar los ruidos de los duendes, los gatos encantados, las brujas colgando del techo y su pedido de sal, es el mayor reflejo de la sabiduría hereditaria, pues en el acto de lectura de la lengua del paisaje aparece esencialmente la vivencia de una abuela que relata, místicamente, lo que su entorno le susurra, es comprender la ancestralidad como la vivencia de una cosmovisión, donde la intuición y el sentir se enlazan con el pensamiento para concebir la comprensión del mundo, no como una estructura de categorías y términos.

Considerando que hasta aquí se ha realizado una lectura de los poemas donde se abarcan aspectos desde el conocimiento o la técnica y que van desde el lenguaje hasta la gastronomía, desde las plantas como portal del tiempo hasta la interpretación de la propia identidad, pasando por la medicina, la construcción, la silvicultura, los microclimas, la producción y alimentación, entre otros aspectos que atraviesan los textos y se encuentran para exaltar la ancestralidad como una invitación afirmativa de sí misma y la transformación del lenguaje del personaje poético: la abuela.

Un acercamiento a las poesías de la recopilación desde la implementación de la terminología, en su uso significativo y de sentido étnico-racial, es el rítmico rescate de la palabra de la abuela, exaltando la estética del conjunto, la atracción de la construcción del símbolo sin sacrificar una gota de estética literaria, que dan como resultado la restitución de la palabra ancestral, acto que evoca los cuadros familiares, geoestéticos y gastronómicos propios, desde los atrevimientos deliberados para rescatar la oralidad una exposición digna de la palabra in y emigrante en la región de Urabá.

Esta lectura de los poemas otorga la autorización necesaria para concluir que la poesía del libro propone un rescate de la memoria histórica más próxima, una exaltación de la metáfora de la abuela como camino que se trasiega entre sus ascendencias y descendencias, no como una obligatoriedad entre generaciones, pero si desde una elección deliberada, un llamado intrínseco de la búsqueda de orígenes, un legado, una materialización de antiguas formas ficcionales y poéticas, que incluye cada una de las características de construcción de la historia omitida a través de los secretos familiares y la invisibilización de lo naturalizado.

Este poemario da el testimonio explícito de la presencia de la abuela en la poesía, donde recrearla, no significa construir una nueva abuela, significa reconocer la existencia del ancestro y las raíces, de un territorio poético posible. Es asumir la vivencia de esta fuerza en el propio cuerpo, darle forma en la palabra, pero no cualquier palabra, la palabra que contiene esa imagen retornada desde la alta antigüedad, que vuelve con fuerza, para alumbrar el camino a lo desconocido, una palabra que comenzará su nuevo ritornelo¹³, como ciclo en la escritura, pero que tuvo nacimientos y una larga existencia en la oralidad. Ahora, la fuerza de la escritura le exige nuevas creaciones, nuevas formas de vida, nuevas feminidades y esta creación solo surgirán a partir del retorno al punto de partida.

Pero este punto de partida no se encuentra afuera de sí, está en las marcas que se fueron creando en la experiencia de la vida, construyendo una memoria invisible con las herramientas necesarias para la construcción de lo real, haciendo del arte un liberador de la potencia necesaria para crear y criar nuevas formas de vida y figuras poéticas, haciendo del acto creativo un proceso territorializador de la palabra ancestral.

Para entender el punto de encuentro entre el territorio y la palabra de la abuela en la articulación de la figura poética, se construye en el siguiente capítulo, llamado *La creación del territorio en la escritura femenina y su diversidad: una expansión de la palabra de la abuela*, la aplicación teórica de la propuesta realizada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su texto *Del Ritornelo* elaborado como la meseta número once del libro *Mil Mesetas*¹⁴ (2002),

¹³ La palabra italiana *ritornello* pertenece al vocabulario musical barroco. Significa “pequeño retorno” y se utiliza para señalar un pasaje musical cíclico, repetido al inicio y al final de una obra con variación gradual. Sus antecedentes más relevantes son el rondeau (pequeña ronda) de las danzas francesas de los siglos. XIII y XIV, y los estribillos de los madrigales de los siglos XIV y XV. El ritornelo (la ritournelle) es un concepto que Deleuze y Guattari toman de la nomenclatura musical, articulándolo con ideas tomadas de la biología, la etología y la teoría del arte, donde se articulan la noción de territorialidad con el acto creativo. Con el ritornelo, estos filósofos quieren dar cuenta del movimiento productivo de la Vida misma (que refiere tanto al proceso como a lo creado) (DIAS, 2012, sin página). Este proceso creativo será desarrollado en el Capítulo 2 *Creación del territorio en la escritura femenina y su diversidad: una expansión de la palabra de la abuela*. de este documento.

¹⁴ Mil Mesetas, en francés Mille Plateaux (1980), hace parte de una obra teórica llamada *Capitalismo y esquizofrenia* inicialmente escrita en francés, el primer volumen de la obra se llama *El Anti-Edipo* en francés *L'Anti-Cédipe* (1972), y Mil mesetas como segundo volumen, estos dos libros, son escritos a dos manos en un

para construir una lectura dirigida hacia la construcción del territorio como acto creativo y la poesía como el espacio desde donde se construye ese territorio.

mismo tiempo, uno es el filósofo francés Gilles Deleuze y el otro es el psicoanalista Félix Guattari quienes proponen la resistencia al orden jerárquico desde la conceptualización, hasta la composición del libro *Mil mesetas*, haciendo de este, un texto que no es lineal, él se separa en mesetas, donde profundiza en la conceptualización dislocada de temas anteriormente elaborados por otros escritores, pero cada concepto aparece en diferentes partes del libro, creando un enlace o vínculo entre todas las mesetas, la metáfora con la que se describe el libro es una cordillera que se compone de muchas mesetas, en cada meseta se puede encontrar una combinación de psicología, economía, sociedad, historia biología, geografía, etología entre otras ciencias, para dar origen a nuevas formas de conceptualización. Es por esto que se toma la meseta once para desarrollar el concepto de la poesía como territorio, por la posibilidad de realizar una lectura transdisciplinaria de lo que implica el acto creativo como proceso de territorialización, la poesía como territorio y la oralidad ancestral o la abuela como la herramienta primaria del acto creativo.

3. CREACIÓN DEL TERRITORIO EN LA ESCRITURA FEMENINA Y SU DIVERSIDAD: UNA EXPANSIÓN DE LA PALABRA DE LA ABUELA

En el capítulo anterior se abordó la abuela como persona ancestral que se va transfigurando hacia la personificación lírica, manteniendo como punto de enlace entre las dos abuelas, la del rol familiar y el personaje poético, a través de la oralidad en la autoría femenina. Este tejido de palabras cargados de repeticiones o antítesis¹⁵, aliteraciones¹⁶ y asonancias¹⁷, logran mantener pautas equilibradas e intensamente rítmicas, para construir una repetición desigual, donde el choque de la diferencia residual, conjura el camino de retorno a la génesis oral donde todo puede transformarse sea en un territorio poético o la expansión emancipadora de la palabra de la abuela.

Y es la palabra de la abuela lírica la que se expande cuando su personaje poético le abre paso a la mujer escritora otorgándole el poder de convocar la antigua palabra con nuevas funciones sociales, emocionales o de afirmación identitaria. La expansión es un anexo a la construcción cíclica de la escritura como territorio, pues cada verso escrito, metáfora elaborada o imagen captada es una instancia que se desdoblaran abriendo infinitas posibilidades de cada dobles y se plegaran nuevamente para hacer diferencias difusas entre ellas.

A partir de la premisa de la escritura como territorio y la palabra de la abuela como promotora de la expansión de ese territorio, se realiza la lectura de la repetición como acto creativo del territorio y el texto resultante como el territorio mismo, esta creación territorial llega a ser una construcción colectiva, pues los personajes rítmicos y paisajes musicales inmersos en la recopilación poética *Grito de primavera* (2016) objeto de análisis en esta disertación, no sólo se manifiesta en los poemas de todo el grupo partícipe¹⁸ del libro, también son evidentes en las figuras de concatenación¹⁹, anáforas²⁰, equivoco literario²¹ o el

¹⁵ La antítesis es un recurso estilístico que consiste en contraponer dos sintagmas, frases o versos en cada uno de los cuales se expresan ideas de significación opuesta o contraria (antítesis propiamente dicha) o impresiones más subjetivas e indefinidas que se sienten como opuestas (contraste).

¹⁶ Aliteración es la reiteración o repetición de sonidos (fonema) semejantes en un texto

¹⁷ La asonancia o rima asonante es una figura retórica consistente en la repetición de las vocales de una palabra en otra, a partir de la sílaba tónica. Está emparentada con la aliteración.

¹⁸ El texto *Grito de primavera* (2016) cuenta con la participación 13 integrantes del Movimiento de mujeres escritoras de Urabá “Las Musas Cantan”, gestoras del encuentro las Musas cantan, que conmemora el Día internacional de la mujer con actividades polifónicas en las artes siendo la poesía el plato fuerte del encuentro..

¹⁹ La concatenación o conduplicación es, en general, el acto de separar o enlazar cosas formando una cadena de imágenes que se unen para generar una sola imagen de mayor tamaño.

²⁰ La anáfora es una figura retórica que consiste en la repetición de una o varias palabras al principio de un verso o enunciado. En prosa, puede consistir en la repetición de distintas frases o grupos sintácticos.

paralelismo retórico²² con las que se construye un personaje recurrente, la abuela. Teniendo como resultado el encuentro entre la heterogeneidad femenina creadora de mnemo-territorios a partir del arte de la escritura.

Al proponer el texto poético como territorio, es necesario entender que ese concepto de territorio no es solo una expresión de tierra, por el contrario, es el resultado de una continua creación y el acto creativo en sí mismo. Partiendo de esta hipótesis, se propone realizar una interpretación de los rudimentos internos, la función del acto creativo y el poema como territorio. Aquí se delibera la concepción de territorio como una construcción dinámica entre variables hereditarias para nuestro caso de la abuela y las aprendidas en la experiencia de la autora femenina en un contexto emancipado de todas ancestralidad, oportunidad de la conservación y al mismo tiempo la expansión del territorio como parte intrínseca del sujeto, siendo posible el agenciamiento de los aprendizajes en colectivos femeninos.

Para cimentar este debate, es necesario recurrir a *Mil Mesetas* (2002), segundo tomo de *Capitalisme et schizophrénie*, (1972), una obra que presenta la transversalización del tema territorial, sin embargo, la lectura estará enfocada a la Meseta Número Once “*Del Ritornelo*” (De la Ritournelle), esta meseta se escribe en tres partes. La primera parte introduce el ritornelo como proceso y sus componentes territorializantes; la segunda, elabora una aplicación teórica que enlaza el ritornelo musical, el arte y el territorio, acudiendo a la etología y la teoría del arte, específicamente del arte musical. Y la tercera sección de la meseta, en cierto modo, propone una exposición de lo anterior en la música erudita de occidente, su historia y evolución.

Este texto es un referente teórico del que se tomará para la interpretación las dos primeras partes y la propuesta teórica será expandida a través de la lectura de los poemas hacia una tercera parte, pues gracias a los componentes de la meseta, que proporciona las herramientas conceptuales necesarias para desenvolver el análisis de la correlación entre el acto creativo, la escritura poética, la oralidad y la noción de territorialidad poética. La tercera parte de la lectura interpretativa da cabida a la creación de territorios en la escritura de autoría femenina, siendo este territorio el contexto donde se crean y crían nuevos sujetos femeninos a

²¹ El equívoco es una expresión o situación que puede entenderse según varias significaciones o sentidos. Por lo que es el oyente o el intérprete quien otorga la forma de interpretación del contenido. Uno que se usa frecuentemente es el "doble sentido", originado en la consideración de un término que tiene más de un significado este se manifiesta en una sola palabra y no en el enunciado completo.

²² El paralelismo es una de las llamadas figuras de repetición. Se trata de distribuir paralelamente las palabras, sintagmas y oraciones para conseguir el efecto rítmico-secuencial, recurrencia en un texto.

través de recursos como la expansión de la abuela, siendo esta un sujeto femenino y una creación literaria.

El texto de Deleuze y Guattari, propone tres estancias para la creación del territorio, que no se encuentran en orden ni en jerarquías, sería como la propuesta de pliegues escrita por Deleuze en 1989, donde cada instancia va formando ondulaciones alargadas y de direcciones más o menos paralelas entre sí, nunca una sobre otra, pero con la posibilidad de vivirse al mismo tiempo.

Una de las instancias, es el agujero negro, el caos, el lugar de los temores que será conquistado, otro es la casa, no como algo elaborado con anterioridad, pero que se torna en el espacio tranquilizador, estable, la tercera instancia es la expansión, la salida de la casa o la invitación a alguien para ingresar. Todas las instancias son un territorio, y cada uno de los actos son la territorialización. Esta estructura es denominada el ritornelo territorializante descrita por Deleuze y Guattari (2002, p. 315) de la siguiente forma:

El ritornelo presenta los tres aspectos, los hace simultáneos, o los combina: ora, ora, ora. Ora el caos es un inmenso agujero negro, y uno se esfuerza en fijar en él un punto frágil como centro. Ora uno organiza alrededor del punto una andadura (más que una forma) tranquila y estable: el agujero negro ha devenido una casa. Ora uno introduce en esa andadura una salida, fuera del agujero negro.

Se reconocerá entonces a los rituales cotidianos, los relatos, la oralidad ancestral, como los rudimentos o sustancias que componen las herramientas de trabajo extraídas de la oralidad a las que se podrá asignar la categoría identificada por los teóricos como los medios y los ritmos del acto creativo territorializador: por una parte los medios son el conjunto de materias de expresión estéticas que trazan un territorio, estos medios estéticos en nuestro caso las palabras, adagios, refranes etc., son una salida del caos y el establecimiento de puntos que el orden establece: estabilizadores ante los estados de desconcierto.

Ellos están llenos de materiales de contenido, es decir, estas materias estéticas dan sentido, sentimiento, valor a través de la interpretación escrita al caos, de lo desconocido, estas materias estéticas o de contenido codifican el caos, haciendo de ellas un medio codificado. Los autores Deleuze y Guattari (2002, p. 319 a 320) definen el medio (una interpretación codificada, un modo de pensamiento), el cual como un bloque de espacio-tiempo, constituido por la repetición periódica de las componentes dentro de él.

Por otra parte, determinan el ritmo como lo desigual o lo incommensurable, siempre en estado de codificación, como el choque de los medios iterativos heterogéneos que efectúan de modo inmanente, es importante aclarar que el ritmo no es la medida o cadencia, tampoco se lo

debe poner en el mismo plano ritmado de la teoría musical, por el contrario el ritmo es el retorno como diferencia, como algo otro, como la conexión entre las materias de expresión para crear nuevas formas expresivas y estéticas teniendo como resultado entre los medios y los ritmos, un primer momento ontológico del acto creativo territorializador.

Volviendo entonces a las instancias del ritornelo territorializador, y por la complejidad de sus texturas, se desentrañará una propuesta pedagógica, desde una narrativa que parafraseará la el relato introductorio del ritornelo para reconstruir en un acto expansivo hacia la idea del territorio en la escritura femenina, cada estancia se explorará desde su ahora.

Ahora, hay una mujer en la penumbra, en medio del paisaje desconocido, de las desavenencias de la vida cotidiana, en el desamor, en la servidumbre familiar que se enfrenta a la primavera cuando esta toca su ventana y escapada de los libros. La mujer se apacigua repitiendo adagios que ha escuchado tantas veces: “Caminar y andar, Caminar y andar como decía la abuela”, y se queda quieta en pie, de acuerdo a la musicalidad de su oración.

Esta y todas las frases rítmicas son el bosquejo “de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 318) en el espacio tiempo creado por lo desconocido.

Es muy probable que la mujer, al mismo tiempo que repite las frases rítmicas, juegetee y brinque o pause su construcción poética; pero el refrán que ella repite, complementa e interpreta, ya es en sí mismo un salto: “salta del caos a un principio de orden en el caos, pero también corre constantemente el riesgo de desintegrarse” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 318), de volver a la ceguera a partir de lo que está afuera y adentro de ella.

Las palabras mágicas para salir del caos, no solo cargan la voz de la abuela, no es la única voz que le susurra al oído, están toda la ancestralidad hablando a través del “como decía mi abuela”, la frase que introduce al conocimiento y la interpretación a la realidad. La mujer que escucha, transforma cada susurro, en las señales y las marcas necesarias para lubricar las bisagras necesarias de la memoria y saltar del caos a un principio ordenador de la cultura ancestral.

Ahora la voz de la abuela es la puerta de salida del caos, hacia una lectura rítmica, la construcción creativa basada en la oralidad que se constituye en una casa, que no lo es todo pues se debe aún construir más allá de la casa para crear un territorio. Entonces “uno está en su casa. Pero esa casa no preexiste: ha habido que trazar un círculo alrededor del centro frágil e incierto, organizar un espacio limitado.

Muchas y diversas componentes intervienen, todo tipo de señales y marcas” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 318), el círculo trazado por las décimas, los relatos y las frases repetitivas heredadas de la abuela fueron la salida momentánea del caos. Ahora son los componentes expresivos y estéticos para la organización de un espacio personalizado, un territorio mnemo-cultural.

Así “las fuerzas del caos son, pues, mantenidas en el exterior [de la casa] en la medida de lo posible, y el espacio interior [de esta] protege las fuerzas germinativas de una tarea a cumplir, de una obra a realizar [de un poema a transcribir la creatividad como acto de territorialización].” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 318).

La casa es la formación de las condiciones para la supervivencia de la oralidad, la creación de subjetividad y la lectura de señales externas que llegaran a formar parte de este jardín rizomático de palabras y expresiones que resistirán o incluso sustraerán estéticas literarias del caos a través del filtro que fue llamado casa.

Una escritora vuelve a la palabra de la abuela al mismo tiempo que moviliza las fuerzas anticaos de su acto creativo, con las rimas de la abuela y el filtro de la estética de sí va tejiendo un territorio. Sin embargo “Un error de velocidad, de ritmo o de armonía sería catastrófico, puesto que destruiría al creador y a la obra al restablecer las fuerzas del caos” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 318).

Ahora, la mujer abre una puerta desde la casa filtro, pero no la que se dirige al caos, esta puerta es nueva, una creada por ella para dejar entrar a alguien, para llamar a alguien, o bien para salir ella misma y lanzarse en la expansión de su proceso de escritura poética abriéndose al futuro, en función de las fuerzas activas que este alberga. “En este caso, es para unirse a fuerzas del futuro, a fuerzas cósmicas” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 318).

La mujer se lanza, se aventura, escribe en la improvisación y es que “Improvisar es unirse al Mundo, o confundirse con él” (DELEUZE; GUATTARI; 2002, p. 318). La mujer que sale de su casa detrás de las migas de pan que dejan los proverbios, las máximas más antiguas, es la mujer que expande su filtro su casa, que interpreta los mensajes del caos y los transforma en poesía.

En sus salidas construirá imágenes, emociones, sonidos, gestos a través de la palabra letrada en la vivencia repetitiva de una mujer, emergerán trazos errados en el ritmo de sus versos, poemas incompletos, musicalidades restauradas, velocidades, imágenes frecuentes, personajes y metáforas diferentes que ahora hacen de un poema, un territorio.

Esta narrativa del “ora, ora, ora”, no son tres momentos ordenados en una evolución. Son tres aspectos de una sola y misma cosa, son el ritornelo territorial, que se presenta en los tres pasajes, los transita paralelamente, o los combina.

Es en esta lectura del “ora, ora, ora”, donde se fundamenta la propuesta de la escritura femenina como territorio, se cimienta desde los lineamientos que articulan la territorialidad con el “acto creativo” propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari en la meseta número once *Del Ritornelo (De la Ritournelle)*, una noción construida en el texto *Mil Mesetas* (2002). Allí se elabora una noción transversal en la constitución y función de la dinámica de territorialidad, respecto a la creación o producción de territorios en cualquier ámbito de la existencia humana.

Y es en este capítulo donde la escritura entrará en proceso de nacimientos, maduración, diversificación y expansión, donde a partir de los poemas se realizará una lectura de repetición, que no se encuentra solo en una escritora, se manifiesta en un colectivo, permitiendo el encuentro entre los personajes rítmicos y paisajes musicales inmersos en la recopilación poética *Grito de primavera* (2016), siendo la muestra poética de la territorialización en la poesía.

Este capítulo se toma con referencia a la figura narrativa del “ora, ora, ora” donde los autores Deleuze y Guattari, se proponen dar cuenta de los principales lineamientos que articulan la noción de territorio y el acto creativo comenzando a partir de la interpretación del ritornelo, donde se representa con el caos como uno de los ora, y este caos se articula con la noción de territorialización; la casa tranquila donde se filtra el caos como el ora de desterritorialización; y la salida o invitación a otro ser hacia el interior de la casa, como la reterritorialización. Estos conceptos son cruciales pues con el ritornelo, se da cuenta incluso del movimiento productivo de la Vida misma, que refiere tanto al proceso como a lo creado.

Los tres Oras son definidos en diferentes ocasiones dentro de la meseta once, la primera definición citada textualmente se encuentra en el subtítulo 1.4 página 36, pero en esta segunda citación de los Ora se hará referencia a la definición donde los autores incorporan los conceptos de agenciamiento en cada instancia del ritornelo territorial de la siguiente forma:

Del “Ora se pasa del caos a un umbral de agenciamiento territorial: componentes direccionales, infra-agenciamientos. Ora se organiza el agenciamiento: componentes dimensionales, intra-agenciamientos. Ora se sale del agenciamiento territorial hacia otros agenciamientos, o incluso hacia otra parte: inter-agenciamiento, componentes de paso o incluso de fuga. Y las tres cosas van unidas.”(DELEUZE; GUATTARI, 2002 p. 319).

En otros términos, es en las fuerzas del caos donde los componentes dimensionales serán, todos mensajes interiorizados: los aprendizajes, las herramientas interpretativas, los conceptos y códigos que provienen de la herencia, se encuentran interiorizados pero aún no expresan la propia palabra. Sin embargo, estos componentes intrínsecos están mixturados con paisajes, emociones y experiencias, lo que obliga al ser a realizar movimientos y transformaciones denominados intra-agenciamientos, siendo este último la acción de tomar las herramientas internas para realizar dentro de las fuerzas caóticas la primera lectura de la penumbra oscura que le rodea, donde frágilmente se logra colocar un punto de referencia y desde allí se puede comenzar a construir el territorio, como si este punto frágil amarrara los siguientes tejidos de palabras con los que se territorializa el discurso emanado del caos.

Entonces se tomará del mismo caos los elementos necesarios para darle un orden subjetivo a la penumbra, entrando en este momento al Ora que contiene el denominado intra-agenciamiento.

Este agenciamiento o movimiento que se compone de elementos dimensionales, que a diferencia del anterior, se constituyen por la capacidad de expresión propia, es en este ora donde con la autora se crea una marca en el territorio de la escritura poética, lo que en poesía se llama la voz interior de la escritora, la firma con la que se podrá reconocer en cualquier lugar, su origen aural, teniendo ya marcado el territorio, llegan las fuerzas expansivas o inter-agenciamiento representado en la constante ampliación y transformación del territorio donde puede acontecer cualquier asunto como una actualización de las formas interpretativas, el abandono de la propia firma, los alejamientos transitorios de sus propias lecturas, y realmente cualquier variante conceptual. Cabe aclarar que las tres fuerzas se enfrentan y coinciden en el ritornelo territorial de la cultura de la abuela, para este caso.

Para tener mayor acercamiento a este proceso conceptual de los Ora, se realizó una narrativa poética e interpretativa en el capítulo uno: *Todos los poemas fueron testimonio: la palabra de la abuela en la poesía de Grito de primavera*, página 33, donde se realiza un puente entre la teoría de cada Ora y la creación del territorio poético de autoría femenina.

Entonces en cada agenciamiento existe una función, sea de Territorializar, Desterritorializar o Reterritorializar, en otras palabras, Territorializar como un nacimiento, refugio y herencia; para Desterritorializar en la maduración, una estancia donde ya se está apropiado del espacio adquirido, donde se reconocen las herramientas y se comienza a trabajar con la palabra escrita más allá de la palabra oral heredada, ahora nombrando lo que su sabiduría propia le permite; y expandirse, crearse y criarse es un juego de muerte y resurrección, un retorno como la repetición de una diferencia original, de algo que vuelve

siempre como otro para Reterritorializarse, en el reverdecimiento de los retoños en medio de la diversidad.

Tres pasajes de un mismo asunto: el Ritornelo territorial poético. Este aparece en los cuentos, de terror o de hadas, en el proceso de escritura literaria, incluso en un mismo poema, donde se pueden retomar los tres aspectos territoriales, desde un solo texto, un territorio dentro del poema, es decir la base del poema consustaciado de la evocación y el deseo.

Los autores Deleuze y Guattari resaltan el papel del ritornelo como territorial. Plantean que la base del arte -el territorio del arte- es la liberación de materias de expresión, haciendo del artista, la primera persona que plasma una marca y le da intención de propiedad, la propiedad en sí misma, es en primer lugar artística, puesto que el arte es en primer lugar una señalización “cartel o pancarta” que identifica un territorio y lo marcan como propiedad.

Desde allí comienza el acto de territorialización, con la expresión que es por un lado “efectos inmediatos de un impulso que desencadena una acción en un medio: expresiones, esos efectos son impresiones o emociones subjetiva y por otro lado son “autobjetivas, es decir, encuentran una objetividad en el territorio que trazan.” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 323) o sea, su función depende del territorio en el que se incorpora, pues la materia expresiva inicialmente es una pancarta que identifica un territorio para luego apropiarse de él “la materia se deviene expresiva cuando adquiere una constancia temporal y un alcance espacial [se transforma en un medio rítmico] que lo convierte en una marca territorial, o más bien territorializante: una firma” (DELEUZE; GUATTARI, 2002 p. 321).

Lo fundamental no es saber si este medio que se repite va a volver a tener las mismas funciones estéticas o cualidades en el seno del propio territorio, debido a que la reconfiguración de las funciones de la marca es quien crea el territorio ya que él deviene de la relación con la marca. “Lo expresivo es anterior con relación a lo posesivo, las cualidades expresivas, o materias de expresión, son forzosamente apropiativas, y constituyen un haber más profundo que el ser. No en el sentido de que esas cualidades pertenezcan a un sujeto, sino en el sentido de que dibujan un territorio que pertenece al sujeto que las tiene o las produce.

Esas cualidades son firmas, pero la firma, el nombre propio, no es la marca constituida de un sujeto, es la marca constituyente de un dominio, de una morada”. (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 322-323) en resumen, la expresión que puede ser un rostro, un personaje, un recuerdo, el impulso de interpretación de la realidad, que retornará una y otra vez en los textos poéticos, como ritmo, que en su retorno puede o no tener las mismas funciones estéticas, responderá a una correlación con el territorio donde deviene, por un lado

de marca apropiadora de una voz poética y por el otro el establecimiento de una estética literaria que establecerá el territorio literario.

Cada vez que una escritora crea una metáfora de emoción, personas, lugares o recuerdos, dibuja un nuevo lugar, a partir de un “conjunto de materias de expresión que trazan un territorio.” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 328). Estas materias de expresión inicialmente serán emociones, sentimientos o imágenes subjetivas que plasmadas en el texto darán origen a la autonomía de la metáfora para transfigurarse a través de su lectura interpretativa, como expresión del lector, o en ocasiones como una lectura que hace de la metáfora una personificación poética independiente de la escritora, quien le imprime su voz propia, dándole a ese territorio una firma o estilo poético.

Ahora bien, los tres pasajes del ritornelo territorial²³, son planteados como simultáneos, distinguibles sólo por y para el pensamiento, y por lo tanto para fines ilustrativos, en este capítulo se construye tres subtítulos equivalentes de análisis: *Los nacimientos*, *Maduración y Reverdecer (retoños y diversidad)*, además de un anexo a esos momentos llamados, *La expansión*.

Se complementará la lectura de los poemas con la propuesta teórica de la construcción del territorio y los componentes que constituyen el proceso de creación, por lo tanto, los pasajes textuales plasmados en los poemas, se desentrañaran con la intención de visualizar el poema como territorio vital, y el paisaje creado por la recopilación de poemas escritos por diferentes autoras como un acto creativo que efectivamente representará el territorio poético colectivo.

Por lo tanto este capítulo consta de un primer momento, el de *Los nacimientos*, donde se hilará el pasaje de territorialización descrito con el Ora del caos donde "se pasa del caos a un umbral de agenciamiento territorial: [compuesto por los] componentes direccionales [o herramientas interiores a él], infra-agenciamientos [o el acto de señalar el territorio a partir de las herramientas interiores]" (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 319).

Cabe aclarar que cada movimiento entre pasaje y pasaje llamados territorialización, reterritorialización o desterritorialización (T, D o R) del ritornelo se denomina agenciamiento, por eso en Mil Mesetas (2002) se hace referencia al infra, intra e inter-agenciamiento,

²³Los tres pasajes que inicialmente se identificaron como “ora, ora, ora”, a partir de aquí se representan como Territorialización (T), Desterritorialización (D) y Reterritorialización (R), pues esta es la construcción intencionada de los autores. Sin embargo, con fines de dislocación teórica en esta disertación se incluye un acrecentamiento de la propuesta teórica por lo que estos tres pasajes incluirán una cuarta representación quedando finalmente de la siguiente manera: Los nacimiento (territorialización); Maduración (desterritorialización); Reverdecer, retoños y diversidad (reterritorialización) y La expansión.

descritos consecuentemente así: el movimiento o transformación dentro de los componentes del agenciamiento, Es decir las herramientas heredadas denominado el infragenciamiento; por otra parte el movimiento entre los pasajes donde se permite relacionar los componentes heredados y/o internos con aprendizajes o herramientas que vienen del mundo exterior se denomina intragenciamiento y el por último el movimiento que abre paso o da la salida de los pasajes el interagenciamiento.

Lo que quiere decir que los movimientos están ligados a cada pasaje, pues este se realizará según se trate del proceso (T), (D) o (R). Debido al movimiento que se realiza entre pasaje y pasaje, el agenciamiento es continuo, se estanca, continúa y así realiza este ciclo hasta el infinito, “Sin embargo, los pasos [entre pasajes] no son necesarios, se hacen —según los casos. La razón es simple: el intra-agenciamiento, territorializa funciones y fuerzas, [...] al territorializarlas las transforma. Como consecuencia, esas funciones y esas fuerzas territorializadas pueden adquirir una autonomía que las hace pasar a otros agenciamientos, componer otros agenciamientos desterritorializados” (DELEUZE; GUATTARRI, 2002, p. 328-329) y nuevamente reterritoarilarzarlos con nuevas fuerzas y funciones.

En resumen un movimiento según sea el caso puede representar el ciclo infinito de los tres tipos de agenciamientos esto sería la propuesta del ciclo vital. El concepto de agenciamiento será analizada detalladamente a través de cada pasaje o instancia desarrollada con los títulos de Los nacimientos, Maduración y Reverdecer (retoños y diversidad), pues cada movimiento se inserta en una instancia, resultando nuevos conceptos dentro de la explicación de estos.

Y es por esta definición anterior de agenciamientos que da pie a interpretar el caos, para el contexto de análisis del libro *Grito de primavera* (2016) como un tejido de recuerdos, sabores, paisaje visual y sonoro, que se desdibuja en la memoria de las escritorias, donde pasa de la función de conocimiento acumulativo, a las herramientas internas con las que se realiza la primera lectura de la primavera, creando un punto frágil de referencia a través de los códigos de lectura de la abuela, lo que permitirá el salto hacia las propias codificaciones metafóricas de la estación primaveral.

Los nacimientos como instancia poética se presentan como identificación de posibles metáforas ancestrales de la primavera a los medios de referencia para comenzar el poema. Estas metáforas se irán transformando al punto que las aprendidas, retornaran diferentes a partir de la conexión de imágenes. Estarán distantes como estéticamente expresivas que asumen ya un rol de metáforas lexicalizadas por la tradición o costumbre. Estas metáforas e imágenes se encuentran como recursos inmersos dentro del caos y cumplirán la función del

establecimiento de puntos de orden estabilizadores en el mismo caos sea en el rastro/residuo instaurado en la memoria²⁴ o en la realidad vital.

En el segundo momento, la *Maduración*, se establece otro Ora el de desterritorialización, donde “se organiza el agenciamiento: [con los] componentes dimensionales [que son los componentes que logran adquirir la capacidad de ser expresivos, desde una voz propia. Este ora también contiene los] intra-agenciamientos [que resultaran de la capacidad de la escritora para tomar los acervos y experiencias relacionados con otro, sean seres animados o circunstancias experienciales para crear y formar la voz propia]” (DELEUZE; GUATTARI, 2002 p. 315).

Cabe aclarar que en terminamos generales los autores Deleuze y Guattari, (2002, p. 509-511) definen el agenciamiento como todo acto de llevar a cabo una transformación sobre una materia –abstracta y/o concreta- , mediante una determinada técnica o “tecnología” – abstracta y concreta, según determinado deseo siempre inconsciente.

No debe confundirse el agenciamiento con la noción de comportamiento, pues, como lo dice la palabra, comportarse es un existir de acuerdo a un medio codificado, medianamente determinado; en tanto que un agenciamiento es transformador, y lo primero que realiza es crear un territorio a partir y separándose (aunque sea virtualmente) de un medio o estrato dado.

Teniendo como consecuencia en este Ora señalado como *La maduración* una instancia donde las autoras crean una marca en el territorio de la escritura poética, tejen su palabra desde el punto referente en caos pero ahora cada puntada será escrita a través del retorno a la infancia, el retorno a sí, un retorno que nunca es el mismo, pues en cada retorno se transforma en materia de expresión tanto individual como colectiva. Desde la creación de imágenes emanadas de la autoridad de la palabra, conservando su poder fónico a partir de los recuerdos,

²⁴Rastro/ residuo es un concepto tomado a partir de Glissant y abordado en el capítulo 2, subtítulo 2.1 *Grito de primavera como re-construcción de la ancestralidad en Urabá* en la página 22, aunque allí fue abordado a partir de la raíz rizomática que va uniendo las culturas a través del choque de lo heterogenia y distantes con pequeños nodos de encuentro y a partir de este capítulo se abordará con referencia a la “Poética de la relación o imaginario de la relación” donde parafraseando a Glissant (2005, p. 23) le asigna al artista la misión de soñar el mundo más que de penetrarlo, permitiendo la constante transformación del propio ser con el contacto con el otro, o con todos los otros, donde yo me transformo con otro, permaneciendo yo mismo, son renegarme, sin diluirme, y es por eso, que se precisa de una poética para concebir este imposible. Por lo tanto según Glissant, la propuesta de un pensamiento de rastro/residuo convendrá mejor a la complejidad y multiplicidad del mundo en que vivimos, donde existen unos lugares comunes y que a través de este imaginario de la relación los artistas captan los lugares comunes, permitiendo que una raíz rizoma salga al encuentro de otra raíz rizoma, constituyéndose en el trazo que une términos distantes o los articula en formas espectaculares. Finalmente este concepto Glissantiano de rastro/residuo sitúa a las culturas en constante simbiosis hacia lo próximo o diferido creando un viviente cultural constante fuera de las fuerzas jerárquicas de poder.

sabores, paisajes que se transmutan en la poesía hacia sentimientos, lugares o personajes, donde la escritora sentará su cartel de propiedad territorial.

Es en cada retorno donde se crean las relaciones internas de los recuerdos, los sabores, el paisaje visual y sonoro que dan origen la capacidad de filtrar las anteriores y las nuevas vivencias, además de las nuevas voces que llegan a comunicarse con la escritora, donde se crea la figura de la casa que se hereda de la palabra ancestral, de autoría femenina o más claramente el filtro personal que separa a la escritora del caos, al asumir la herramienta necesaria para establecer un territorio poético, siendo este último la capacidad lírica de escribir a nombre propio, con ritmos e imágenes metafóricas propias, y con diferencias residuales en el acto repetitivo del ritornelo territorializante.

Es así como la maduración desterritorializa lo heredado a partir de los nuevos aprendizajes, haciendo de este acto la marcación del territorio propio desagregado del territorio de la abuela, donde la poeta establecerá su propia firma y el colectivo encontrará los lugares comunes desde los que se enlazarán en la distancia de la voz individual, haciendo un territorio poético colectivo desterritorializado.

En el tercer momento, cuando aparece el *Rreverdecer (retoños y diversidad)* se aborda el Ora de la reterritorialización²⁵, donde “se sale del agenciamiento territorial hacia otros agenciamientos, o incluso hacia otra parte: [compuesto por los] inter-agenciamiento [como las acciones poéticas que llevan a nuevas creaciones, nuevas conquistas en el territorio, quienes incluyen los], componentes de paso o incluso de fuga.” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p 315). Aquí es cuando la reterritorialización ingresa no como acto de colonización sino como espacios de diversificación, reinención de lo que aún le genera vacíos y el lugar que se conecta con lo desconocido, lo inexplorado, es aquí donde hay un devenir potencial que afectará al territorio, sea abriéndolo al cosmos, o sea llevándolo a una catástrofe, a un nuevo caos.

Este Ora, se concentra en la identificación de los personajes poéticos que han logrado independencia no solo de la oralidad de la abuela, si no de la individualidad de la poeta, formando entre todos ellos un paisaje melódico que dialoga en la heterogeneidad expresiva de sí mismas, dando paso a la exploración de territorios desconocidos, tabúes o territorios

²⁵“No se debe confundir la reterritorialización con un retorno a una territorialidad primitiva o más antigua: ella implica necesariamente un conjunto de artificios por los cuales un elemento, el mismo desterritorializado [la abuela], sirve de territorialidad a otra que también perdió la suya [la mujer], de aquí todo un sistema de reterritorializaciones y complementarias” (HAESBAERT, 2004, p.128)

prudencialmente inexplorados por la ancestralidad, con temas que se caracterizan por el erotismo, la ironía, negación.

La reterritorialización incluye la palabra de la abuela, ahora heterogénea, personalizada en una narración poética con un estilo, que amplifica la voluntad de vida en la mujer actualizada experiencialmente quien por voluntad propia o por suceso de expulsión tuvo que salir del confort estabilizante de la casa filtro que la separaba del caos, o simplemente se permitió invitar a una nueva alterescritura permeada de un pensamiento propio, que será autónomo a su poesía en forma de metáfora, imagen o personaje poético.

La transición por los estos tres Oras conforman el acto creativo y el territorio que nunca será culminado, pues se encuentra en un ciclo infinito de movimientos, por lo que es necesario crear un momento anexo al territorio creado, donde se permita hablar de las expansiones de la palabra de la abuela, cuando la nieta en su escritura, abre el espacio necesario para la ampliación de lo que era en un entonces, susurros, o solo imágenes que ponen en juego la destrucción de la casa que separa la escritora del caos.

A partir de la palabra de una abuela que le da refugio y que la violenta hacia nuevas experiencias de vida, hacia la encarnación de la propia vida desde la creación poética, como una herramienta de conexión y transformación no solo de su memoria afectiva, sino de su memoria narrativa²⁶ y las formas de relacionarse con el mundo que la rodea, ella constantemente va creando, a partir de su literatura la vivencia necesaria hasta tornarse en lo que se es, en la afirmación de su diversidad, en la virtud del dar la palabra y el pervivir a través del testimonio de la naturaleza, la cultura de los alimentos y la fauna y la flora, una permanente actualización como antiquísima imagen de la primavera.

Ahora bien, es desde la base teórica descrita anteriormente donde se propone dirigir la lectura de los poemas, de aquí en adelante serán los textos poéticos quienes dirigirán la crítica interpretativa desde el siguiente subtítulo: Los nacimientos, teniendo en cuenta la construcción de un femenino en la poesía escrita por mujeres, hablar acerca del yo lírico, y ese yo no necesariamente es ella misma, puede ser la representación de las múltiples mujeres con las que se relaciona real o virtualmente.

²⁶Los conceptos de memoria afectiva, y de memoria narrativa son debidamente elaborados en el capítulo 3 *Transformaciones desde el personaje lírico hacia el sujeto real: una relación en doble vía entre la abuela y la mujer* subtítulo, 3.2 *La memoria de lo invisible la preexistencia poética de lo real en las escritoras*, página 86 de este texto.

Se concebirá entonces, la poesía como un arte de reafirmación del ser, liberador de la potencia de vida, y de la voluntad. Es decir, la poesía será interpretada en este texto con una fuerza expansiva transformadora y afirmativa de la vida. Por ello hablar de nacimientos será entonces hablar del caos circundante, intrínseco y expansible, lejos del agujero negro.

3.1 Los nacimientos

Nacer, en este contexto territorial lírico, no significa el comienzo de la existencia, por el contrario, es una preexistencia que toma conciencia de los acontecimientos, entra en contacto con el caos circundante, intrínseco y expansible dando lugar al agujero negro, como aspecto primordial en el acto creador, es el caos de las imágenes incrustadas en los sabores, los gestos silenciosos, imposibles de localizar, intangibles, son la fuerza del caos, una especie de testimonio de vida caminando entre los árboles, cuentos, mitología, religiosidad y valores silenciados en los procesos de adaptación social formando el punto de inicio y de resguardo.

En medio de esta conciencia de acontecimientos caóticos que intenta hacer discurso de su realidad, el ser “salta por encima de sí mismo y hace irradiar un espacio dimensional, creando un contexto con sus capas horizontales, sus capas verticales, sus líneas habituales no escritas, toda una fuerza interna terrestre” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 315).

Un enmarañado de ideas, emociones y metáforas, que a través de la poética no solo se detonan la creación de un territorio propio, es también una oportunidad de ampliación de los territorios colectivos de la palabra. Podrán llamarse nacimientos, a las interpretaciones que surgen en algún sueño, como canto poético, como reflejo de lo poco tangible de lo inmaterial, de lo soluble. Por ejemplo, Janeth Naranjo en su *poema I* (p. 27), trae el jugueteo de las mariposas, y la música de los pájaros para hacer visible lo invisible, afirmar la existencia en las oleadas de aire, llenos de la vida, de los retoños y semillas de los árboles, tomando los sonidos de cada ser vivo o inerte como principio de vida, junto a la sensibilidad de las plantas y la vibración de los conejos en una imagen implacable de los nacimientos.

La primavera nace como mujer, así como lo podremos leer en el siguiente *poema I* (p. 27):

Alguien sueña con una danza.

Frente al espejo de agua
va la mariposa al compás de la primavera
revolotea al ritmo de las hojas

El círculo del baile sigue

se oye el canto de los pájaros
 caravanas en un río invisible
 en busca del trino loco de las semillas

Se descubre por senderos
 una música secreta
 silbidos que llevan polen
 y derraman su néctar.

Galopan los conejos, despiden el invierno
 y el vaivén en el cuerpo de los árboles
 denotan el follaje al brotar una mujer.

Este es el comienzo de la rebelión femenina en el libro *Grito De Primavera* (2016). Se arrebató la idea de la primavera inmortalizada por Rubén Darío, y su colectivo modernista, desde la idea de la Juventud y la prolongación en la historia poética a través del “Canto de primavera en otoño”, Juventud, divino tesoro, / ¡ya te vas para no volver! / Cuando quiero llorar, no lloro... / y a veces lloro sin querer... [...] no lágrima por llorar, lloro por la vivencia de los años de la abuela.

En el nacimiento de la mujer como figura poética primaveral no se marca una edad primera, no se contempla el tiempo de cronos, aquí es kairos quien canta su victoria entre el movimiento erótico de los árboles de donde surge la mujer y trae en sí misma la belleza primaveral, quien es cíclica firme ante la edad.

De hecho, el nacimiento es pasar de la acumulación de conocimientos a la creación de una memoria de lo invisible, es hacer de las composiciones de la vivencia y la oralidad en el umbral de lo necesario para señalar un nuevo territorio poético, desde las herramientas adquiridas en la interacción con la ancestralidad familiar y literaria, es decir, rescatar todas las herramientas que han estado desde la génesis propia como los sueños que vienen siendo reveladores desde los tiempos arcanos, y en el texto de Janeth resurgen en la danza coqueta de las mariposas y las hojas, este poema toma de los rudimentos el agua - espejo para reflejar la alabanza, dando paso al infinito círculo de la vida, un círculo que se cierra sobre sí mismo, y por ello representa la unidad, lo absoluto, la perfección, este lenguaje simbólico que se acompaña con el surgimiento de los medios y los ritmos, es decir, que del caos que provoca la lectura de la primavera, una estación académicamente inaceptable en la región de Urabá, por la ubicación geoterritorial, se capturan los elementos entregados a la autora a través de la oralidad y la vivencia con la abuela que le da vida a las cosas haciendo memoria de los asuntos de la cotidianidad.

Es de precisar que del caos nacen los *Medios* y los *Ritmos*, la definición de estos se encuentra la página 36 del capítulo 2 *Todos los poemas fueron testimonio: la palabra de la abuela en la poesía de Grito de primavera*; sin embargo es importante anexar a la conceptualización que “Cada medio es vibratorio, es decir, un bloque de espacio-tiempo constituido por la repetición periódica de la componente.

Así, lo viviente tiene un medio exterior que remite a los materiales; un medio interior que remite a los elementos componentes y sustancias compuestas; un medio intermediario que remite a las membranas y límites; un medio anexionado que remite a las fuentes de energía y a las percepciones-acciones.” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 319) Cabe aclarar que también los medios pasan del uno al otro y son esencialmente comunicantes así que la palabra y la memoria, como medios, están vulnerables al caos, que los amenaza de agotamiento o de intrusión. Pero la respuesta de los medios al caos es el *Ritmo*.

El ritmo que se crea a partir del momento en que hay paso transcodificador de un medio a otro, a partir de la comunicación de medios, coordinación de espacios-tiempos heterogéneos. Por otro lado un ritmo será entonces un código- medio que se reterritorializa, un espacio- tiempo consecutivo y diferente, que armoniza cada uno de los medios. O sea, cuando los encuentros entre los medios, esas sustancias compuestas por palabras, imágenes, emociones, recuerdos y todo lo que puede estar en frontera con la subjetividad, generan caos, surge el ritmo como la herramienta capaz de pensar en pensamiento en su nivel más elevado, permitiendo el tránsito entre medios divergentes, el vínculo del ahora con el sin tiempo donde siempre hay un comienzo, un nacimiento.

(El vehículo es la pasión tras el deseo físico de lo porvenir o por el acto evocativo para reconstruirlo en palabras y formar la nueva ancestralidad en labios de la futura abuela.).

Por lo tanto la repetición en el poema de Janeth Naranjo, se aborda desde la primera línea, pues el tema repetitivo está relacionado con las danzas sagradas. En esta línea se manifiesta literalmente el sueño de una danza, luego el movimiento rítmico se retoma en el revoloteo de la mariposa y las hojas en la primera estrofa, después se retorna en la metáfora del círculo bailarín de las caravanas de pájaros de la segunda estrofa, y se complementa con la danza de los árboles en el brotar de una mujer, estas repeticiones que no son iguales, ellas hacen de la palabra un medio vibratorio, que ahora están escritas, como recitación de los diferentes espacio-tiempos, intervenidas por el mundo exterior que violenta las marcas

subjetivas de la escritora, haciendo eclosionar cada uno de los huevos en la línea subjetiva²⁷, de los recursos del rastro/residuo que se encuentran como sustancias internas y las herramientas de la memoria narrativa que entrega las posibilidades de transitar hasta la frontera de lo existente, en los conocimientos acumulados y el acto creativo con el que se crea el territorio.

Es la afirmación de la potencia de vida, que se repite para no olvidar de donde se comienza, pero con permisión de la escritura de no tener que memorizar para avanzar a través de lo que podremos llamar un laberinto de creación, donde se va marcando la ruta cierta y en la capacidad de intervenir en la narración, como acto de creación del mundo exterior y el mundo interior de la autora e incluso del lector.

Continuando con el círculo infinito de la vida, con la danza sagrada que interviene en la creación del poema, donde las mariposas, el elemento agua, la música de la primavera adornada en el trino de las semillas y el canto de los pájaros. Mezcla necesaria para hacer de este poema el vivo ejemplar de los nacimientos, pues contiene la palabra que da sentido y sentimiento a la primavera, elementos abordados en los cuentos, refranes, músicas y otras genealogías literarias.

También es posible palpar los medios que son otorgados para la lectura del propio caos en frente de la lectura literaria del entorno, sin embargo estas lecturas de valor no se quedan estáticas, ellas entran en la relación entre realidad y recuerdo, parafraseándose, e implícitamente reviviendo la potencia de vida de la abuela, iterándose en la mujer, aliterándose a la vida, alinderándose en la nieta, hija descendiente. Aún palpitante en la descendiente como un medio vibrante como un recuerdo que vive y revive sus componentes en una edición autónoma al sujeto.

Las sustancias compuestas por palabras, imágenes, emociones, recuerdos y todo lo que puede estar en frontera con la subjetividad, generan caos surge el ritmo como la herramienta capaz de pensar en su nivel más elevado, permitiendo el tránsito entre medios divergentes, el vínculo del ahora con el sin tiempo donde siempre hay un comienzo, un nacimiento.

²⁷ Las marcas que propone Suely Rolnik en su texto *Pensamento, corpo e devir* (1993) son entes vivos que hacen la exigencia de la creación, esta exigencia es reactivada en cualquier momento, cada marca tiene la potencialidad de retornar, atraída por ambientes donde tiene resonancia. Se llaman huevos a las marcas invisibles de la memoria. "La marca conserva vivo su potencial de proliferación, como una especie de huevo que puede siempre engendrar otros devenires: un huevo de línea de tiempo" (ROLNIK, 1993, p. 3) este tema es profundizado en el capítulo 3, subtítulo 3.3 *Entre el arte como creador de personajes y de las heterogéneas existencias en femenino*.

A partir de lo anterior, podemos afirmar que en los nacimientos se redimen en la inmanencia de las memorias, como un acervo misterioso que duerme hasta el día incierto donde se amanece simplemente siendo, un ser que se construye en la proclama de la desigualdad con la que se constituye el ritmo, cuando a cada repetición se produce una diferencia: "...es la diferencia la que es rítmica, y no la repetición, que, sin embargo, la produce..." (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 320).

Gracias a lo anterior las memorias afectivas, el rastro/memoria y la palabra, pasan de un medio a otro medio, ese paso es una transformación, una apropiación y al mismo tiempo una separación de sus orígenes sin perder el rastro que las une, de aquí que el nacimiento no es una edad, es un despertar en un ciclo rítmico inquebrantable, y repetitivo como las estaciones. El ser mujer es una presencia en los cantos de la naturaleza, que se puede encontrar en el texto escrito por Ana Lucia Restrepo Rodríguez, y su poema *Memorias* (p. 60):

Qué Misterio se refleja en este lago de ilusiones
que inundan tu silencio como gotas de rocío

Posees el canto de los pájaros
en el tintineo del viento
eres parte de la naturaleza
de mi naturaleza ya olvidada.

Esta escritora es de las más jóvenes del grupo, ella toma la repetición rítmica de formas supuestamente misteriosa, con el fin de revelar la propia naturaleza, con elementos como el reflejo, doble instancia entre la realidad y la ilusión, (en su origen del latín *reflexus*; vuelta atrás), un jugueteo en las labores del nacimiento, donde la memoria es un goteo silencioso, y es en la imagen de las gotas donde se retorna ahora en el exceso de una inundación.

Como el nacimiento, no es estático, él se mueve de una estancia a otra, cuando pasa de la pregunta a la afirmación, repitiendo una música conocida, la música de los pájaros repetida por la memoria, en la posesión de otro elemento: el aire, entidad libre y tintineante que abre camino a otra representación cíclica de la primavera, un período que no está exento de la humanidad, y una humanidad que no está exenta de los ciclos de la naturaleza, donde el ritmo del poema lleva al lector al despertar simplemente siendo, sin explicaciones, solo con repeticiones.

Esta naturaleza en su sentido más amplio y universal al referirse el poema, no encaja en los roles asignados socialmente a la mujer, es el agotamiento de un medio, y el ritmo en su capacidad de transformarse y territorializarse, es la capacidad narrativa de conocer y autoconocerse, es la ilusión instintiva, que encaja, que vibra en el interior y se manifiesta a través de los otros, que inspira a trasegar un camino entre la vida y la muerte, quizás de maduración del ser queriente aún en el padecer.

No obstante, aún no se ha construido territorio, pues, el territorio: "...no es un medio, ni siquiera un medio suplementario, ni un ritmo o paso entre medios. De hecho, el territorio es un acto, que afecta a los medios y a los ritmos, que los territorializa." (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 321). Se establece la salida del caos a partir de las interpretaciones que la escritora hace de él y establece los puntos de orden, descripciones de valor y definiciones para establecer sentidos estables y estabilizadores de las materias del universo que rodea la humanidad.

Y si aún no se tiene un territorio, pues el nacimiento es el acto inicial para crearlo, entonces, cómo territorializar la poesía, cómo construir el refugio personal para desde él darle sentido al caos, cómo construir pasajes entre el ahora y lo que fue, lo que fue y lo que será, lo que es y lo que se quiere ser, descubriéndose a sí misma, explorándose con lo que pudo salvar de la fuerza del agujero negro que se cimienta en lo desconocida que es la vida misma.

El acto creativo literario siempre tendrá un hacer, un borrar y un rehacer, actos que afectan los ritmos y los medios, permitiendo la desterritorialización de lo adquirido, separando la escritora de lo ya creado hacia las diferentes ondulaciones de la escritura, trasegando el ir y venir en las rutas de la maduración.

3.2 Maduración

Para madurar se abre paso desde un pasaje donde se toma o se recibe del caos la realidad desconocida, que obliga a la escritora a tomar en sus manos la memoria acumulada y dibujada virtualmente en la vivencia con la abuela como mujer ancestral²⁸. Serán estéticas que expresan relaciones desde tiempos arcanos, que florecerán expresivas por la oralidad, rutinas,

²⁸ Una vivencia que retorna, en los refranes desde la boca de la madre, en las rutinas reproducidas por las hermanas, hijas, en la encarnación que realiza la nieta cuando escribe, trayéndola, ahora como sujeto rítmico, un sujeto que deja de ser persona, para convertirse en un personaje con cualidades expresivas propias, un personaje rítmico en su poesía, viviendo en constante retorno, pero en un nuevo umbral de lectura, un nuevo discernimiento que pertenecen a un nuevo agenciamiento.

aromas, sabores, labores, que se marcan en la memoria y producen estados inéditos en el cuerpo, obligando a la memoria narrativa al acto de creación y crianza literaria.

En estas nuevas creaciones la abuela, también aportará ritmos como parte del devenir, que eliminarán las distancias entre la palabra estética, literaria y expresiva “para convertirlas en personajes rítmicos, a su vez más o menos distantes, más o menos combinables” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 326) o dicho de otra forma, la escritora en la medida que encuentra un principio o un nacimiento se ve obligada a dejar de acumular y comenzar a crear desde esa acumulación.

Cuando se crean las condiciones necesarias para desterritorializar o desintegrar el universo significante introducido por la abuela, se encuentra la voz poética propia, se crean personajes poéticos nuevos: es cuando se trasiega por la maduración. Con actos creativos cada vez más prolíferos, que van a depender en este proceso de desterritorialización de su filtro personal de la realidad, será cuando de empatices con la realidad histórica de la abuela.

Algo así como una emancipación, un filtro emancipador que se constituye lo heredado yuxtapuesto a lo aprendido en la propia vivencia, aquí las andaduras van tornándose tranquilas pero ahora en un territorio propio, y enajenado de la palabra y la literatura ancestral. La maduración en esta sección se reflejara en la metáfora de la casa filtro que marca la transición entre los pasajes sea del caos a la casa o de la casa a la expansión literaria, pues no existe una restricción entre pasajes.

Para comprender este pasaje de maduración es importante entender que en los nacimientos, se identifican por múltiples entendimientos del mundo, sean estos internos, externos, intermediarios o expansiones de los anteriores, se toman de ellos las sustancias necesarias para enunciar el universo que rodea la escritora, dando los primeros pasos en el autodescubrimiento, es decir, se señala un territorio literario por donde se comienza a crear y crecer. Para ello tendrá que tomar un camino expresivo para tomar uno o algunas de las tipologías de los medios, pues estos se clasifican en cuatro tipologías: medio exterior, medio interior, medio intermediario y medio anexionado.

El “medio exterior que remite a los materiales” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 319), las marcas, los recuerdos que imbrican a la abuela como sujeto externo con un código propio, la sazón que la representará, los adagios ancestrales, los conocimientos sobre las plantas, los secretos para la salud, la suerte o el amor. Por otra parte el “medio interior que remite a los elementos componentes y sustancias compuestas” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 319). Este medio se forma tomando como base a otros, o, al contrario, se establece en

otro, se disipa o se constituye en el otro, es como una lectura personal, donde se decide la manera en la que se toma la forma codificada que viene del exterior.

Tal es el caso que algunas de las decisiones de las escritoras, para tomar las expresiones ancestrales literalmente como: “las brujas que colgaban en los techos, liberando silbidos al aire para pedir sal”. En el texto *La casa* (p. 13), esta expresión se toma de los rudimentos internos, los elementos que ahora se utilizan para nombrar nuevas experiencias, pero también se podrá tomar apartes de lo ancestral quien resucita en la palabra poética como un personaje exterior, para armar un código propio de lectura, una hermenéutica de la decifración de los entornos, donde la escritora le otorgará significados a la estación primaveral a través de los ritmos y ritos de la abuela.

Claro, ahora no es ella quien habla, ahora es la lectura externa de la escritora haciendo de la abuela un personaje rítmico en su retorno, como el poema *Dulce primavera* (p. 24) quien señala en un aparte del poema que: “La abuela aún sigue siendo la primavera más dulce/ de la tierra de los árboles”, y es específicamente en este estadio de las decisiones donde se otorgan los permisos necesarios para apartarse o simplemente cambiar el código por completo como en el poema *Memoria* (p. 60) quien descubre la naturaleza ancestral así: “posees el canto de los pájaros/ en el tintineo del viento/ eres parte de la naturaleza/ de mi naturaleza ya olvidada”. Por lo tanto la decisión de como continuar el proceso de marcación del territorio en la poesía en la repetición literal, totalmente descodificada, es el resultado que se va construyendo en el pasaje que se denominó nacimientos.

Pero existen otras dos decisiones que marcan de forma contundente en el pasaje de la maduración, y son la creación poética con características de medio intermediario y de medios anexionados caracterizados por los autores Deleuze y Guattari:

Entre Los dos [medios *internos* (acumulados por herencia) y *externos* (aprendidos en la experiencia y transformados por la separación de su estado original)] está el límite, la membrana que regula los intercambios y la transformación de organización, las distribuciones interiores al estrato [el conocimiento acumulado interno y externo], y que definen en éste [medio *intermediario*] el conjunto de las relaciones o rasgos formales incluso si este límite tiene una situación y una función muy variables según cada estrato (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 56) [...] estos estados intermediarios presentaban nuevas figuras de medios o materiales, pero también de elementos y de compuestos. En efecto, eran intermediarios entre el medio exterior y el elemento interior, entre los elementos substanciales y sus compuestos, entre los compuestos y las sustancias, y también entre las diferentes sustancias formadas (sustancias de contenido y sustancias de expresión)” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 57). Los “*medios asociados o anexionados*” implican materiales, herramientas, sustancias, deseos, pasiones, erotismos y tierras yermas distintas a las heredadas. Estas materias anexionadas se encuentran “expuestas una captura para el discernimiento de los materiales, la aprehensión de su presencia o de su ausencia (percepción) y por la fabricación o no de los elementos o

compuestos correspondientes (respuesta, reacción) (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 58).

En otras palabras explorar el mundo desconocido y caótico, percibir a través de su propio cuerpo la realidad circundante, para crear sus propias preguntas, respuesta y reacciones, apelando a estos elementos necesarios para una maduración.

Citando en palabras propias de los autores esta transformación se define así: “Cada medio está codificado, y un código se define por la repetición periódica; pero cada código está en perpetuo estado de transcodificación o de transducción. La transcodificación o la transducción es la manera en que un medio sirve de base a otro, o, al contrario, se establece en otro, se disipa o se constituye en el otro”. (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 320).

Una definición que nos devuelve al sentido del ritornelo como el retorno de un otro. Por un lado el medio intermediario, una frontera difusa que señalan los límites entre el sujeto, los otros y lo Otro con relación a sus funciones significativas y significantes dentro del poema, en esta decisión de autocreación literaria dedicado literalmente a creación de nuevas formas metafóricas y personajes en la poesía; se logran capturar todas las herramientas otorgadas entre el poder de la palabra fonada y la capacidad tangible de la palabra escrita.

Aquí se establecen las relaciones de signo y significado indispensables para atravesar la subjetividad del ser, dando paso a la capacidad de expandirse en las cualidades que se expresan en el personaje poético que retorna y repite cada vez con mayor capacidad de expresión y de estética, un personaje que se alimenta de la poesía, y que es una manifestación lírica de su estilo poético propio. Desarrollar un medio intermediario permite la cohesión de toda la literatura personal sin desfigurarse, aun cuando la escritora está expuesta a la reconfiguración infinita.

Se puede inferir entonces, como un acto de creación de personajes poéticos y de elementos repetitivos que marcan el territorio en el poema *Recuerdos de infancia* (p. 32) escrito por Sandra María Fajanett Miranda, donde la escritora conjuga una apuesta a la vida y desde lo religioso, retorna a la casa de la infancia, que ahora deviene expresiva, adquiriendo una constancia temporal y alcance espacial así: “...cuando adquiere una constancia temporal y un alcance espacial la convierten en una marca territorial, o más bien territorializante: en una firma.” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p 312).

En este poema la casa de la infancia se ubica en los límites entre lo real y lo virtual, un no lugar y un sin tiempo, marcado por la estación de la primavera, un caminar que recolecta familiares, herencias, santos y plantas medicinales, recrea un *collage* donde representan el anacronismo de la maduración y una cronología de acontecimientos; un poco

de todo, un poco de la nada, líneas que expresan la demarcación de una propiedad que es en primer lugar artística. Léase a continuación como la firma de la infancia:

Como un acto religioso
recorría aquel hilillo café que desde la carretera
conducía a la casa de los tíos
un cortejo de santos de nombre Joaquín
vestían de colores del sendero
avanzaba en la marcha y se preñaban mis ojos
con los arboles de la balsamina a los que desafiaba
la curativa rosa, con sus pétalos de sol

Recuerdo el canto de la quebrada,
que desde sus entrañas ofrendaba
mojarras y boquipompos
Cierro los ojos y desfilan ante mí
los matarratones floridos, los ciruelos encendidos
y el tapiz magenta bordado por el poma rosa.
Despierto en paredes de cemento
y solo me acompaña
el olor a pino fresco y eucalipto del abuelo.(p. 32)

En el poema se retorna en expresiones místicas y ahora reveladoras “Como un acto religioso”, decididamente entre las herramientas literarias heredadas, ahora con la participación de otros personajes que tiene la oportunidad de alimentarse en el desarrollo de su territorio poético, personajes como los tíos, los dueños de la casa de la infancia y tutores del personaje principal en el texto, el abuelo.

Las plantas y las flores, que ahora son santos, personajes sin milagros, dedicados a la coquetería y el cortejo, en la marcha al retorno glorioso que se encuentra en el límite de lo virtual y lo real, entre los recuerdos y los personajes, las sustancias del poema se alimentan de la lucha por el espacio en la memoria, descritos como paisajes desafiantes entre: “la curativa rosa, con sus pétalos de sol” y “los arboles de la balsamina”. Ambas plantas medicinales de uso diario en la región de Urabá, componentes, sustancias, códigos, materia prima, valores y significados todos, presentes en el poema, para realizar la separación desterritorializadora, la mezcla infinita entre las palabras ancestrales y un nuevo canto significativo donde se apropian de los elementos para leer su realidad actual que se pierde en un bloque de espacio - tiempo desde el acto de cerrar los ojos para transportarse, actualizar y resucitar en un nuevo personaje lírico, rítmico y propio al abuelo, trasfigurado en un ramillete de aromas: “en el olor a pino fresco y eucalipto”.

Cada imagen de animal, planta o sonido se están agenciando en el poema, las imágenes frecuentes, los personajes recurrentes, el recuerdo que avanza, el recuerdo que canta, y cada repetición de las imágenes poéticas están formando: “una marca territorial,

debido a que hay territorio desde el momento en que hay expresividad de ritmo” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 321). Un olor a pino que retorna diferente, lo retorna rítmico al evocar al abuelo, los árboles, los peces y el agua en cualidades que expresan formas estéticas, que devienen en una firma que hace de los textos apropiativos y constituyentes de un haber más profundo que el ser, “no en el sentido de que las cualidades [de la casa de la infancia] pertenecen a un sujeto, sino que dibujan un territorio que pertenecerá al sujeto que las tiene o las produce” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 323). Un abuelo que no es abuelo, un aroma que no es del pino, ni del eucalipto, ahora todos juntos forman un nuevo ser, una nueva expresión, estética, de valor y con sentimientos, un recuerdo de la infancia.

Anteriormente se decía que eran dos las decisiones fundamentales de la madurez, la de la construcción poética en medio de las fronteras, en un jugueteo creador y formador de territorio literario con percepciones emancipadas y reacciones poéticas actualizadoras de las palabras, metáforas y conocimientos a través del propio cuerpo de la escritora. La decisión de la construcción asociadas o anexionadas, donde surge la mutación a partir de lo acumulado, surge de él como base, una nueva expresión estética, la transformación absoluta de la reacción ante la necesidad de la palabra poética, sea en una disipación o en una nueva forma de expresarse, aquí, ya no se juega en los límites, aquí se rompen.

Es en este momento donde se deja una base que seguirá siendo el legado ancestral, donde se acepta esa ancestralidad como un territorio de la memoria a expandir, eligiendo por sí misma transformarlos, desgastarlos, o tornarlos en otro, desde la poesía. Es decir, agenciar un territorio, con materias de contenido que devienen expresivas, estéticas, pues “el territorio es el producto de una territorialización de los medios y de los ritmos.” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 321).

Un territorio que fue marcado en el poema anterior con la misma temática de recuerdo e infancia que el siguiente llamado *Hoy canto* (p. 9), donde se vinculan a la mujer primaveral, mujer sin edad que retorna al principio de la palabra, al origen, al autor, para ser orador y oráculo, este poema escrito por Yadira Rosa Vidal Villadiego, crea un retrato poético, donde se pasa del caminar al estar, un estar en forma de firma²⁹.

La firma, el nombre propio, no es la marca constituida de un sujeto, es la marca constituyente de un dominio, de una morada. La firma no indica una persona, es la formación azarosa de un dominio. Las moradas tienen nombres propios, y son inspiradas. “Los

²⁹ ¿???

inspirados y su morada...”, pero con la morada surge la inspiración” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 323).

La firma en la poesía es la búsqueda del acto creativo que es, en primer lugar, un agenciamiento de territorios vitales, los pasajes del ritornelo y la conformación de los primeros puntos de orden (medios codificados), de un territorio, la creación de territorios con el acto creativo mismo, donde el factor estético es clave.

De ese modo, todo acto creativo es creación de territorio. Una apropiación artística produciendo en las cualidades del poema, la maduración a través de la producción anexionada, con la demarcación de un espacio que va a constituir una melodía, traer unas cualidades específicas y con misiones determinadas para crear una nueva melodía que sonará así:

Entonaba la canción y el viento jugaba con mi cabello.
Cada vez que impulsaba la hamaca
y el movimiento pendular levantaba mis pies descalzos
mi madre decía que parara
¡Te puedes caer!
¿Cómo parar? Si cada vez que ondeaba el mágico balancín
se columpiaban en mi cabeza los cantos y los cuentos
que me contaban en noches de luna
cuando ceñida al brazo de la abuela o de mi madre
la noche se llenaba de murmullos y de formas.

Hoy canto y mi canto es por la vida:
cómo no cantarle al sol cuando brilla,
a los pájaros,
al campo
al agua, esa que nutre y se derrama en las quebradas
con la dulce melodía de las corrientes que componen su arpa
se desliza sigilosa entre piedrecillas e higueros
para hacerle el amor a sus raíces

viaja hasta las sabanas que inundan mi pueblo,
repletas están de garzas, que pacientes cazan su bocado
resistentes al tiempo, como ciertos amores,
inmovibles.

Hoy canto por la familia alrededor de una mesa
sin que falte ninguno,
por los niños que han perdido sus cometas,
buscando el pan para llevarlo a casa,
canto para que la oscuridad no los asalte, los robe, rompa y olvide.
porque los peces nadan sin mercurio
los turpiales retornen al naranjo
la vida se llene de colores
los guadales no lloren si no canten.

El poema comienza con un epígrafe³⁰, es una canción proveniente del recuerdo y de la casa de la infancia, que dará el nacimiento a las primeras decisiones de la maduración, continuar en la repetición entre límites o salir anexionando otras emociones, otras asignaciones de valor con nuevos paisajes por dibujar, que tomaran fuerza y se emanciparan en tímidamente entre los pájaros, el campo y el agua, aquellos personajes que viven más allá del recuerdo, que retornan en la vivencia para despertar nuevas combustiones, ahora eróticas entre las quebradas, sus piedrecillas y los higuerones, esos que ya no son ellos mismos y ahora le pertenecen a la escritora, quien inmortaliza las garzas en la longevidad de los amores inmóviles, cada canto entonado es una expresión rizomática, del primer canto, extendida, borrada, asimétrica y transformada, es un canto por la cometa ausente en la denuncia al trabajo infantil, por la infancia y los peces perdidos en la minería, que intoxica de mercurio el vuelo de los turpiales, canto trasfigurado al salto de otro canto, al del llanto de los guadales³¹.

La estética se retrata en una hamaca al vaivén de tiempo y espacio, la evocación de las voces que habitan en cada mujer, los cantos y los cuentos, como principales fuentes de conocimientos, como referentes de lo que se podría ser, un esclarecedor camino en medio de la noche, que rescata la intuición del: “Tornarse en lo que se es”, parafraseando a Rosa Díaz, “...tornarse lo que se es, considerar la vida semejante a una creación artística sin predeterminaciones, abierta a un infinito campo de posibilidades” (DIAS, 2011, p. 57), a un sin número de cantos que se adaptan a la realidad, en que la autora y la obra están integrados en un permanente proceso de autorización.

Un canto que regresa en el tiempo, entre los juegos de los seres inanimados, un retorno en los brazos del tiempo de Aión, un pasado absoluto que nunca deja de transformarse, de volver como algo otro, de volver como un canto propio, resistente a los tiempos, a las reconfiguraciones, un canto que planta el cartel de propiedad artística en la poesía, un estilo poético personal, un canto donde Cronos pone en la mesa al lado de la familia, el presente, que es posibilitado y reflejo de las transformaciones de ese pasado absoluto, el kairós de futuros acontecimientos.

³⁰ “De colores, se visten los campos en la primavera, /de colores son los pajarillos que vienen de afuera, /de colores es el arcoíris que vemos lucir /y por eso los grandes amores de muchos colores / me gustan a mí”.

³¹ Esta es una canción del género de la Guabina colombiana, llamada *Los Guadales*, escrita por Jorge Villamil, cantada y grabada por primera vez por Arteaga y Rosero pero llevada a la inmortalidad por Hermanos Martínez quienes al interpretarla en la Conferencia Mundial de Orquideología, celebrada en Medellín en abril de 1967 en el Jardín Botánico Joaquín Antonio Uribe, la proyectaron como un canto que entrelaza ecología con humanismo. la metáfora surge en una visita a los productores de guadua, quienes han considerado desde entonces que cuando los guadales florecen es porque están llorando. Y así dice la reconocida canción de: "Lloran, lloran los guadales, porque también tienen alma". (SILVA, 2015)

Este acto de tiempos que impregna de estilo la poesía, que trasciende el cartel a la acción artística, debido a que el estilo: "...articula el ritmo y armoniza la melodía" (DELEUZE; GUATTARI, 2002 p. 324), la melodía armónica que al estilo surge, de tomar el cuerpo como punto de partida, dimitiendo la idea estética de la juventud o vejez, y tomando del cuerpo la capacidad que tiene para percibir, experimentar e interpretar.

Al crear sus propios medios codificados desde los códigos recibidos o tomados de las mujeres ancestrales y de sus semejantes, puede moverse entre los pasajes del ritornelo y así se torna en lo que se es, creando el territorio poético, personajes y funciones de la palabra.

Y es que la palabra poética como expresión de arte y estilo, reflejaría "...toda forma de transfiguración y de potencia creadora" (DIAS, 2011, p. 57). La metamorfosis de un modelo de mujer ancestral hacia la heterogeneidad de la mujer que escribe, crea y recrea todos los sujetos femeninos en la poesía. Es esa potencia creadora lo que le otorga la madurez a la mujer, dejando la flor de lado para darle paso a los frutos, los dulces y las infancias acolitadas por las abuelas que dejaron de ser en el tiempo físico y pasaron al tiempo de la existencia mítica para expandirse en personajes tan diversos como en la creación de Carmen Teresa Garcés Castro, poema *Dulce primavera* (p. 23):

La primavera de mi infancia,
 iniciaba en la casa de mi abuela
 al canto de los gallos, del bochó y la chamaría,
 las palmeras comenzaban con la danza
 y los cocos se arrojaban, irresistibles al alboroto.

Allí permanece un olor a jobo
 esencias que tejen sueños y caminos
 nostalgias encogidas
 rincones perfumados...

El árbol de mango, florecía todo el año,
 con la cosecha nacía la riña contra los tejados

se escuchaba ese tambor destellar de la fruta madura,

Señal para mi abuela, que sacaba un caldero
 negro de secretos y carbones de arreboles

La más dulce primavera

Conjuraba con su palote de madera las esencias y los frutos de la tierra
 brotaban de ella, el bocaito, la cocada, el vuelve y ven, la galleta de limón,
 El enyucao, los merengues y todo aquello que se volvía
 un florecer de bailes en la boca.

La abuela aún sigue siendo la primavera más dulce
 de la tierra de los árboles.

Ya no es la abuela en persona, ahora ella es el sujeto lírico, se ha transformado en la dulce primavera, el encuentro de las generaciones, los relevos del aprendizaje y el rastro memoria como parte fundamental del estado de plenitud creadora. Emerge en la primavera, los recuerdos que florecen en la boca al canto del bochó y el sonido onomatopéyico de los cocos al caer, imágenes de la embriaguez, dando el aumento de fuerza necesaria para saltar al fruto, el agrandamiento de la potencia, en el que se abandona las cosas y se les entrega la propia plenitud.

Un estado explosivo que interpreta e inventa, en ese momento, en que el sujeto se siente tocado por aroma a jobo, el destellar de la fruta madura o los secretos del caldero. Es importante aclarar que para transitar entre los ora del ritornelo territorializante, donde no se superpone ni se jerarquizan los estadios de nacimiento, maduración, reverdecimiento o expansión, será necesaria la disposición de la escritora a abandonarse en un sujeto animal que responda a la provocación, al estado estético aquel en el que se transfiguran las cosas, donde el sujeto creador alcanza el punto culminante de su excitación, en la entrega de estos, pues no es cuando la escritora recibe que se establece en estados estéticos, es cuando da, es en la entrega, el salto entre estadios no es cuando lo vive desde su cuerpo, memoria subjetiva o palabra fantástica, es cuando lo escribe y lo entrega a un colectivo de semejantes, encontrando conexiones y nuevos estímulos que reafirman la creación infinita de nuevas existencias en femenino de nuevos medios, agenciamiento y sustancias heredables.

Así la artista: “...no requiere entender, no tiene que mirar para atrás, no tiene que observar nada, debe: simple y llanamente dar” (DIAS, 2011, p. 69); dar en su escritura, impregnar de estilo propio el escribir.

Escribir poesía con cualidades de expresión que alcancen a un grupo de individuos, es ese “dar”. Es el estado estético el que permite crear territorio en cada poesía. En ésta lectura de voluntad creadora cultiva la definición de estilo en el arte, de escribir, donde se afirma el eterno retorno rítmico del ritornelo territorializante.

Una escritura poética que se alimenta de un “presente y retorna, nunca al mismo lugar, nunca con la misma creación”, (DIAS, 2011, p. 69) pero siempre con la misma embriaguez y plenitud de verse a sí misma, sus personajes, y sus lugares comunes en otras mujeres, de ver a sus ancestros otros antecedentes para la evocación y la prédica de cantar las mimas canciones que en algún momento se reclamaban como infantiles, ahora con otras tonalidades música y ritmo del acervo proveniente de sus realidades.

En los distintos estadios del tiempo, pasado, presente y futuro no se transitan a solas, los territorios poéticos no se construyen desde una sola golondrina, como el refrán: una golondrina no hace verano, es el encuentro de todas ellas en un movimiento que pasa de lo individual a lo colectivo, y es en este espacio de encuentro donde el camino al Tánatos en el anhelo de transición hacia los “rostros y personajes rítmicos”, a los “paisajes melódicos” recopilados en este poemario como el anhelo de primavera, una estancia, un rostro y personaje que repite desde la infancia, hasta la muerte, un buscar, escavar, retroceder, retornar, pero nunca al mismo lugar. Un camino descrito por Ruth Cuesta Borja en el siguiente poema *Anhelo de primavera* (p. 35):

Socavó fuera de sí y dentro de la propia razón
no quedó ni un rastro de fe en algo pudiera salvarla
su interior se tiñó con el color del olvido
ahora ella y solo ella, ocupaba, pintaba, y daba olor al vacío
entre lienzos en blanco y negro.

Atravesó el bosque por un puente de voces
que se fueron gastando, gastando, gastando.
Llegó a tierras áridas
los pies se le llenaron de polvo que no dejaba ver el brillo de su piel
y se le cubrieron de escamas los ojos
sus manos se abrieron con la indigencia del mendigo
su boca cantó, y el conjuro de lluvia se le anudó en la lengua agrietada
más que la tierra que pisaban sus pies
Pero la bóveda de los cielos no habría para ella sus acantilados.

Hubo un tiempo de tanta aridez en su tierra
que ya no pudo salvar ni solo un grano de sus cosechas.
En alta combustión hubo fuego y hubo nieve después
al frío o al calor, todo se calcinó y la lluvia nada en ella pudo retoñar.
Una tierra maldita, tierra del exilio
que ciega espera, por el olor de las flores del campo
y el zumbido de las abejas
mientras sus oídos se pierden
en el canto lejano de los alcaravanes.

Los rostros invocados en el anhelo de la primavera están fuera y dentro sí, un yo literario que conforma una estructura musical agónica sin perder la conexión estética con la primavera y la abuela. Un poema que crea paisajes con el color del olvido, el olor a vacío y los sonidos ancestrales desgastados entre las separaciones del mundo interno, los abusos de los límites fronterizos y las decisiones de continuar o modificar sus propias memorias, este poema territorio cuenta con el poder fónico del desgaste en la repetición, con la fuerza de las transformaciones corporales entre animalescas y elementales, una transformación que comienza de adentro hacia fuera, arando todos los lugares, incluso los alrededores, un conjunto acompañado de cánticos rituales, una evidencia del uso de los rudimentos internos,

para expandirse territorialmente en el Tánatos de un retorno sin retoños en el canto de pájaros ante los ojos invidentes.

En este territorio, el trampolín de la primavera se inscribe una realización femenina como un “estar en ella misma”, pintar ocupar, dar olor al vacío, una propuesta que recrea el espacio, una dicotomía entre negros y blancos, encontrándose en el mismo lugar las “fuerzas del caos, fuerzas terrestres, fuerzas cósmicas: pues las tres cosas van unidas, se enfrentan y coinciden en el ritornelo territorial, a través del retorno a las voces de los ancestros se guían, las lagunas de la memoria son un territorio agreste que opaca la belleza de las nuevas propuestas, de las melodías creadas por el paisaje, los sonidos de los personajes y el ritmo de la palabra en la boca, que hacen una convocatoria a todas las instancias, a todas las estaciones.

Podemos decir entonces que la Maduración, una deliciosa, dolorosa, acción territorializante. Un florecer para dar paso a los frutos, la belleza y el color que le preceden a la dulzura y las semillas; que madurar también es una muerte súbita ante el germinar de la memoria, la encarnación del sujeto en la palabra y la certeza que al territorializarse la poesía se otorga la posibilidad de narrar las memorias, aun cuando estas memorias necesiten de otros sujetos para encontrarse, sujetos como la abuela, el tánatos, el paisaje o las abejas, el colectivo de pares y su ritmo repetitivo pero desigual, proclamando la desigualdad como la constituyente del ritmo, y el territorio del poema como paisaje melódico que entona sus músicas a partir de las metáforas, los rostros y los personajes creados dentro de él mismo haciendo de su elaboración narrativa la oportunidad de potenciar la vida y expandir al sujeto en momentos líricos.

Estos momentos líricos componen el paisaje melódico, de hecho este concepto es elaborado de la siguiente forma:

El paisaje melódico ya no es una melodía asociada a un paisaje, la propia melodía crea un paisaje sonoro, y toma en contrapunto todas las relaciones con un paisaje virtual. De esa forma salimos del estadio de la pancarta: pues si cada cualidad expresiva, si cada materia de expresión considerada en sí misma es una pancarta o un cartel [la marca del descubrimiento de un territorio, la firma del escritor], esta consideración sigue siendo igualmente abstracta (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 324).

Hasta ahora, se ha recibido un territorio de palabras, vivencias, oralidades y experiencias, que llegan a la maduración para desterritorializarse desde las creaciones en la narración de las poetas, con la belleza de no desaparecer, sólo transcodificarse, en el estilo personal de cada escritora, que logra encontrarse en el texto de los ancestros, ellas, las abuelas ancestrales que transitan entre los pasajes y se incorporan en la mujer, las feminidades, los

discursos femeninos. Ahora son el llamado a la reterritorialización, al reverdecer donde los retoños serán rostros o personajes rítmicos. En su heterogeneidad florecerán los paisajes melódicos. Un llamado que tiene como ofrenda el ser precursora, la descubridora y de nuevos espacios-tiempos, recuerdos, sentimientos, personajes, de nuevos medios y nuevos ritmos.

3.3 Reverdecer (retoños y diversidad)

El acto de reterritorialización y reverdecimiento precisa de nuevas creaciones, nuevas conquistas en el territorio del arte específicamente en la poesía, teniendo en cuenta que esta se encuentra llena personajes, paisajes, emociones y rostros, donde se puedan expresar sensaciones, más allá del control de la escritora, donde los personajes creados por ellas, sean autónomos, independientes, y en conjunto logran hacer un paisaje que se autorregula, que entona su propia melodía, en otras palabras, se tornan en paisajes melódicos.

Para hablar de ellos habrá que decir que serán personajes y rostros rítmicos, la relación abuela y la oralidad en calidad de materia expresiva, soñar con danzas, descubrir el tintineo del viento en la propia naturaleza, la balsamina, los sanjuaquines, los matarratones, limpiando los ojos con su savia de colirios y recuerdos, la dulce melodía de las corrientes y el regreso de los turpiales a los naranjos; el caldero negro de secretos y los tiempos de tanta aridez, donde no se puede salvar ni una semilla en la relación interna de cada una de las cualidades y son autónomas en lo que la abuela quiso decir, lo que la nieta interpreta y lo que el lector extrae de ellas.

Las relaciones entre cualidades expresivas reflejadas en la escritura socaven fuera de sí a la razón, se toman cada rasgo interno, las voces, la fe, las escamas en los ojos, el brillo de la piel, establecen la pasión con la que diferentes metáforas expresan, acentúan y se diferencian.

Por otra parte, se encuentra la formación de paisajes melódicos, para lo que se debe dejar explícito que: “Los motivos territoriales forman rostros o personajes rítmicos, y los contrapuntos territoriales paisajes melódicos” (DELEUZE; GUATTARI, 2002 p. 324).

Entendiéndose por motivos territoriales las relaciones internas de los medios que ahora son usados para expresar a través de la palabra poética funciones estéticas, emociones juicios de valor y descripciones personales, decodificadas, reconfiguradas y actualizadas del universo circundante de la escritora; ellas entran, en relaciones móviles las unas con las otras, para “expresar” la relación del territorio.

Entonces las cualidades expresivas, incluyendo las de la abuela, son autónomas, al punto de crear relaciones entre las diferentes abuelas y sus transfiguraciones. Las cualidades expresivas deciden sobresalir por encima de los impulsos del sujeto, superponerse, aprovecharse de otras cualidades expresivas para impulsarse, en la diversidad de la autonomía. En las relaciones construir puentes de voces en medio del bosque de las búsquedas.

Ahora bien, la definición de contrapuntos territoriales tiene en cuenta que las relaciones internas entre las metáforas –cualidades expresivas– que componen los poemas, además de formar relaciones internas entre ellas, pueden crear los contrapuntos territoriales donde las cualidades expresivas entran en relaciones internas o individuales con lo externo y lo inesperado. Como el encuentro del paraíso mitológico, con las coordenadas del universo que son metódicas, o la lechuza herida que perturba el silencio de entre las sombras.

Es de aclarar que ciertos motivos o puntos sólo son fijos si otros son variables, o bien sólo son fijados en una ocasión para ser variables en otra así, que nada es obligatoriamente rígido, estático, todo se torna vibrante ante la mano de la escritora y los ojos del lector.

Y es que a partir de los contrapuntos territoriales, y estos contrapuntos territoriales son creados cuando se logra la relación de las cualidades expresivas de la abuela impregnada en el sujeto, para expandirse en la diversidad externa, junto con el erotismo, la ironía, la negación y la heteronomía de la palabra femenina. Revisemos el poema Carmen Teresa Garcés Castro:

Las hojas morían y con ellas putrefactas,
aprendió alimentar sus raíces.
Atrapada entre telarañas oportunistas
y escarabajos hambrientos
entendió que con paciencia
se fertiliza el tiempo y se espera el rocío.

Se deshizo de intrusos que devoraban sus entrañas,
indolentes, robaban su sangre
podó malezas que escondían caminos
y perpetuaban las sombras.

Comenzó a soñarse en colores,
y a cada sorbo de luz, le brotaba una rama verde
cambió de vestido, ahora florece.

Ten cuidado,
conozco el secreto de lo que resucita y los frutos nuevos
por eso es posible que en un montón de hojarasca
siempre halles una mujer reverdeciendo.

La mujer que se alimenta de sí, como personaje rítmico del poema, y no solo la forma codificada de un medio, va más allá de la anatomía de la flora en época de lluvias, incorpora

algo distante a la imagen que la abuela personifica, las arañas, las hojas, y “los secretos” en la expansión de la palabra de la abuela, puesto que dejaron de ser códigos entre dos: la abuela y la nieta.

Porque la construcción de la autonomía en la expresión poética surge de su proceso de desterritorialización, es decir, que ya no depende de un origen específico, ahora es ella el origen, el nuevo medio de expresión, un efecto de la reterritorialización, un agenciamiento adicional en palabras de los autores “*Ahora, por el contrario, la expresión deviene independiente en sí misma, es decir, autónoma.* Mientras que la codificación de un estrato precedente era coextensiva al estrato, la del estrato orgánico se desarrolla en una línea independiente y autónoma, que se separa al máximo de la segunda y tercera dimensiones.” (DELEUZE; GUATTARI, 2002 p. 65), por lo tanto en la medida que se abarca la obra de Las Musas Cantan, se captura se intensifican las interrelaciones entre los personajes, las metáforas y los ritmos, creando un agenciamiento de la primavera socialmente autonomizado, esto sucede cuando “los motivos entran en conjunción, conquistan *su propio plano*, más autonomía adquieren con relación a la acción dramática, a los impulsos, a las situaciones, más independientes son de los personajes y de los paisajes, para devenir ellos mismos paisajes melódicos, personajes rítmicos que no cesan de enriquecer sus relaciones internas. Entonces pueden mantenerse relativamente constantes, o, al contrario, aumentar o disminuir, crecer y decrecer, variar de velocidad de desarrollo” (DELEUZE; GUATTARI, 2002 p. 325). Se les permite a estos personajes y rostros que conforman el paisaje melódico, cohabitar en el mismo poema con motivos, funciones y expresiones emancipadas por el ritornelo territorial, un ir y venir, escribir y borrar, crear y destruir, interpretar repetitivamente cada estímulo en el recorrido donde aún pueden moverse flujos de energías que deforman y transformen la subjetividad y den forma a nuevas subjetividades, pero nunca ha de perderse el territorio, él solo se reterritorializa. Muere para reaparecer de tiempo en tiempo, como en los siguientes versos de Ruth Cuesta Borja *Estaciones* (p. 35):

De tiempo, en tiempo, la mujer
deja caer sus hojas, retoñar avispas en su vientre
pudre su carne para ser alimento de ave carroñera
y da de beber su sangre a las bestias por efecto de encantamiento

De tiempo, en tiempo, la mujer
acuna tempestades en su navío sin bandera,
a falta de brújula y timonel, se deja ir por los mares
guiada por las olas de la intuición
al caer la tarde, descansa cual naufrago al tocar tierra

De tiempo, en tiempo, a la mujer

abrasada, en sequía
se le reseca la piel y los cabellos
vuelve a las cenizas en un crepitar de sueños, amparada al canto del arrollo

De tiempo, en tiempo, la mujer
verdea...
se le hinchan los pechos, mana miel de sus labios
a su tierra fecunda le brotan flores
del vientre les nacen pájaros que mudan su plumaje
según las estación del año

La joven Hera que de ciclo en ciclo da paso a la sangre fértil,
también a la muerte.

La mujer del entre tiempo poético, es el personaje rítmico, no por la repetición de la primera línea, es por la cadencia diferenciada de cada párrafo que incluso cambia la melodía del poema le anexa sonidos en el número de líneas, dándole vida a la imagen y se los elimina en el número de palabras permitiendo la muerte del sonido para resucitar pues el propio ritmo del poema es todo el personaje, un ciclo que evoca los medios expresivos de la abuela y sus encantamientos. Los teje en puntos y contrapuntos de brújula y timonel un mar de medios anexionados, regresa al principio más íntimo personal como el cuerpo, para dejarse interrumpir por lo inesperado, las estaciones, la sangre fértil y la muerte, un ritmo que, como tal, es constante, pero también pausado.

Con todos los argumentos hasta aquí, se ha construido cada elemento que hace individualmente de los poemas un territorio, el caos, los agenciamientos y el camino hacia otros territorios de paso o incluso la fuga. Un origen común, un personaje que deambula en los entre los sujetos rítmicos que crece, se amplifica, y en ocasiones muere y resucita, desaparece y aparece como un nuevo sujeto que toma distancias de los otros similares a sí mismo.

Las abuelas se distancian no solo de ellas, también de los otros personajes rítmicos que han ampliado su territorio, se distancian haciendo su propia morada, su estilo crea una distancia crítica³² rizomática y diversificadora que le entrega a cada poema su propia música.

Y es que el papel de los encantamientos, conjuros, santeros caminantes, misterios, muerte, erotismo, desafíos y memorias, es de permanecer o recrearse como la huella de la ancestral, como rostros y personajes rítmicos que en la explosión de su encuentro inesperado hacen la exigencia de la creación de un paisaje melódico de carácter colectivo, estando muy lejos de ser una melodía repetitiva y cadencial siendo más cercano a una composición

³² “La distancia crítica no es una medida, es un ritmo. Pero el ritmo entra precisamente en un devenir que elimina las distancias entre personajes, para convertirlos en personajes rítmicos, a su vez más o menos distantes, más o menos combinables” (DELEUZE; GUATTARI, 2002 p. 326) entonando los paisaje melódico.

rizomática, crítica y desigual. Teniendo en cuenta que un canto de recreaciones periódicas desiguales, cadenciosas que: "...no remiten a un paisaje, sino que implican y desarrollan en sí mismas paisajes que ya no existen fuera de ellas" (DELEUZE; GUATTARI, 2002 p. 324).

Y en la medida en la que se leen los poemas de la obra, se van creando más paisajes y más personajes conquistan su propio plano, cada uno de ellos adquiere autonomía, independencia, enriqueciendo las relaciones entre ellos los poemas, los personajes, los paisajes, creando la plenitud de una música que contiene muchas músicas, entonces el libro completo "ya no es una melodía asociada a un paisaje, la propia melodía crea un paisaje sonoro, y toma en contrapunto [relaciones internas] todas las relaciones con un paisaje virtual." (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 324), para crear y expandir el territorio de la palabra de la abuela en la escritura femenina.

Como resultado estará entonces el descubrimiento del paisaje verdaderamente melódico que tararea una abuela que se va diluyendo hasta volverse una mujer, con voz y estilos propios en esta obra poética y de los personajes verdaderamente rítmicos que señalan ese momento exacto del arte en que la poesía elaborará la vivencia necesaria para el retorno y actualización del ser mujer, la afirmación para su diversidad, en la virtud del dar la palabra y el pervivir a través del testimonio de la naturaleza, los alimentos y la fauna, "Quizás esa no sea la última palabra del arte, pero el arte ha pasado por ahí, al igual que el pájaro: motivos y contrapuntos que forman un autodesarrollo, es decir, un estilo" (DELEUZE; GUATTARI, 2002 p. 325). Y es ese estilo es el verdadero territorio de la escritura femenina.

3.4 La expansión

En el acto creativo se encuentra intrínseca la atracción hacia el afuera desconocido, desde un adentro que posee contracciones expulsivas en dirección hacia el cosmos en proceso de reconstrucción, y este acto se transforma en expansivo cuando incluye además de nuevos espacios por marcar, el propagarse a través de la autonomía de la expresión que nuevamente se encuentra lejos de ser el comienzo de la existencia, y cerca de la toma de conciencia de sus nuevos acontecimientos, ad portas de la coyuntura pertinente de la expansión, por lo tanto será necesario elaborar el proceso de separación de los orígenes sin perder las sustancias, lanzarse al vacío, crear pliegues cargados de estéticas expresivas. En otras palabras,

territorializar, desterritorializar y reterritorializar³³. Tres momentos que no son consecutivos, que se puede omitir alguno o varios de ellos, saltárselos en órdenes innumerables y dilatarse sin límites en los diferentes campos poéticos.

Para delimitar la expansión, de puertas abiertas a la capacidad de dilatación de la poesía como territorio y la potencia de vida, habrá que comenzar por entender a los personajes rítmicos como una exigencia creadora, que se reactiva en cualquier momento con cada recuerdo, sea propio o ajeno y en cada reactivación se le otorga la potencialidad de retornar, atraído por ambientes donde tendrá resonancia pero ese retorno estará actualizado desde la experiencia de vida resultante de las decisiones estéticas como de la creación de territorio en la palabra.

Los rostros y los personajes que conforman la estructura musical del paisaje melódico se actualizan en cada conexión, y nuevamente desconfigura el ser y lo transforma de una nueva mujer, en una nueva escritora que se diferencia en las formas de relacionarse consigo misma a través de la escritura poética y la transfiguración de ancestralidad a través de la vivencia oral, alimenticia y actitudinal de la abuela.

Para expandir los territorios poéticos de la abuela, habrá que vivirla intensamente a través del territorio impredecible donde la escritora desarrolla su dominio y su expansión. La poesía, una apuesta para que la narración, "...guiada por la idea de que pensar significa inventar nuevas posibilidades de vida" (DIAS, 2011, p. 57), sirva para observar, comprender y reconstruir los impulsos del cuerpo en la experiencia artística poniéndola al de la voluntad de potencia, las ganas de vivir, las razones de existir, las opciones de existencia, las fuerzas expansivas transfiguradoras y afirmadoras de vida.

Pero para expandirse hay que desterritorializarse, deshacerse y reterritorializarse, rehacerse, pues "...no hay territorio sin un vector de salida del territorio, y no hay salida del territorio, o sea desterritorialización, sin, al mismo tiempo, un esfuerzo para reterritorializar en otra parte" (DELEUZE, 1988, p. 22).

Entonces si el territorio es tornarse en lo que se es, expandirse es una constante ruptura de los límites, de formas concomitantes y fundamentales para la vida humana, es un acto que "distribuye los medios, los separa, los armoniza, regula sus mezclas, pasa de uno a otro. Afronta así el caos, las fuerzas del caos, las fuerzas de una materia bruta indómita, a las que

³³ "No se debe confundir la reterritorialización con un retorno a una territorialidad primitiva o más antigua: ella implica necesariamente un conjunto de artificios por los cuales un elemento, el mismo desterritorializado [la abuela], sirve de territorialidad a otra que también perdió la suya [la mujer], de aquí todo un sistema de reterritorializaciones y complementarias" (COSTA, 2004, p. 128)

las formas deben imponerse para crear sustancias, los Códigos, para crear medios” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 342), y estos actos están acompañados de un otro, como lo podremos ver en el libro *O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade*. Escrito por Rogério Haesbaert³⁴ donde el teorema primero afirma “...jamás nos desterritorializamos solos, como mínimo se hace con dos términos: mano-objeto de uso, boca-seno, rostro-paisaje, en cada uno de los dos términos se Reterritorializa el uno sobre el otro” (HAESBAERT, 2004, p. 128), la dupla mujer abuela, en términos de desterritorialización, se hace indispensable para la expansión de ambos sujetos.

Desterritorializarse y reterritorializarse desde la abuela hasta la nueva mujer se evidencia como una expansión, pues es una relación abuela-mujer, en constante complementación y ensanchamiento a través de los factores que establecen en los márgenes de los códigos, de los dos personajes habitados por el mismo sujeto, y que da, a la mujer como representante de la abuela, la posibilidad de diferenciarse, al crear re-territorialidad desfasada con relación a los códigos de la abuela, puede indirectamente inducir nuevas mujeres, instaurando de esta forma la distancia crítica, gestándose la palabra en sus diversas formas de creación como una actividad constante e ininterrumpida.

Estar siempre haciendo efectivas nuevas posibilidades de la escritura en femenino, es una invitación a concebir la voluntad creadora como constante autoinventora, un fluir de vida inquebrantable, es la voluntad de transformación, de crecimiento, de dar forma, esto es crear y en el crear esta incluido el destruir, afirmando siempre la palabra escritas como se manifiesta en el erotismo del *poema II* (p. 65) de Julieth Jiménez Lugo que dice así:

Nada se olvidaría desde ese momento
 en que confluyen las coordenadas del universo.
 Nada será igual para la memoria de los días fértiles,
 en la abundancia del polen fecundado por los coleópteros.
 Y yo, como serpiente nocturna, desplegué la cascara del bananillo,
 y empecé a lamerle como la fruta más exquisita del paraíso.

Este poema nos retorna a la oralidad que le da vida a la creación, pero ahora, a la creación en un nuevo territorio, el del deseo erótico, explícito, musical, aproximando a la mujer al territorio o al centro de ese territorio de la abuela y al mismo tiempo alejándola del

³⁴ En su capítulo tercero dedicado a Deleuze y Guattari Haesbaert (2004) escribe de los conceptos de territorio y desterritorialización, profundiza en diversos textos escritos de la dupla de autores, allí recopila tres teoremas de la desterritorialización y reterritorialización, de los que hablaremos solo del primero de los teoremas, relacionado con el movimiento concomitante e indisoluble éstos dos procesos expresados como la “proposición maquínica”.

suyo y entre las dos, en la frontera, se establece una constante oscilatoria. La mujer de una u otra forma entreabre su subjetividad territorial a la abuela, donde se forma un personaje rítmico complejo, en dúos, cantos cruzados o antifónicos, un paraíso de erotismos o un canto irónico trascendiendo en la diversidad estética de la palabra femenina hacia los lugares transitados en el territorio de la poesía.

Es en este transitar, donde hay que tener en cuenta dos aspectos del territorio “no sólo asegura y regula la coexistencia de los miembros de una misma especie, separándolos, sino que también hace posible la coexistencia de un máximo de especies diferentes en un mismo medio, especializándolas. (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 326). Como sucede en el poema *Gato* (p. 47) de Alma Camila Flores quien coexiste con las siguientes palabras:

Desde mi ventana veo un gato.
 Observo que está solo.
 Un gato en el techo que contempla el mundo.

Me pregunto:
 ¿Qué pensará el gato?
 Gato lunático.
 Anhelará compañía...
 Como yo en este momento.

El gato se acomoda en el techo.
 Yo me acomodo en el sofá.

Libre gato en su noche estrellada.

Y yo, sin libertad
 estrellada en mi noche.

La expansión en la poesía femenina crea personajes rítmicos autónomos y, a la vez, realizan un extraordinario paisaje en complejos encuentros, entre los rastros de las diferentes abuelas, acordes sobre entendidos o inventados en cada expansión subjetiva, creando un paisaje melódico, donde la diversidad de sus escritos, constituyen “un paisaje poblado de personajes y perteneciendo los personaje a paisajes” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 326). Personajes que se permiten saltar de la ironía de los gatos, hacia la *Negación* (p. 52) que aprisiona la misma libertad nocturna presentada en el poema de Diana Lucia León cuando dice:

Qué invalidez se apodera de estas manos, que solo anhelan
 crear, trazar, cincelar...
 silencio atrapado entre sombras, perturbado por
 una lechuza herida.
 mi queja se pierde entre resquicios de dolor y desolación...
 !alba!, hoy no eres bien recibida.

Esta expansión territorial o reterritorialización es posible gracias a la capacidad de tomar lo que se le fue dado a través de la palabra, la vivencia, la interpretación del paisaje, el dialogo con la plantas y los animales, y se lo intenta arrancar de sí misma, pero cada que retorna forma las fuerzas del cosmos, permite iluminar con viejas imágenes, nuevos acontecimientos, a partir de nuevos razonamientos, con una iluminación que solo podría llegar después ver las imágenes escenificadas en la palabra escrita, como un conjunto de gestos a los que puedes devolverte y amplificar la intensidad, su fuerza y contenerla de nuevas intenciones una iluminación.

La heteronomía de la palabra femenina encuentra en la escritura, la oportunidad de la expansión, desde las líneas de fuga territorial así al: "...desterritorializarse, se afina cada vez más, se especifica y deviene autónomo." (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 350), donde la oralidad como medio, se adhiere a la territorialidad, pues cuando se desterritorializa tiende a disolverse, a dejarse dirigir por otros componentes, la poesía expandida invade, empuja, arrastra, atraviesa abandona la tranquilidad del recuerdo y lo cotidiano para hacernos caer en un agujero negro como para abrirnos a un cosmos. "Nos da deseos de morir.

Al tener la mayor fuerza de desterritorialización, también efectúa las reterritorializaciones masivas, más embrutecedoras, más redundantes" (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 351) o nos arrastra a la ira, contenida en el poema de Claudia C. Castaño en el poema *Contienda* (p 68) diciendo:

Le aseguro Señor, usted no me conoce, no soy su tipo
 El mundo entero es para mí, mientras me quito la idea de recibirlo en mi piel, guardo lo que hizo su mirada con inocente encanto, una tarde cualquiera. No pienso quedarme a ser testigo de esa tentación fastidiando mi cabeza.
 Espero un amor, uno refinado de día, que se trasnoche entre libros y de vez en cuando la cama le sirva para dormir, que no tenga problema con la mujer elegante de día, tosca de noche, de escultura fuerte, de risa estruendosa.
 Me subestimó, no se atrevió a descubrirme. No soy común.
 Soy de tierra, de selva. Estoy hecha de dientes, lágrimas y carcajadas.
 Me subestimó señor, soy una princesa descalza en el pantano, de uñas sucias, hizo bien al quitarse, como un toro le habría embestido.
 Lo que usted no sabe señor, es que me bañé desnuda junto a Eros con el lago cubierto de luna, en éste que nazco, muero y revivo.

Una mujer que se expande, que pone en juego su supervivencia a partir de la palabra de una abuela que le da refugio y que la violenta hacia nueva experiencias de vida, hacia la encarnación de la propia vida desde la creación poética, como una herramienta de conexión y transformación no solo de su memoria afectiva, sino de su narrativa y las formas de

relacionarse con el mundo que la rodea y que ella constantemente va creando a partir de su literatura.

La expansión de la palabra ancestral, de la oralidad germinando en las líneas de poesía, es una reterritorialización del ser que da vida a las cosas, los paisajes y las noches oscuras con su palabra, como lo ancestral donde se elaborará la vivencia necesaria para el retorno al ser mujer, la afirmación para su diversidad, en la virtud del dar la palabra y el pervivir a través del testimonio de la naturaleza, los alimentos y la fauna, que exuberante se exalta en el mes de marzo en la región de Urabá.

En resumen este capítulo ha desarrollado a partir del análisis de los poemas, el proceso de creación literaria como un proceso de territorialización, y el poema como un territorio a partir de la palabra de la abuela, esa palabra que se torna en algo frágil pero estabilizador, centro en medio del caos de la realidad o de la vida misma, un cetro al cual se le van tejiendo más palabras, imágenes, recuerdos y experiencias para construir un no lugar que le aparte del caos un refugio que le otorguen tranquilidad y estabilidad, para tomar las fuerzas y las herramientas suficientes para ampliar el tejido, expandirse a los nuevos territorios de escritura en femenino, sobre los rastros de la abuela que iluminan los posibles lugares donde se podrá encontrar la salida del agujero negro en se encuentra.

4. TRANSFORMACIONES DESDE EL PERSONAJE LÍRICO HACIA EL SUJETO REAL: UNA RELACIÓN EN DOBLE VÍA ENTRE LA ABUELA Y LA MUJER

Hasta este momento, se han tomado los testimonios de la letra en los poemas para dar voz a la existencia de la abuela en la escritura, sus orígenes en la palabra oralizada y sus transformaciones de persona a personaje aflorándose en una gran diversidad de personajes con sus propios ritmos pero de sustancias en común, sustancias ancestrales y rizomáticas.

También se ha dibujado una trayectoria en la construcción de territorios en el arte lírico con cada poema, y digo territorios porque no es un solo territorio, es un colectivo de territorios que confirman un paisaje entonando melodías disparejas, rítmicas y armonizadas en sus repeticiones, en este paisaje se incorporan personajes que se distancian de la abuela, que se niegan a encajar, y sin embargo la magnetización propia de la escritura los atrae y los repulsa; los personajes se encuentran contruidos de diferentes materiales y cubiertos por el magnetismo ancestral, pues no existe personaje desacertado o declinable, por el contrario, cada personaje, rostro y metáfora es arrastrado o utilizado como un trampolín a expandir las creaciones de nuevas feminidades, de nuevas mujeres y las nuevas abuelas.

Pero en este capítulo que tiene la intención de completar la redondilla del ritornelo territorializador, que brota de un sujeto real que hace del arte de la escritura un estado liberador de la potencia de vida y una fuerza expansión del sujeto a través de la creación de personajes líricos en paisajes melódicos, quienes posteriormente alimentaran la afirmación de vida y el porvenir tanto de quien escribe como de quien lee desde el retorno a sí.

Por lo anterior, será necesario emprender un tejido teórico y contextual tanto del corpus literario analizado como de la preexistencia subjetiva que alimenta los nacimientos territoriales, la función del cuerpo como medio y potencia emancipadora y la interpretación artística, la creación de lo que se denomina mundo real, he aquí la lectura que le dio vida al territorio, la primavera y la abuela con componentes cocreadores de las nuevas y diversas feminidades. Pues la personificación lírica de la abuela es la evidencia del arte como espacio donde se expande la fuerza creadora y la potencia vital, dando paso al porvenir en la virtud del dar plácidamente entre letras y melodías poéticas.

Es allí, en la creación artística literaria donde la primera persona no solo es la construcción del yo lírico si no también, la de construcción de sujeto femenino, sus formas de regulación, de conductas y como consecuencia, las formas en que se propicia el encuentro con ese otro femenino diferente, con el retorno a sí y el encuentro con el Otro.

Con esta ambición será imprescindible ahondar en el tejido teórico del proceso de subjetivación que tiene como sus principales dispositivos al cuerpo, la cultura y la creación artística, desde esta propuesta se aborda la subjetivación en la interface con la creación artística. El enfoque se realizará en la potencia creadora que existe en la narración escrita tanto de interpretaciones como la construcción del territorio a través de la creación artística, en nuestro caso creación poética.

Para dar sustento a la propuesta de la poesía como territorios que potencian la vitalidad y la expansión femenina de personaje a persona, será necesario retornar a la construcción contextual y detallada del escenario en el que surge la obra poética *Grito de Primavera* (2016) como fuente teórico-práctica de la elaboración colectiva literaria y sus medios de construcción de realidad virtual y vital, así, continuar con la dilucidación en las propuestas teóricas de Suely Rolnik en su texto *Pensamento, corpo e devir* (1993), Rosa Días en su libro *Nietzsche, Vida Como Obra De Arte* (2011) y Gilles Deleuze, y Félix Guattari con su texto *Del Ritornelo* desarrollada en la meseta Once del libro *Mil Mesetas* (2002).

Un conjunto teórico que tienen en común la formación de la palabra literaria como expresión de la subjetividad, recurriendo para ello a una conceptualización de la memoria de lo invisible, la creación de los entornos vitales y de sentido, hacia su concreción en el transcurrir de la experiencia cotidiana, donde se enlazan estos acontecimientos con la reminiscencia de la vivencia de humanidad, donde la palabra se constituye en el principio desencadenante de nuevas realidades.

Desde Suely Rolnik (1994), se abordará en los orígenes de la palabra como la memoria de lo invisible, una apuesta teórica que denominó las marcas, para la memoria de los invisibles. Se manifiesta como estados inéditos que se producen en el cuerpo a partir de las composiciones que se están viviendo, lo que hace de la marca una génesis para el devenir, un origen de la poesía ancestral y expansible, territorialmente. La propuesta de marcas hace concordancia con la lectura que hace Rosa Días (2011) acerca de la vida como obra de arte en las teorías de Nietzsche, donde se propone la creación artística como los actos de trasfiguración y de potencia creadora, con la intensificación de la vida a partir de la palabra poética.

Propone del arte y la creación como un hacer que nunca se agota, en un interpretar que no significa conocerlo, significa crearlo y en la creación encontrará la heteronomía del tornarse en lo que se es.

Para cerrar el ciclo de esta propuesta se realizará el segundo retorno. Volveremos a la propuesta *Del Ritornelo* de Gilles Deleuze, y Pierre Félix (2002), quien complementa este tejido teórico desde el proceso de construcción de significados, ritmos poéticos, y repeticiones que se constituyen en un eterno retorno sobre sí. Y es que el retorno sobre sí se encuentra habitado por la abuela que acoge a la escritora para luego lanzarla al caos y de esa forma la escritora se aferra a sus marcas, se apropia de su cuerpo y hace las interpretaciones necesarias para crear un territorio para la palabra y por lo tanto para el cuerpo como signo.

4.1 Quinto encuentro de poesía las musas cantan: el contexto del sujeto real

El acto creativo con temas consientes, palabras repetitivas, y personajes recurrentes, donde se asume la existencia misma como una creación y a la actividad literaria como una herramienta para la expresión artística es un acto territorializador, donde asigna valores, funciones y expansiones, es decir, que crea territorios virtuales en la literatura e interpretaciones del mundo real.

Ahora bien, la escritura al provenir de la mano femenina se torna una creación de vida para sí, un retorno a su identidad y la opción de reafirmación de la potencia de vida. Tal como acontece con la abuela y su topografía existencial que la constituyen en un pliegue donde a la vez se concentran múltiples sentidos y se expande permitiendo una creación de memoria social y artística, que la resignifica y la desterritorializa en el retorno a los lugares comunes, renovándolos y dándoles otro sentido de existencia.

Este retorno y reafirmación de la vida se debe acompañar de un contexto vivencial, de una construcción de espacios reales que impulsen la escritura de autoría femenina, que se le otorgues no solo protagonismo, sino también la autoridad apropiada para reivindicar sus expansiones en el género literario y la personificación de los sujetos femeninos heterogéneos.

De ahí que sea ineludible el primer retorno, un volver cargado de nuevas construcciones contextuales sobre el mismo corpus literario, la Antología poética del quinto encuentro de poesía *Las Musas Cantan Grito de primavera* (2016), es contundente al ser una manifestación de hecho, un reconocimiento de las condiciones de coexistencia donde se generaron las palabras claves para esta disertación: abuela, territorio, primavera y mujer, un conjunto de circunstancias sin las cuales no se podrían comprender los textos poéticos y la decisión sobre la lectura de ellos.

Estos mismos hechos lingüísticos tienen por motivo la primavera, en un país llamado Colombia donde oficialmente se registra dos estaciones verano e invierno, tomando para la

contemplación creativa el primer trimestre de lluvias. Es una autoafirmación para agitar los conocimientos acumulados, las experiencias cotidianas y las transformaciones topográficas como provocaciones de la estética, de la geología, de la sensibilidad, de la naturaleza misma de donde surge el arte, independiente de las convecciones academicistas, una naturaleza que da lugar a una emergencia de sentidos, haciendo de la expresión lírica una vía liberadora y sanadora al construir nuevos entornos de vida, nuevas opciones del estar presente en el mundo, como sujeto vital y virtual en relación con las cosas que le circundan.

Se sigue de otra característica del libro de poesías analizado, y es concebir a las escritoras recopiladas en el libro e integrantes del “Colectivo de escritoras de Urabá Las Musas Cantan”, como un sustantivo colectivo, para denominar un grupo principalmente de mujeres en la construcción comunitaria de la palabra literaria, a través de la creación de espacios alternativos e itinerantes, para el desarrollo de la escritura creativa como oficio. Este colectivo es una plataforma de creación artística y una comunidad conformada por escritoras de percepciones estéticas diversas, que construyen identidad desde la afirmación de la diferencia y su integración al mundo de las feminidades.

Las Musas Cantan, son el escenario donde se unen los elementos heterogéneos y distantes en la cosmovisión de una hermandad literaria, propiciando encuentros para la creación, explorando lo imprevisible, las feminidades en las realidades poéticas. Este colectivo de mujeres escritoras se consolidó a través del evento anual con motivo del 8 de marzo, día internacional de la mujer, inicialmente realizado desde el “Taller de Escritores Urabá Escribe”, organización frecuentada por la mayoría de las integrantes del colectivo, un grupo mixto con más 32 años de fundación, y quien dio el nombre al evento de “Las Musas Cantan”.

El impacto de este evento anual fue despertar las necesidades particulares de escritura creativa en colectivos femeninos. De allí que el nombre del colectivo surge del primer espacio enfocado a la visibilización de la poesía de autoría femenina y talleres de escritura creativa con perspectiva de género.

Inicialmente se crea este espacio para la visibilización de la poesía escrita por mujeres, teniendo en cuenta que la mayor parte de los integrantes del taller de escritura creativa eran mujeres, y toma fuerza con los años hasta consolidar un colectivo, es decir que Las Musas Cantan han tenido tres fases en su proceso de evolución, el primero un evento de literatura de autoría femenina, el segundo un colectivo de escritura femenina y el tercero un libro que territorializa la escritura femenina regional, un ciclo evidenciado en una pequeña reseña

del evento que se publica en la primera recopilación de las escritoras para la celebración del quinto encuentro:

El Encuentro de Poesía Las Musas Cantan inicia en el 2012 como un recital poético en Conmemoración a la Mujer Que Escribe y a la complicidad que en ella y con ella asume la palabra. Luego se incorporó el “Erotismo”, con su llamarada de ilusiones y sugerencias, después vino “Las Mujeres y la Identidad”, convocando a la afirmación de la esencia que nos habita y nos impulsa. En el 2015 se trató el tema del “Conflicto” y la poesía como fuente de esperanza y creación. En ésta 5ª versión “¡Grito de Primavera!”, nos acercamos a la construcción de una identidad femenina colectiva, consolidada en los textos nacidos del vientre de las mujeres que han dedicado pasión y esfuerzo a gestar este libro. (GRITO DE PRIMAVERA , 2016, p. 6)

Del quinto encuentro, donde surge la primera recopilación poética femenina de la subregión del departamento de Antioquia, Urabá, también se refuerza la apuesta del colectivo femenino independiente del Taller de Escritores Urabá Escribe de carácter mixto, como un espacio de creación literaria con perspectiva femenina para potenciar la heterogeneidad literaria desterritorializando las creaciones individuales desde los encuentros colectivos para el trabajo de la estética y espacio donde se percibe el magnetismo entre los personajes, la reiterada aparición de un personaje rítmico llamado abuela y la musicalidad en conjunto de las creaciones hechas específicamente para el quinto año del evento.

En este contexto de actividad artística se ha publicado el libro de contemplación de la primavera en el oficio de escribir poesía, una elaboración colectiva acerca de la contemplación de la primavera como fenómeno local en la región de Urabá, zona tropical en los primeros días de lluvias torrenciales.

El resultado de este ejercicio literario y de expansión territorial con perspectiva de género fue el abordaje de la metáfora primavera, quien no se actualizaba desde el modernismo con Rubén Darío, resurgiendo en un nuevo umbral de lectura, la de la primavera, redefiniéndola como cíclica, ancestralizada y femenina, personificada en una abuela que se escapa de los escenarios privados para transfigurarse constantemente en los textos como memoria para consolidarla en un libro.

En el nuevo umbral de creación literaria creativa participaron mujeres nativas de todas extensiones de la región transdepartamental pues como zona geográfica de Urabá, no solo se constituye de la subregión Antioqueña Urabá incorpora extensiones territoriales en tres departamentos del país, Antioquia, Córdoba y Chocó, conexas por las características de producción económica, conexión vial y fenómenos migratorios que les conciben en características culturales similares y heterogéneas.

Estas mujeres se encuentran en un grupo etario con fechas de nacimiento entre la década de los sesenta hasta la década de los noventa, con una brecha de treinta años como variable máxima, tres intervalos de tiempo, tres generaciones afectadas por diferentes contextos sociales, económicos y tecnológicos. Ellas tienen en común la vivencia en un espacio de escritura creativa en el colectivo de mujeres escritoras Las Musas Cantan. Algunas siguen como tertulias en el Taller de Escritores Urabá Escribe en el municipio de Apartadó.

Como producto del encuentro de mujeres escritoras surgen treinta y siete poemas de trece escritoras diversas en sus edades, niveles educativos, profesiones y con temáticas abarcan el amor, el erotismo, la memoria, el descubrimiento, la libertad y el Tánatos poético, transversalizados por la abuela primaveral en el nacimiento, la muerte y el retorno de la mujer a través de la contemplación de sus poesías.

Estas características hacen del “Colectivo de escritoras Las Musas Cantan” y del evento de poesía anual, el espacio que se consolida al encontrar la necesidad de crear otras alternativas de formación literaria con enfoque diferenciado, tanto el método como el sistema de relacionamiento, el estilo, estética y temática de la literatura escrita por mujeres.

Grito de primavera (2016) se torna, entonces, en un evento convertido en libro, en un producto tangible de la construcción colectiva de la poesía en la singularidad propia de cada participante, en un paisaje melódico que permite explorar la intervención del arte en la potencia de vida, la creación y crianza de diversificaciones bajo el magnetismo territorial de la poesía.

Por otra parte, es importante resaltar el trabajo de proceso de edición del libro en el cual se contemplaron cuatro etapas: selección, producción, impresión y posproducción, que se develaron cada una, no antes sin recordar que la propuesta de producción del libro surge como novedad para cimentar la escritura creativa a partir la quinta versión del encuentro de Las Musas.

Desde años anteriores se han venido creando espacios para la producción literaria de autoría femenina regional e incentivando a las poetisas a la publicación de sus óperas primas, con un sinnúmero de obstáculos, entre ellos el problema del editor especializado en redacción editorial, debido a que esta función de “...especialista del lenguaje que actúa en diferentes niveles y se ocupa no solo de controlar los aspectos ortográficos o gramaticales de una obra sino también su consistencia textual y discursiva.” (MOSQUEDA; TOSI, 2015, p. 379).

Las autoras citan a García Negroni y Estrada cuando afirman “En efecto, el corrector tiene que manejar competencias gramaticales, referidas al aspecto normativo del lenguaje,

pero también textuales, relativas a la organización global del texto, y enciclopédicas o culturales, de diseño y hasta de mercadeo, que remiten a los conocimientos implícitos sobre el mundo y dependen de la formación cultural de cada profesional” (MOSQUEDA; TOSI, 2015, p. 379).

Este argumento se debe complementar con la capacidad empática y provocadora de agenciamientos territoriales y literarios, descrito por las autoras de la siguiente manera “los correctores trabajan sobre una “materia viva”, el texto, por lo que es necesario preocuparse por no “herir la expresión”, por no “ahogarla por excesivo cuidado” y sobre todo, por tener “el mayor respeto hacia el autor”. (MOSQUEDA; TOSI, 2015, p. 386).

La inhabilidad expresada en este argumento no se orienta a problemas profesionales o de conocimiento especializado en las ciencias, es en cambio una inhabilidad de lugares comunes, de encuentros rizomáticos de percepción y capitación de la realidad a través de vivencias culturales de género que no solo son sociales, si no marcadas en el ámbito literario por más de cuatrocientos años de prodimión masculina de la poesía en español, sin perspectiva de género y donde se relegó su autoridad literaria hacia un género denominado de “medias azules”.

Labor que es liderada por los autores masculinos, sea del taller o de las experiencias editoras masculinas que vienen trabajando los autores en la región, la dificultad se enfoca en inhabilidad de identificar la serie de personajes y rostros rítmicos tanto en sus funciones territorializadoras, como en los aspectos que permiten la interpretación de las expansiones territoriales que se desencadenan dentro de la metáfora poética exhibida y en cada núcleo discursivo por lo cual, se determinó crear un equipo editorial interdisciplinario con las mujeres del colectivo, liderado por Ruth Rosmery Cuesta Borja³⁵ dando cabida a un proceso de edición novedoso y participativo.

En la primera etapa donde se identifica la selección se determinaron las características de participación de la siguiente manera: cada participante realizará un proyecto creativo con temática de la primavera, desde la oportunidad de la heterogeneidad, de cada proyecto se

³⁵ Las integrantes del colectivo cuentan con Carreras profesionales en las áreas de Antropología, Trabajo social, Contabilidad; administración de empresas, que han desarrollado paralelamente con los estudios autodidácticos en las artes plásticas y la escritura, tanto en el Taller de Escritores Urabá Escribe como en actividades poéticas nacionales desde la participación en agremiaciones como Parlamento internacional de escritores de Cartagena, Taller Aluna de filosofía de poesía, Encuentro de mujeres poetas de Roldanillo y Cereté entre otros eventos que incluyen procesos académicos de escritura creativa y edición de estilo poético, en el caso de Ruth Cuesta, fue sido la primera mujer directora de taller de escritores contando con la formación académica para directores de la red relata del ministerio de cultura y la experiencia de la publicación de su opera prima a través de una agencia editorial, y liderado el proyecto ganador de la 2do convocatoria del Estímulo Al Talento Creativo 2013 con la antología de taller de escritores titulada *Policromías literarias* (2013). La segunda directora del Taller de Escritores fue Luz Janeth Naranjo Zapata.

aceptará para la publicación tres textos, elegidos prioritariamente por la escritora, en esta etapa la construcción colectiva fue dirigida al caos, al despertar de la contemplación poética en una temática que en la posición academista de algunas participantes no existía, y fue del enfrentamiento a este caos que surgieron actividades prácticas y contemplativas que el acto creativo territorializador captura treinta y siete poemas de las trece participantes en el ámbito de la poesía.

Para pasar a la segunda etapa, la de la producción, donde la denominada corrección de estilo, que fue un espacio colectivo e indiscriminado de conocimientos y experiencias, pues las participantes más jóvenes también tenían voz y autoridad, como colectivo, se buscó reafirmar el estilo poético individual, teniendo como ejercicio prioritario la lectura en voz alta de su creación poética para identificar la melodía, ritmos y conjuntos paisajísticos que solo se descubre en la entonación personalizada de la autora.

Es en la experiencia de la lectura pública, la salida de la intimidad y la permisión de entrada de ese otro que en este espacio es configurado por un colectivo de semejantes, quienes se permiten solicitar aclaraciones y desenmarañar la intención discursiva de la escritora obligándola a salir en la búsqueda de su maduración territorial sin perder de vista el estilo propio y las posibilidades de expansiones de la propia poesía, trabajo arduo que tomó, incluso, jornadas completas en la exploración territorial de un solo texto, pues solo la autora realizaba la aprobación definitiva, dentro del proceso de edición se creó un microclima de relaciones cargadas de porvenir, dando potencia a la emancipación literaria de cada participante, siendo ellas Autoras y Autoridad sobre su propio territorio. Como consecuencia se construyó un libro cohesionado en la calidad literaria y diverso en sus extensiones literarias, abriendo caminos de reafirmación femenina desde la característica de sujeto real, con contenidos temáticos y desarrollo de nuevos territorio de la metáfora primavera.

En esta etapa también se contempló el diseño gráfico y escritura de paratextos. Fue un trabajo coordinado en equipo por Claudia Marcela Causil y la coordinación del evento, diseñando la maqueta, las páginas interiores del libro con los textos e imágenes definitivas y el diseño de la tapa o cubierta.

Dadas las imágenes que integran el libro, la redacción de los textos que acompañarán a los contenidos del libro: el título definitivo, la contraportada y las solapas, que fueron posteriormente socializadas a las autoras y aprobadas nuevamente por unanimidad, ya para la tercera etapa de impresión y posproducción, que contó con la versión final del libro y las satisfacciones profesionales de las participantes se decide hacer una publicación artesanal, con lanzamiento en el evento *V Encuentro De Poesía Las Musas Cantan, Grito De Primavera*

2016, y la posterior participación en las convocatorias al estímulo al talento creativo 2017 donde fue ganador del premio y se publicó una nueva versión del libro en compañía de una empresa editorial y nuevas participantes con más textos que el anterior libro.

En resumen, se podrá afirmar que un libro como producto literario generador de territorios poéticos, no solo depende de la integración de poesías con las mismas temáticas, de autores con experiencias vivenciales dentro de un geoterritorio o del aporte rizomático de la palabra ancestral, pues a todas estas características se les transversaliza, el acto creativo con funciones de conservación y expansión territorial que parte de la interpretación de la memoria de lo invisible.

Las acumulaciones y los rudimentos, que logran establecer en el diálogo entre las marcas en la memoria y el cuerpo como interpretación de lo que conocido como real, cuestionado, transformado e impulsado por los agenciamientos colectivos pues este se define por ser la presencia del discurso indirecto en los actos y en los cuerpos desde los que se realiza el despertar de la conciencia no solo para la reinención la poesía si no también afirma el provenir de cada escritora en la interlocución con sus semejantes, que trae la plenitud y la actuación emancipada sin temor al castigo literario y las restricciones del agente masculino en la literatura, aun cuando no se pierde de vista las exigencias estéticas y normas literarias impuestas por sus cuatrocientos años de dominio.

4.2 La memoria de lo invisible la preexistencia poética de lo real en las escritoras

Teniendo en cuenta que un agenciamiento colectivo³⁶ como es el caso de la primavera territorializada a través de la abuela, comienza por una lógica de pensamiento creativo y acción individual que desencadenará en una desterritorialización o descomposición colectiva, haciendo de estos acontecimientos interpretativos y poéticos, el devenir en la producción de enunciados grupales desde la reterritorialización, permitiendo entretejer las multiplicidades de sentidos posibles no solo a la primavera, sino también a la abuela y la mujer, que ahora son insurgentes o alternativos a los instituidos social y literariamente.

Se debe señalar la importancia de volver a los procesos internos de creación de territorio literario ahora desde la perspectiva de la escritora, por lo que se retorna al

³⁶ De aquí en adelante se reconocerá el agenciamiento colectivo como una categoría donde la experiencia grupal liberadora estéticas literarias e instituyente de coapropiación de rostros rítmicos y paisajes melódicos que en su emancipación se declaran insurgentes en el proceso de interpretación y comprensión de lo real ya que “siempre es un agenciamiento el que produce los enunciados” (DELEUZE; PORNET, 1980, p. 61), se trata de la reconfiguración de las experiencias de subjetivación mediadas por la interlocución crítica.

argumento del título tres punto uno, llamado *los nacimientos*, donde se introducen los nacimientos en el contexto territorial lírico, dando a su definición la exoneración del comienzo de la existencia, y es allí donde se abre el espacio ineludible de la afirmación de una preexistencia, que se insertará al sujeto real, aquel que se tornó escritora, a partir de la toma conciencia de los acontecimientos, del yo, visible y real en relación a otro u otros reales o virtuales y una memoria de lo invisible.

Estas peculiaridades se constituyen entonces en la materia prima de los cuerpos subjetivos antes nombrados como la acumulación de conocimientos y experiencias, pero estos cuerpos subjetivos no son estáticos, se encuentran en constante disposición y recomposición, lo que abre paso a la expansión del sujeto real entorno a sus relaciones reales y virtuales.

Para la construcción conceptual de la memoria de lo invisible se establece un diálogo entre las marcas en la memoria y el cuerpo como interpretación de lo que se es real, desde donde se realizarán la toma de conciencia. Para lo cual es preciso entablar un diálogo entre Suely Rolnik (1993), quien realiza el aporte de lo invisible y lo incontrolable, con Rosa Días (2011) y su aporte de interpretación del mundo a través del cuerpo como medio y potencia creadora de vida que abarcará desde la maduración hasta la expansión territorial. Una combinación que contiene la combustión necesaria para hacer posible las nuevas existencias en femenino a través de la palabra escrita, la poesía territorilizada.

Para comenzar habrá que dilucidar la memoria como una acumulación que se encuentra fuera de la estructura de cronología histórica, para delimitarse en marcas acumuladas e independientes de las decisiones del sujeto portador, estas marcas son lo llamado la memoria de lo invisible por Suely Rolnik en su texto *Pensamento, corpo e devir* (1993), allí se realiza la construcción teórica de la subjetividad en relación a la escritura, se podría decir que lo invisible está agrupando un sistema de relaciones, contenida de texturas ontológicas y formas que están en constantes transformación³⁷ desde las conexiones, las sumas o las separaciones que se logran entre las marcas, marcas como las dejadas por las historias de brujas pidiendo sal a la puerta de la casa o los calderos negros de secretos acumulados en las tardes de encuentro en casa de la abuela primaveral, podría compararse

³⁷ En el texto teórico Suely Rolnik (1993, p.2) define las macar como "... la relación de un "yo" visible y "uno" o "unos" otros visibles o invisibles, que no solo son humanos, estas unidades separables e independientes. En el plano de lo invisible existirán como una textura (ontológica) que va formando flujos, corrientes que se conectan, se suman y se constituyen en la composición actual de la subjetividad. Teniendo como resultado la conexión de los propios flujos con otros flujos, que dinámicamente se suman y esbozan otras composiciones en la propia subjetividad." traducción propia.

esta recomposición de la subjetividad a un nacimiento, el lugar de donde se toman las herramientitas necesarias para emprender el propio proceso de creación.

Este nuevo umbral de lectura de realidades para la escritura o pre-nacimiento donde se suman nuevas composiciones, es decir relaciones o interpretaciones de valor que componen los límites o contornos del cuerpo subjetivo "van creando estados inéditos, distantes de lo que estaría hecha la consistencia subjetiva, desgarrando así el equilibrio de la figura subjetiva y desdibujando los contornos definidos de esa subjetividad una vez formada y ahora reformada" (ROLNIK, 1993, p. 2).

En cada estado inédito se encuentra inmersa una acción de expulsión, hacia todas las direcciones, ideológicas, perceptivas y conceptuales, afectando de forma directa el pensar, el sentir e incluso el actuar desde la narrativa hasta la realidad, a partir de cada encaminamiento, de cada estado inédito. Existe entonces, en esa acción de expulsión una violencia vivida en la composición del cuerpo subjetivo, pero en la propuesta simbólica de la autora la violencia está inclinada a su descomposición etimológica. Según Anders et al. (2018) proviene del latín *violentia* cualidad de *violentus*, donde *vis* significa "fuerza" y *-olentus* significa "abundancia". Es decir es el que "actúa con mucha fuerza", y ese que actúa con mucha fuerza no es otro que la rigurosidad de la lectura de lo creado en espacios colectivos y la explosión de nuevas relaciones entre las marcas.

La descomposición del cuerpo subjetivo no deja a la autora sin base de creación, por el contrario, al desalojarla de los componentes de su territorio seguro de metáforas literarias ancestrales la obligan a crear una nueva configuración de la existencia, en el modo de sentir, de pensar, de hablar, en una maduración donde pondrá carteles de pertenencia que se reflejan en sus líneas poéticas, abriendo un nuevo universo en los temas abordados con recurrencia en su literatura personal, así cada poema elaborado y sometido a la reconfiguración de los estados inéditos marcan la expansión del territorio literario como espacio virtual y la reconfiguración del sujeto en su actuación real de forma que su escritura, encarna, es decir da carne, a un estado inédito del que se construye el ser, pues "cada vez que respondemos a la exigencia impuesta por uno de estos estados, nos tornamos otros." (ROLNIK, 1993, p. 2). Afectando la crianza de los personajes rítmicos y sus estéticas al mismo tiempo que el sistema de relacionamientos en el plano de lo real.

Si se afirma en cada nueva relación que establecen las marcas, el sujeto real se transforma, entonces habrá que definir las marcas y para definir las, se torna imprescindible parafrasear a la escritora y su construcción conceptual de la siguiente manera: La marca es entonces, estados inéditos que se producen en la subjetividad del ser, a partir de las vivencias,

estados descritos en los poemas como el recuerdo del abuelo a través del olor a eucalipto y pino, ligado a las plantas medicinales, los actos religiosos y los peces.

Cada una de estas imágenes están en relacionadas y de cada relación se crea un estado, cada uno de estos estados ofrecen la exigencia de una creación, una nueva subjetividad, un nuevo cuerpo, de un nuevo territorio que aparte del caos, de la fuerza violenta ejercida por los recuerdos de la primavera y que le obligan a reconstituirse en otro sujeto ahora expandido o reconfigurado. No obstante cada marca es un nuevo devenir, una mutación en el tiempo, una corriente dinámica, que hace de cada cuerpo subjetivo una figura efímera.

Las marcas son por lo tanto una transformación de la propia subjetividad en un “otro singular”, idéntico en cuadros sociales estáticos entre un grupo de personas en específico, donde cada escritora encontrará la primavera a través de los recuerdos de infancia y la abuela como figura literaria entre sus colegas, mujeres del colectivo, pero cada escritora es singular en la propia individualidad y en la violencia con la que éstos cuadros sociales o eventos cotidianos son intervenidos por nuevos eventos individuales que tienen “la función creadora y transformadora del ser” (ROLNIK, 1993, p. 2).

Por esta razón, la experiencia que será colectiva y al mismo tiempo individual entregará las herramientas necesarias para crear los cuerpos subjetivos y transformar esta subjetividad cargando de marcas de formas inagotables al sujeto. Son las marcas entonces quienes las que en cada transformación, se constituyen como el recurso artístico y narrativo para construirse a sí y construir la propia vida como una interpretación poética.

Por lo tanto desde las marcas que crean en un nuevo cuerpo subjetivo, en cada ocasión que la realidad social o cultural violentan al sujeto, las encargadas de interpretar lo que conocemos como real, y teniendo en cuenta que los cuerpos subjetivos se transforman constantemente, como se podría ser lo que se es, si todo sujeto desconoce de sí.

Puesto que es desde el desconocimiento donde se tiene la posibilidad de narrar las memorias invisibles y sus relaciones de interpretación en constante movimiento, se hace de la elaboración narrativa la oportunidad de conservar la vida como una construcción de sí a través de la creación artística.

Es en semejanza a la creación artística, que hacer de sí una singularidad es una tarea que exige dedicación para dar palabras (vida) a cada uno de los impulsos o estados inéditos que se instituyen el cuerpo, como menciona Rosa Días en *Vida Como Obra De Arte* (2011).

Parafraseando a Nietzsche: “...es un entramado entre el régimen alimenticio, el modo de vida, el carácter, los hábitos, los ideales, éticas y el pensamiento.” (DIAS, 2011, p. 120) De hecho, en su texto aborda a Nietzsche desde la tarea ético-estética de “...tornarse lo que se

es.”, considerando la vida semejante a una creación artística en constante creación y construcción sin predeterminaciones, abierta a un infinito campo de posibilidades, en que la escritora y la obra están integrados en un permanente proceso de autorización.

En este contexto de lectura a partir de Rosa Días, el arte tiene un sentido incluyente, “...vale como nombre para toda forma de transfiguración y de potencia creadora” (DIAS, 2011, p. 57), que en relación con las marcas de Rolnik, sería toda transformación del cuerpo subjetivo, pues la noción nietzscheana de voluntad creadora, desde la lectura de que hace Rosa Días es una propuesta de sobrevivencia, amparada en la creencia metafísica de una voluntad consciente, de un yo substancial como “principio de acción”, (DIAS, 2011, p. 42).

Es decir, que cada descomposición del cuerpo subjetivo es un acto de sobrevivencia y de la voluntad del sujeto real para dar un principio de acción en cuanto la supervivencia privilegiaría el aspecto de conservación de la vida, y al mismo tiempo es una apuesta que apunta a la intensificación de la misma a través de la palabra en la creación poética en nuestro caso. Por lo que es posible afirmar que de la creación que provendrá de las reinterpretación de la realidad a través del propio cuerpo va a generar continuamente arte poética, y desde allí, la diversidad de nuevos territorios en la subjetividad, nuevas feminidades desde la voluntad creadora que involucra la escritura femenina.

Y es que desde la propuesta de vida como obra de arte, la apropiación y redimensión de los términos de creación y arte les designa un hacer, inagotable en un número infinito de actos y que, al mismo tiempo, “...producen continuamente la vida.” (DIAS, 2011, p. 69) Por lo que la doctrina de la voluntad creadora, en ese sentido, privilegia la actividad de la escritura, para la propuesta de esta disertación, específicamente la femenina, permitiendo la tendencia a un aumento de potencia, es decir un expandirse, lo que implicaría el crear y el destruir, desterritorializar y reterritorializar, exigiendo, por ende, la afirmación de sí a partir de la condición necesaria del devenir.

Desde esta perspectiva, los pensamientos y las apreciaciones de valor son apenas expresiones, síntomas de impulsos y por lo tanto es esencial tomar el cuerpo como punto de partida, teniendo en cuenta que el cuerpo acarea como fenómeno la mayor cantidad impulsos y por consecuencia de riquezas desde donde se puede experimentar e interpretar.

Es importante recordar que la palabra “arte”, desde aquí, se reflejaría como antes se dijo “toda forma de transfiguración y de potencia creadora” (DIAS, 2011, p. 57). De la misma manera que la noción de interpretación se relacionaría como todo proceso orgánico de la vida como voluntad potenciadora debido a que “...interpretar y organizar el mundo no quiere decir conocerlo, significa crearlo.” (DIAS, 2011, p. 58 - 9),

Crear nuevos territorios dentro del género literario, nuevos personajes virtuales, nuevos espacios femeninos, nuevos cuerpos subjetivos, y en consecuencia de las creaciones o interpretaciones transformar todo sujeto real, no solo en la escritura, también involucrando a la lectura o reinterpretadores del arte escritural.

De hecho, en la construcción de la poética en razón de lo cotidiano, es preciso dirigir el arte contra el saber, transgrediendo toda frontera, que no quede nada establecido ni como norma estética, ni tema poético y o simbologías estáticas, para el arte poder ofertar un mínimo de transformación deberá salir de la historia de la literatura y retornar a la vida, dominar el conocimiento, deberá reconocer el arte como afirmación, como divinización de la existencia.

Es en este sentido que se propone valorizar los impulsos estéticos como condición de creaciones de nuevas condiciones de existencia. Este asumirse en la plena virtud de la creación femenina de la palabra, pues la existencia se realiza a través del arte, y es el arte la potencia creadora que viabiliza y estimula la existencia “...el arte es nada más que arte, es un gran posibilitador de vida, gran alentador de vida, un gran estimulante de vida.” (DIAS, 2011, p. 56) que surge a causa de la realidad reflejada a través del cuerpo, como órgano receptor del caos, de la interpretación que se realizan desde este como el nacimiento y la maduración.

La existencia es en sí misma el espacios donde se construyen diversas realidades, que emergen de la creación artística: narrativa y poética en expansión territorial para abarcar más allá de la literatura, hasta la realidad del sujeto escritor. A partir de la interpretación de lo que se denomina real, se da cabida a la heterogeneidad, una contradicción al conocimiento preestablecido sea en la escritura o en las feminidades, a la realidad impuesta que solo se puede vulnerar desde los estados artísticos del ser. Es desde allí donde se crea nuevas formas de vida y se estimula la creación artística de la mujer, creadora, gestora y potenciadora.

4.3 Entre el arte como creador de personajes y de las heterogéneas existencias en femenino:

Se afirma en el capítulo anterior al arte como liberador de la potencia de vida, y de voluntad, como una fuerza expansiva transformadora y afirmativa de la vida, donde se debe retomar las marcas de lo invisible de las que habla Suely Rolnik (1993), y vivirlas intensamente, permitirse narrarlas para así poder observar, comprender y reconstruir esos impulsos del cuerpo en “...la experiencia artística poniéndola a la voluntad de potencia, [las ganas de vivir, las razones de existir las opciones de existencia], a las fuerzas expansivas transfiguradoras y afirmadoras de vida.” (DIAS, 2011, p. 57).

Son las marcas, los rudimentos internos, los que abrirán paso a un porvenir creativo en el arte y en el sujeto real. Retomando algunos apuntes que Rosa Días (2011) hace desde el análisis a Nietzsche, cuando expone al proceso orgánico de la vida, como voluntad de potencia, que presupone una creación, una continua interpretación, y por lo tanto pensar significaría inventar nuevas posibilidades de vida, haciendo de la interpretación la voluntad de potencia, por ende interpretar es crear, existir es crear, pensar es crear y dar es crear.

Ahora bien qué es lo creado: es creado el mundo todo lo emanado de desde los elementos objetivos dándoseles otra forma, otro servicio, otra dimensión del estar en un presente y futuras transformaciones. Crear es, desde lo subjetivo construir con el lenguaje trajinado, nuevos conceptos que aireen las cualidades ya como entidad física transformada a manera de recreación, ya como entidad abstracta emanada de una concepción que permita asir la configuración de una entidad espiritual para manifestar la cultura siempre en progresión hacia nuevas perspectivas antropológicas ante las necesidades espirituales e intelectuales del ser humano. Son creadas las cosas, que no son realidades neutras, pues llevan implícitas valores puesto que no hay en el mundo realidades subyacentes, que una mirada observadora no pudiese descubrir o explicar, todo es una creación a partir del sujeto. Sujeto que permea su visión del mundo por entre el cortinaje de las realidades de su entorno.

La primavera en tiempos de invierno, sería entonces una creación bajo la mirada poética, siempre sacando de, es decir en abstracto, pues si no tenemos en nuestro clima una estación de primavera si la concebimos como entidad de florecencia y desde el espacio abstracto de la metáfora como entidad física que nos da la esencia conceptual para concebir y asir la entidad poética de la abuela. Esta como metáfora de la ancestralidad y por lo tanto el sumun poético del proyecto de las Musas en la remembranza de una abuela, quien, se reitera, también es una creación, más allá de un sujeto real como personaje lírico.

La creación de comportamientos, recetas culinarias dan formas a nuevas identidades, nuevas formas de vida a partir de los elementos que la estación primaveral en su naturaleza local, haciendo de la interpretación de cada componente inserto dentro del paisaje melódico del libro una creación de realidad regional, Urabaense, en tiempos de lluvia, desde la poesía y desde los espacios de comunidad femenina a partir del colectivo de escritoras.

Contrario a la perspectiva anterior, comúnmente el sujeto cree que tiene el poder captar lo real, que lo real se construye por sí solo, olvidando que es lo que los sujetos crean como realidad. Sin embargo La “cosa”, la sustancia, la realidad, es ficción, por la cual se inmoviliza y se somete al concepto. Es así como la otra realidad que existe es la voluntad de

potencia. Ella no es una esencia en sí misma, pero es una instancia donde se originan todos los acontecimientos en devenir, todo lo que está para acontecer, todo lo que se es. Es entonces "...la voluntad de potencia es la fuerza que interpreta." (DIAS, 2011, p. 58), esa que produce sin cesar las cosas que no existían aún.

Dicho esto, los sucesos, la realidad, los hechos, son un valor, en cada ser humano los mayores o menores valores son interpretados por las marcas, pues cada marca se va fijando independientemente de las decisiones del sujeto partir de una especie de memoria de edición autónoma, por lo tanto los valores asignados a esa experiencia o marca son una interpretación, un pensamiento, una creación que se transformará en la medida que retorna la marca en otras posibles narraciones asociativas en interpretativas. Entonces para determinar el valor de las cosas no basta conocerlas, es preciso que se tenga un derecho a valorarlas, interpretar y organizarlas.

Es así como la naturaleza humana es un mundo, y esta naturaleza es susceptible al conocimiento siendo este de una bastedad inabarcable al proceso vital del ser pensante: "...la humanidad es apenas un testimonio de la jerarquía de los propios impulsos". (DIAS, 2011, p. 59). Se sabe que todo conocimiento va generando nuevas preguntas y otros saberes, una creación en constante transformación, ya que en relación al mundo solo las interpretaciones son susceptibles de aciertos y desaciertos. A su vez somos creadores de mundos subyacentes a la cultura de los imaginarios y justamente porque él, somos nosotros.

Sin nuestras interpretaciones, ese mundo pierde sentido. Seguido de este argumento es donde aparece una de las afirmaciones más crítica de Nietzsche, citado por Rosa Días "En el ser humano están unidos el creador y la creatura..." (DIAS, 2011, p. 59). Sin embargo, en el contexto del arte esta frase crítica hace referencia a la idea de que el valor aparece asociado a la existencia, entonces determinar el valor de algo es esencialmente crear, ya que los valores no tienen una realidad ontológica, pues estos son el resultado de una producción, de una creación, los valores no son hechos, son una introducción del hombre en el mundo, y no hay valores eternos, ellos están siempre para ser creados.

En resumen, en cada interpretación que se realiza a través del arte, se crean valores y por lo tanto se crea la realidad o el mundo de lo real, a partir del sujeto escribiente o no y cada uno de sus personajes dando paso a valores que no serán estáticos, sino producciones valorativas disponibles a ser recreadas y reinterpretadas eternamente.

Por lo tanto, los valores que fueron creados y son interpretaciones proyectadas en las cosas, no nacen de la fantasía, proceden de la voluntad de potencia, así: "...toda interpretación es un síntoma o de crecimiento o de decadencia" (DIAS, 2011, p. 58), teniendo siempre

creencias, sentimientos y pensamientos que son merecidas en función de la manera propia de cada ser o de cada estilo de vida.

El valor que se le otorga a las cosas, usualmente se relaciona, de algún modo, con la existencia. En efecto, en la pretensión de crear otras formas valorativas de la primavera, se reafirma la idea de nuevas creaciones en femenino, interpretaciones tan variadas como número de participantes en la antología, con el resultado de su escritura reafirmando su potencia de vida en el mundo de los valores, donde se despliegan una gran variedad de perspectivas, aun cuando en ellas se incluye un personaje rítmico y repetitivo como la abuela. Esto hace que los escritos en el libro *Grito de primavera* (2016), sean el resultado de las valoraciones de una perspectiva particular, de la conservación o intensificación de la potencia, como síntoma de crecimiento o quizás para otras lecturas de decadencia, pues su valor dependerá de la manera de ser de quien se encuentre interpretándoles.

Cuando se afirma la idea del mundo como resultado de la interpretación, se debe aclarar por otra parte que solo es posible, interpretar el mundo, pues su totalidad es incomprensible. El mundo se torna cada vez más infinito, en el sentido de no poder ignorar la posibilidad que contiene infinitas interpretaciones.

Cabe agregar a esta afirmación que “No existe un acontecimiento en sí, todo lo que acontece es un conjunto de fenómenos escogidos.” (DIAS, 2011, p. 61). Se al intérprete dando la oportunidad de creaciones constantes y diversas, muchas contradictorias. Sin embargo, es posible identificar puntos de encuentro en las interpretaciones como en la de la metáfora de la primavera donde converge el personaje como la abuela, y es que no es una, sino muchas abuelas, en formas físicas y metafísicas, en la afirmación del femenino diverso dado que cada una de las interpretaciones narrada, desde la poesía, le otorga vida a diversas existencias femeninas y éstas, están sometidas al tiempo, a las leyes de la destrucción y la construcción, quiere decir que no hay nada fijo, todo está por venir, todo está por crear.

Cabe incrementar que todo acto interpretativo establece una relación más de violencia que de elucidación con lo que se pretende interpretar, por lo que las nuevas interpretaciones de la existencia en femenino a través de las creaciones artísticas de carácter literario, se superponen a una vieja interpretación, de la que se apropia, para traducirlas a golpes de martillo, desde las marcas que son renovadas a través de los estados inéditos del cuerpo.

Si cada interpretación es renovada en el contexto artístico, abre entonces las puertas para los nuevos propósitos, ahora en la perspectiva de las existencias en femenino y por supuesto en el arte de la escritura.

Teniendo en cuenta que cada nueva vez que la escritora deja una marca, una firma, que afirma la reterritorialización o reinterpretación de un rito, un recuerdo, una emoción, una estación o los sapiencias de plantas medicinales, está tomando este como un motor para lanzarse a una expansión, a través de la concepción artística de que el espacio al que resalta y diviniza en la estética de lo cotidiano se encuentra por encima de lo establecido como conocimiento, va recogiendo una serie de hechos, configuraciones, propuestas y los transforma en la oportunidad de territorializar desde la herramienta de la escritura nuevas perspectivas de lectura poética a lo que llamamos mundo real.

Así pues, la territorialización se deviene de lo cotidiano, desde la interpretación de los estados inéditos que se incorporan con violencia en el cuerpo, donde el arte es el medio liberador de todas las fuerzas confluyentes, creadoras y afirmadoras de la vida, canalizando a través de la escritura la voluntad de potencia, aquella que es la fuerza que interpreta, que crea todo aquello que no existía, todo aquello que esta por ser creado y formado a través de los acontecimientos escogidos por el intérprete, permitiéndose la fragilidad de la constante desterritorialización y reterritorialización los puntos de encuentro y las distancias críticas entre las escritoras que se lanzan a la inestabilidad del porvenir.

Entonces, está dado que territorializar no es un estado fijo, ni tampoco un acontecimiento meramente geológico, es más bien, un acto vital que abarca todos los componentes del ser humano, entre ellos, la escritura de autoría femenina como uno de los posibles actos territorializadoras, que darán diferentes opciones de territorialización, es decir, de espacios, valores, sentimiento, más allá de los límites seculares, establecidos en los textos donde el femenino era protagonista pero no autora, ella como autora reconceptualiza las funciones de cuerpo, la sensualidad, sexualidad y aspiraciones femeninas, a través de sus narraciones literarias, donde a partir de las marcas invisibles, va creando y criando personajes y rostros rítmicos, que adquieren autonomía cuando son retomados como puntos de encuentro por otras escritoras, y en cada una de ellas, se va formando un nuevo y expandido paisaje con melodías diferenciadas en la voz poética de quien escribe y se apropia del territorio.

4.4 Nuevos territorios de la palabra y el cuerpo de la mujer en *grito de primavera*

Se ha llegado al segundo retorno, donde se retoma la propuesta: *Del Ritornelo*, de Gilles Deleuze, y Félix Guattari (2002). Quizás el texto teórico que transversaliza la apuesta dentro de esta disertación, desde los primeros rizomas en el capítulo 1, donde se marca los rastros de la abuela y su oralidad como un territorio en común dentro de los poemas.

Al mismo tiempo ese territorio en común se torna una fuerza que alumbra el camino hacia lo desconocido en un torbellino de nacimientos o ritornelo, siendo este el primer vínculo entre territorio y poesía. Una unión a través de la oralidad. Quien otorga las herramientas y el coraje necesario para implementar, a través de la interpretación ejercida en la escritura poética, son los nuevos acontecimientos, nuevo amaneceres, otras feminidades; un tornarse en lo sé es, en el retorno a sí, a las marcas de lo invisible, para transformar desde allí todo acontecimiento, fenómeno o suceso de la vida real, pues el territorio desde la propuesta de los autores Gilles Deleuze y Félix Guattari tiene influencia en la creación o producción de cualquier ámbito de la existencia humana. Razón por la cual en el capítulo 2, se realiza la focalización del acto creativo y el territorio en los textos poéticos, como una repetición que se encuentra tangible en todas las escritoras, incluidas en la recopilación textual, donde se planteó que desde la tecnología de la escritura y la oralidad de la abuela se crean los actos repetitivos, los personajes rítmicos y paisajes musicales, inmersos en la recopilación poética.

Grito de primavera (2016), en el capítulo 2, se realiza la interpretación de los rudimentos internos, la función del acto creativo y el poema como territorio a través de los nacimientos, como refugio y herencia, un caos para territorializarse en la maduración desde la emancipación de la palabra que ahora busca desterritorializarse y reterritorializarse, en el reverdecimiento, los retoños y la diversidad.

Los tres pasajes de un solo y mismo asunto, el Ritornelo territorial poético, al cual se le anexó la expansión, motivado por las lecturas poéticas que van formando el espectro de una autoría femenina, donde es la experiencia individual y su interpretación creadora de mundos, la que va transmitiendo una identidad. Donde las escritoras realizan diversas interpretaciones artísticas del territorio geoespacial, paisajístico, regional, poético y primaveral.

Este segundo retorno a la teoría de los autores Gilles Deleuze y Félix Guattari y el ritornelo territorial y todos los otros, es un volver a donde nunca será al mismo espacio y tiempo, ahora el retorno es a la expansión, a los nuevos territorios, el territorio como el espacio geográfico proyectado en los paisajes melódicos de los poemas, pero también como un acto territorializador del espacio vital que se construye a través de la palabra poética.

Un allí donde la cotidianidad se presenta como la posibilidad de crear desde los valores asignados por las escritoras a la estética de la naturaleza, la extensión de los propios cuerpos y los sujetos femeninos participantes de las escenas líricas creadas. Allí donde se reconoce en los paisajes el lugar donde la estética de la geología, de lo atmosférico, lo gramatical, lo simbólico y metafórico frente a la naturaleza como creadora de las funciones renovadas y actualizadas con la sabiduría ancestral.

Y esa estética sugiere al arte como un principio de creación del territorio para así tener un lugar o espacio en la poesía, de aislamiento del caos circundante y que se establece como creación artística en sí misma, desde las propuestas ya abordadas, como potencia vital y creadora.

En este retorno a la expansión se sustentará la participación del cuerpo, que en el mundo real será el principal y más importante medio de recepción, observación y reconfigurador de los estados inéditos, teniendo como acción principal canalizar estos estados a través de la voluntad de potencia quien es la fuerza interpretadora, o sea, creadora de las cosas que no existían, que están por interpretarse, pero este cuerpo tendrá adicionalmente una participación virtual en el mundo literario, más allá de ser solo una palabra que construye las figuras femeninas dentro de la estación primaveral, pues la literatura será entonces una prolongación del propio cuerpo de la mujer, gracias a que el cuerpo es un signo de comunicación "...una construcción simbólica y no una realidad en sí misma" (LE BRETON, 2002, p. 65).

Este puede ser un lenguaje, un objeto, un espacio o una referencia, es entender el cuerpo como signo en proceso de construcción que involucra la escritura poética, los discursos femeninos nacidos desde la memoria afectiva y las reinterpretaciones de las marcas de lo invisible, siendo este proceso una herramienta para el replanteamiento de las realidades contemporáneas con relación a las funciones que involucran a la mujer y la autoría femenina.

Visto que reterritorializar el cuerpo como signo inagotable en la literatura, no es volver a las conceptualizaciones primitivas o más antiguas sobre este, por el contrario, se necesita un conjunto de artificios donde el cuerpo real y los estados inéditos que lo reconfiguran y hacen de él la territorialidad. Cuerpo virtual que también se encuentra en proceso de reconfiguración, haciendo entre los dos un sistema de reterritorialización complementaria, desde la palabra donde se configura el cuerpo sígnico hasta el cuerpo real.

Y es que la expansión se fundamenta en la separación de los orígenes, sin perder las sustancias de las que se compone, entonces separar el espacio geográfico de su estética, terrestre, y de naturaleza, para crear paisajes melódicos que recodificaran la simbología del cuerpo virtual y real, para los personajes y los rostros rítmicos que tienen la oportunidad de alimentarse en el desarrollo de su territorio poético.

Personajes como la abuela la más dulce primavera, Mamá concha, la mujer reverdeciendo, la que brota de entre los árboles, Lucila, aquella prisionera de su propio cuerpo, la tarde maquillada, la que es parte de la propia naturaleza ya olvidada, la princesa descalza en el pantano y todas las mujeres implícitas en el yo lírico de la primera persona que

se encuentran en el límite de lo virtual y lo real, entre los recuerdos y los personajes, que desarrollan su papel como autora de sí, del cuerpo sin órganos cargado de territorios sensoriales, del cuerpo cárcel que poseedor de un ella como ocupadora, coloreadora, como la voz que se va gastando y al mismo tiempo proclamando su diferencia ante el otro observador anclado en las conceptualizaciones arcaicas de la princesa color rosa, de los deseos pasivos.

En estos poemas la mujer, ella, yo, la abuela y la primavera femenina, reafirman la heterogeneidad humana, la liberan en sus párrafos con toda la voluntad de potencia en la fuerza que interpreta, con el erotismo no solo del propio cuerpo, también del cuerpo del otro, del deseo en el otro, una heterogeneidad cargada de las marcas que va dejando la mujer como ese otro, que muestra el camino hacia las sustancias del poema donde se alimentan de la lucha por el espacio en la memoria, de ella misma como fuente de memoria, de naturalezas desnaturalizadas por las normas sociales, toda una separación descrita desde los paisajes desafiantes, de la serranía del Abibe, la anatomía de la tierra lista para concebir, de la primavera yerma de flores muertas, la mezcla infinita entre las palabras ancestrales y un nuevo canto significativo donde se apropian de los elementos para leer su realidad actual, una realidad elegida, subyacente a los ojos de la escritora como sujeto que interpreta, descubre y conecta una realidad frágil

Al nombrar nuevos territorios de la palabra y el cuerpo de la mujer, se depende específicamente de los otros espacios territoriales, de la reterritorialización del cuerpo real sobre el espacio territorial del cuerpo virtual³⁸, habrá que actualizar y resucitar y renovar un personaje lírico, rítmico y propio, poseedor de la marca de propiedad que nombra una escritora y que puede aglomerar todo un colectivo, la marca ejercida por la primavera y la abuela. Amabas como un agenciamiento autonomizado, es decir agenciamiento, porque la interpretación de la manifestación estacional terrestre de la primera temporada de lluvias en la región de Urabá impulsó el tránsito entre los tres pasajes del ritornelo territorial: territorialización, desterritorialización y reterritorialización.

A través de ese tránsito se transforman los componentes del paisaje, los rituales y los valores asignados al mundo real y las funciones de estos en relación a las actividades, descripciones y construcciones del sujeto femenino en relación a esta época del año, sus relaciones con el otro visible, inerte, intangible y virtual; de ahí que es un agenciamiento

³⁸ Recordando aquí la cita en el subtítulo 2.4 La expansión la página 75, donde se aclara que la descomposición de un territorio sirve de base para la recomposición de otro, y también la afirmación del teorema primero afirma jamás nos desterritorializamos solos, como mínimo se hace con dos términos realizada por Rogério Haesbaert (2004) y sus teoremas.

autonomizado a partir de la liberación de interpretaciones en diferentes personajes y rostros del mismo fenómeno, como lo son ella, yo, la mujer, mi primavera, la abuela primaveral, la mujer yerma, haciendo de cada uno de estos personajes una definición que crea sus propias relaciones dentro del paisaje melódico del poema, sobresaliendo por encima de la intención de la autora, teniendo la capacidad de desentrañar las expresiones del lector o lectora.

Este es lo que se puede decir un proceso de desterritorialización, donde este personaje ya le pertenece a la escritora, ahora es el personaje el origen independiente de las cualidades que le asigna la escritora, ahora, los personajes son el paisaje y sus relaciones con el entorno, los componentes melódicos los sonidos de la naturaleza. Se conquista un estado, un cuerpo ritual y virtual, unos órganos articulados y rítmicos, un universo que genera impulsos en el cuerpo real, que lo transforma a través de los estados inéditos que aquel cuerpo real deberá explorar e interpretar, aumenta o disminuye, crecer y decrecer, en un sistema de relacionamiento de reterritorialización constante el uno entre los otros.

De todo esto resulta necesario delimitar como nuevos territorios, en primera instancia cada poema escrito con la sustancia de la oralidad desencadenada desde la abuela, quien se transforma a través de ellos en el de la abuela personaje, en segunda instancia, los agenciamientos autonomizados de la primavera y de la abuela a través de su capacidad de liberar expresiones estéticas independientemente de las intenciones subjetivas de la autora, haciendo de estos seres la expresión estética subyacente del lector además de su capacidad de integrarse en los treinta y siete poemas de trece escritoras diferentes.

La interpretación funcional y estructural del cuerpo a través del paisaje, los personajes y las relaciones establecidas entre los órganos y las emociones, los valores y significaciones que podrán representar y por último, el acto creativo de la escritura en colectivo donde la interacción entre sujetos femeninos semejantes y heterogéneos permiten la reterritorialización de los códigos discursivos para la descripción de los estados inéditos en el cuerpo femenino.

Como resultado de todos los discernimientos en este capítulo se podrá concluir que las transformaciones tanto en el personaje lírico como el sujeto real depende directamente de cuatro elementos, ellas son: las circunstancias contextuales de las creaciones textuales; las preexistencias invisibles de lo cotidiano que se torna poesía; el arte como liberador vital y virtual; y la colonización de nuevos territorios.

El primer elemento denominado de carácter contextual tiene como base la apertura de espacios de escritura creativa y formación literaria con enfoque de género diferenciado: en estilo, estética y personajes rítmicos, espacios de carácter colectivo que potencien la singularidad propia de cada participante bajo el magnetismo territorial de la poesía; desde la

capacidad empática de sus semejantes al estímulo necesario para desencadenar la metáfora poética y agenciar cada núcleo discursivo que exhibe el estilo poético individual y la maduración territorial a través de un microclima de relaciones cargadas de porvenir, de potencia emancipadora, haciendo del sujeto real una Autora y la Autoridad sobre su propio territorio.

El segundo elemento señalado como la preexistencia de lo invisible puesto que se forma de una acumulación cotidiana, dentro del sujeto real que no es cronológica, pues posee autonomía en su proceso de edición, haciendo de este acumulado controlable y susceptible a las reconfiguraciones, pero lo más importante, hace de este acumulado la fuente de herramientas y rudimentos, medios y ritmos para desencadenar los nacimientos de territorios en todos los aspectos humanos, haciendo de la capacidad de desconfiguración y recomposición, lo que le obliga a crear nuevas presencias: en el modo de sentir, de pensar, de hablar y de escribir, afectando el proceso creativo de los personajes rítmicos y sus estéticas al mismo tiempo que afecta el sistema de relacionamientos del sujeto en el plano de lo real.

Cada nueva relación deja una huella, una marca; de cada marca un estado inédito que se manifiesta en la subjetividad del ser y se interpreta a través del cuerpo, lo libera a través del arte, lo transporta el siguiente elemento: el arte como liberador vital y virtual, pues este es una de las formas de plasmar las interpretaciones, aquellas que se capturan en los estados inéditos, se interpreta a través del cuerpo y liberan la potencia de vida y la fuerza expansiva a través de la escritura.

Es allí donde se crea el mundo real pues este es subyacente al agente observador, desde una interpretación que se realiza a través del arte, se crean valores y por lo tanto crea la escritora. Ella deposita en cada uno de sus personajes valores que no serán estáticos, sino producciones valorativas disponibles a ser recreadas y reinterpretadas de manera cíclica, por lo que se va colonizando nuevos territorios en cada interpretación, en cada nuevo estadio del tiempo.

Los nuevos territorios son un cuarto elemento donde la relación en doble vía, entre la abuela y la mujer, la poesía y el discurso, que se refuerza reterritorializándose, la una tras la otra; reconceptualizando las funciones del cuerpo, la sensualidad, sexualidad y aspiraciones femeninas, a través de las narraciones literarias, donde el agenciamiento autonomizado de los personajes de la abuela y la mujer en la vida real y el mundo virtual se corresponden.

La abuela expande su territorio a través de la trasfiguración en cada personaje femenino partícipe de los textos poéticos, actualiza sus conocimientos ancestrales a través de la aplicación de estos a la interpretación de la cotidianidad vigente de la escritora.

En cada transfiguración se carga de contenido simbólico, el cuerpo vital y real, alimentando a la mujer, quien retornara el alimento a la abuela en una relación de doble vía de conquistas territoriales. Estableciendo entonces los nuevos territorios en el libro con agenciamiento autonomizando la primavera de la abuela, gracias a su calidad liberadora de expresiones estéticas, que afectan las creaciones interpretativas del mundo real.

5. CONSIDERACIONES FINALES

En el ámbito investigativo de la literatura, se ha escrito sobre la relación del espacio y la escritura, del lugar y la literatura y del territorio y la literatura, esta última, es la más cercana a la temática que se problematiza en esta disertación. Se asocia a la noción de territorio al Estado-nación como las relaciones entre el humano y el espacio de pertenencia, haciendo de las aperturas tecnológicas de estas relaciones la incorporación de relaciones dentro de la web, apareciendo entonces los territorios virtuales, cuyos efectos llegan incluso a las prácticas culturales y literarias actuales, desdoblado la idea de literaturas nacionales, literaturas de exilio, crea territorios culturales en la literatura a propósito de las postcolonialidad.

En esta lista se incorpora los entre- lugares como propuesta que hace coincidir las territorialidades y diluirlas a través de los paisajes literarios y sus personajes, también la extraterritorialidad o transnacionalidad a través de las diáspora literarias y su capacidad de transitar entre los lugares comunes que emergen independiente del lugar de la nación. Se abre las posibilidades de investigación desde la literatura, que siempre encuentra un nuevo viaje tras las huellas de la palabra literaria que en esta disertación se orientó hacia una nueva área del territorio: la memoria ancestral de las abuelas como un ADN en las escritoras –nietas. Se problematizaron las cuestiones sobre la literatura como territorio singular del mito, el símbolo y la metáfora.

No se pretende borrar ninguno de los avances en las diferentes imbricaciones del territorio, el lugar o el espacio, por el contrario, pretende agregar una categoría focalizada en la escrita femenina, y como es históricamente plausible, a partir de allí abrirse a otras focalizaciones, como las de género, raza, clase, y todas los imaginables posibles, donde el texto como construcción territorial se caracterizará por ser una construcción dinámica entre variables hereditarias y las aprendidas.

La supervivencia y expansión del “sujeto” del territorio, se aplica tanto para el sujeto real como para los personajes rítmicos. Por lo tanto, si estos son cronológicamente anteriores, el territorio parece ser, ontológicamente, más gravitante que aquél. Pues esta construcción no depende de la autora, sino de todos los seres vitales y virtuales que le habitan a través de las relaciones dinámicas con su territorio, para aprovechar sus recursos esenciales tras el contacto con el mundo real.

Se procura mostrar entonces que el territorio desde el texto literario que no está dado por la simple creación escrita, debido a que en esta escritura se precisa la interacción entre las definiciones funcionales con las que se relacionan los paisajes melódicos y las cualidades estéticas a través de las cuales se libera la fuerza de interpretación, haciendo del texto literario territorializador el lugar que pone en juego la propia supervivencia desde el modo como los instintos interactúan con los aprendizajes para lograr conectar al sujeto con el mundo exterior desde su percepción histórica en los trasuntos de la abuela poética: hecha metáfora o símbolo.

Es así como el texto territorio se constituye en la interrelación del cuerpo subjetivo de la autora con la búsqueda y la marca de propiedad de un entorno seguro, donde pululan características apropiadas de relacionarse, que son alteradas según la mirada observadora y los fenómenos observados.

El poema territorializado es un mecanismo de defensa a las fuerzas violentas que le desconfiguran, pues él no forma parte de una jerarquía dominante, sino de individuos territorializados que regulan el acceso o cierre del territorio, tanto en sus relaciones internas de personajes como en las externas de paisajes colectivos donde se dictamina una articulación del modo de apropiación del territorio y sus privilegios.

Sin embargo, estas relaciones no son fijas, sino que varían dependiendo de si es entre sujeto real y personaje lírico, se relacionan con la memoria invisible y acumulada, sus modos de sociabilización, su lugar vital, virtual o real, lo cual deja abierta la temática a ricas e interesantes aplicaciones al ámbito del comportamiento humano.

Teniendo entonces una propuesta que apunta a la contribución de la conceptualización del poema como territorio, a través de la aproximación descriptiva, vale la pena rescatar el proceso a través del cual se le otorga al acto creativo la capacidad de territorializar el texto lírico, tema transversal profundizado en el capítulo 2° a través de cuatro estadios que para el oficio de interpretación mental se denominaron nacimiento, maduración, diversidad³⁹ y expansión, el motivo de esta afirmación es que esta descripción que parece sucesiva, tiene un carácter absolutamente independiente, no son separables ni obligatorias, sin embargo, en cada una se encuentran las condiciones necesarias para crear, apropiarse y expandirse en el territorio textual.

³⁹ La diversidad, se refiere al ora de reverdecer (retoños y diversidad) conceptualización elaborada en el título 2.2 del capítulo 2, aquí se retoma con el nombre de diversidad a la reterritorialización diferenciada, a la pluralidad a la que tiende el femenino en su interpretación escrita.

En primer caso, los nacimientos se caracterizan por pasar de la acumulación de conocimientos a la creación, hacer de la masa compuesta por el rastro de memoria; de las nuevas experiencias de vida y los aprendizajes, el umbral necesario para señalar la posibilidad del acto creador del territorio poético.

Toma de los medios heredados y al mismo tiempo se separa de sus indicaciones, reelaborando esas herramientas con ritmos propios donde germinarán en repeticiones metafóricas únicas y personales. La frontera de lo existente en los conocimientos acumulados y el acto creativo con el que se territorializa, como afirmación de la potencia de vida. Acto que cuenta con la permisión de la escritura de no tener que memorizar para avanzar a través laberinto de creación, donde se va marcando la ruta cierta en la capacidad de intervenir en la narración, un acto de creación del mundo exterior y el mundo interior de la autora e incluso del lector.

Los nacimientos que redime la inmanencia de las memorias, como un acervo misterioso que duerme hasta el día incierto donde se amanece simplemente siendo, un ser que se construye en la proclama de la desigualdad con la que se constituye el ritmo, cuando en cada repetición se produce una diferencia gracias a la cual se suman las memorias afectivas. El rastro/memoria y la palabra, pasan de un medio a otro medio, ese paso es una transformación, una apropiación y al mismo tiempo una separación de sus orígenes, sin perder el rastro que las une. De aquí que el nacimiento no es marcar una edad, es un despertar en un ciclo rítmico inquebrantable: repetitivo como las estaciones.

Estos nacimientos incluyen decisiones estéticas como un acto de autodescubrimiento y constante interpretación dentro de la escritura, ello se encuentra en los límites del nacimiento y la maduración, toma las expresiones ancestrales, literalmente, desde elementos que ahora se utilizan para nombrar nuevas experiencias, también se toman apartes de la palabra acumulada o ancestral resucitando en la palabra poética como un personaje exterior, para armar un código propio de lectura de la realidad, donde la escritora le otorgará significados, eso sí, ahora no es ella quien habla, ahora es la lectura externa de la escritora haciendo eco de ella en otros en su personaje rítmico, en su retorno, sin embargo, es la decisión estética de apartarse o simplemente cambiar el código estético por completo, la decisión de continuar el proceso de marcación del territorio en la poesía, en la repetición literal, media o totalmente descodificada, donde se acercará o alejara del texto literario de la territorialización.

La escritora en la medida que encuentra un principio o un nacimiento se ve obligada a dejar de acumular y comenzar a crear desde esa acumulación sus ebriedades y lucideces ancestrales como vitalidad en curso. Cuando se crean las condiciones necesarias para

desterritorializar o desintegrar el universo significativo introducido por la abuela y se encuentra la voz poética propia, se crean personajes poéticos nuevos, es cuando se trasiega hacia y desde un territorio en maduración, un espacio territorial con actos creativos cada vez más prolíferos, que permiten la desterritorialización de lo heredado.

Algo así como una emancipación que se yuxtapone a lo aprendido en la propia vivencia, aquí las andaduras van tornándose tranquilas a través de un territorio propio, y enajenado de la palabra y la literatura ancestral sin perder las sustancias de su órgano embrionario inicial. La maduración es un estadio que se dispone entre dos decisiones estéticas, la de la construcción poética en medio de las fronteras, en un jugueteo creador y recreador de territorio literario con percepciones emancipadas y reacciones poéticas actualizadoras de las palabras; metáforas y conceptos a través del propio cuerpo de la escritora, y la decisión de la construcción asociadas o anxionadas, donde surge la mutación determinada por lo acumulado hacia la nueva expresión estética, la transformación pertinente de la reacción ante la necesidad de la palabra poética, donde no se juega en los límites, se rompen estos.

La ruptura del territorio en maduración de personajes se encuentra en el límite de lo virtual y lo real, entre los recuerdos y las vivencias. Las sustancias del poema se alimentan de la lucha por el espacio en la memoria, descritos como paisajes desafiantes entre diferentes componentes: sustancias, códigos, materia prima, valores y significados todos, presentes en el poema, para realizar la separación desterritorializadora, la mezcla infinita entre las palabras ancestrales y un nuevo canto significativo donde se apropian elementos para leer la realidad actual que se pierde en un bosque espacio-temporal, es decir, en un ritmo expresivo que adquiere el derecho a ser legado ancestral, donde se acepta esa ancestralidad como un territorio de la memoria a expandir: transformándola, desgastándola, o tornarse otro elemento desde la poesía.

Cada imagen de animal, planta o sonido se están agenciando en el poema, las imágenes frecuentes, los personajes recurrentes, el recuerdo que avanza, el recuerdo que canta, y cada repetición de las imágenes poéticas están formando una marca territorial de propiedad, a partir de las cualidades que expresan formas estéticas, que devienen como una firma, que hace de los textos apropiativos y constituyentes de un haber más profundo que el ser. Ahora todas imágenes y personajes: juntos forman una nueva cosmovisión, una nueva expresión estética, de valores y con sentimientos.

En las decisiones de maduración se crea territorio, al tomar la palabra escrita de la autora para tornarse en lo que se es, considerar la vida semejante a una creación artística abierta a un infinito campo de posibilidades adaptables a la realidad. La autora y la obra están integradas en un permanente proceso de autorización. En esta autorización se toma el cuerpo como punto de partida para crear sus propios umbrales de interpretación y las funciones de las palabras poetizables como expresión de arte y estilo, reflejando toda forma de transfiguración y de potencia creadora.

Así que toda maduración está cargada de diversidad, está atravesada por la creación y apropiación del estilo poético, aquel que le otorga la metamorfosis de un modelo de mujer ancestral hacia la heterogeneidad actualizadora de la mujer que escribe, crea y recrea múltiples y diferenciados sujetos femeninos en la poesía.

Esta diversidad aparece en los encuentros con los otros o lo Otro, a través de las relaciones vitales, virtuales o reales, que transcodificación del estilo personal, aquel que logra encontrarse en la escritura con otra ancestralidad, ellas, las expresiones ancestrales son las que transitan entre los pasajes y se incorporan en la mujer con las feminidades, las escrituras féminas.

La diversificación territorial o reterritorialización tiene como elemento significativo la conquista territorial en la estética literaria: llena personajes, paisajes, emociones y rostros, donde se puedan expresar sensaciones, más allá del control de la escritora, donde los personajes creados por ellas, son autónomos, independientes, y las relaciones entre ellos hacen un paisaje que se autorregula, que entona su propia melodía.

Es decir cada personaje puede permanecer constante, pero también aumentar o disminuir, por amplificación o eliminación que hacen morir y resucitar, aparecer y desaparecer, alimentados de las memorias del sujeto creador pero autónomo de él y son autónomas en lo que la palabra ancestral quiso decir, el fenómeno que interpreta y lo que el lector extrae de ellas, son autónomas en la medida que generan estados inéditos y desconfiguradores de la subjetividad de quien les encuentra.

Esta diversificación territorial no es una individualización del territorio literario, por el contrario, encuentra un colectivo de resonancia, para nutrir los paisajes melódicos a partir de la relación interna de cada una de las cualidades expresivas que definen los sujetos rítmicos en la explosión de su encuentro inesperado, que lejos de ser una melodía repetitiva y cadencial viene siendo más cercano a una composición rizomática, crítica y desigual.

Es así como la diversidad de los personajes rítmicos señalan ese momento exacto del arte en que la poesía es la vivencia necesaria para el retorno y actualización del ser mujer, la afirmación para su heteronomía, en la virtud del dar la palabra y el pervivir a través del testimonio de la literatura como poemas, pero también como un acto territorializador del espacio vital que se construye a través de la palabra poética, donde se crea desde los valores asignados por las escritoras a las cualidades estética de la metáfora, un componente de extensión del cuerpo sígnico al cuerpo real de los sujetos femeninos participantes de las escenas líricas. Las personificaciones renovadoras de la autoría y autoridad del sujeto real son un síntoma de apropiación de la gran ancestralidad.

Lo que sucede entonces es que la expansión se fundamenta en la separación de los orígenes, sin perder las sustancias de las que se compone, a partir de la atracción que ejerce lo desconocido, emergiendo de ella otro territorio, el espacio necesario para la reinterpretación del género literario escrito y de las decisiones estéticas que involucran el cuerpo femenino y un cuerpo femenino que se reinterpreta a través de cada recodificación.

La expansión del territorio en los textos literarios está determinada por la diversidad estética y discursiva que reconfigura correlativamente al sujeto real y los paisajes melódicos en un contante porvenir.

En estos postulados se procuró la contribución al tejido complejo del acto creativo que territorializa el texto literario y su correlación con la territorialidad literaria, como espacio vital y virtual que reconfigura además del género literario y la realidad de los sujetos femeninos. Este es un territorio artístico capaz de crear vida a través de sus interpretaciones.

REFERENCIAS

ANDERS, Valentín et al (Comp.). **Etimologías de Chile**: Diccionario en línea. 2018. Disponible em: <<http://etimologias.dechile.net/?violencia>>. Acceso em: 9 mar. 2017.

BACHELARD, Gaston. **La poética del espacio**. 4. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. 103 p.

BRETON, David Le. **Antropología del Cuerpo y Modernidad**. Buenos Aires: Editorial Nueva, 2002. 255 p.

CARBÓ, Guillermo. Tabora y Festival, Influencias del festival regional en las prácticas de la música tradicional. **Revista Huellas**, Barranquilla, v. 58, p.2-14, 23 jul. 2017.

COLOMBIA. Adriana Maya. Ministerio de Educación Nacional. **Atlas de las culturas afrocolombianas**. Bogotá: Colombiaaprende, 2017. Disponible em: <<https://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/propertyvalue-31358.html>>. Acceso em: 30 jul. 2017.

COLOMBIA. Moisés Medrano Bohórquez. Ministerio de Cultura (Comp.). **DIRECCIÓN DE POBLACIONES: Afrocolombianos, población con huellas de africanía**. 2010. 200 cultura es independencia, bicentenario de las independencias (1810-2010). Disponible em: <[http://www.mincultura.gov.co/areas/poblaciones/comunidades-negras-afrocolombianas-raizales-y-palencuerpos/Documentos/Caracterización comunidades negras y afrocolombianas.pdf](http://www.mincultura.gov.co/areas/poblaciones/comunidades-negras-afrocolombianas-raizales-y-palencuerpos/Documentos/Caracterización%20comunidades%20negras%20y%20afrocolombianas.pdf)>. Acceso em: 29 set. 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia**. 5. ed. Valencia: Pre-textos, 2002. 527 p

_____, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Valencia: Pre-textos, 1980. 176 p.

_____, Gilles; PARNET, Claire. **O abecedário de Gilles Deleuze**: transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos. Paris: Éditions Montparnasse, 1988. 105 p.

DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. 160 p.

DÍAZ, Luis Omar. Ritornelo y Territorialidad: Trazos para una teoría de la creación en Deleuze y Guattari a partir de ‘Mil Mesetas’. **Revista Observaciones Filosóficas**, Valparaíso, n. 14, p.2-20, jul. 2012. Disponible em: <<http://www.observacionesfilosoficas.net/nactual.html/>>. Acceso em: 16 jul. 2016.

ENCUENTRO DE POESÍA “LAS MUSAS CANTAN”, 5., 2016, Apartadó. **Grito de primavera**: recopilación poética. Apartadó: Colectivo Editorial Las Musas, 2016. 70 p.

ENRIQUE VARGAS (Puerto Rico). Proyecto Cecilia (Comp.). **Podcast y recursos de la Enciclopedia Cecilia**. 2018. Disponible em: <www.encyclopediacecilia.org>. Acceso em: 10 abr. 2017.

GALEANO, Eduardo. **Patas arriba: la escuela del mundo al revés**. Montevideo: Ediciones del Chanchito, 1998. 204 p.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora Ufjf., 2005. 148 p. Traducción Enilce. Albergaria Rocha.

GONZÁLEZ, Nancy Motta. **Hablas de selva y agua: la oralidad afropacífica desde una perspectiva de género**. Cali: Universidad del Valle, 1998. 110 p.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do " fim dos territórios" à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. 396 p.

HOYOS, Isabel Cristina Cañadas; GALEANO, Dirin Yamile Posada; GIL, Francisco Javier Ruíz. **Multiculturalismo en Colombia: política, inclusión y exclusión de poblaciones negras**. 2011. Biblioteca Digital Universidad de San Buenaventura Colombia. Disponible em: <http://bibliotecadigital.usb.edu.co/bitstream/10819/205/1/Multiculturalismo_Colombia_Politica_Canadas_2009.pdf>. Acesso em: 19 maio 2017.

JEAN DUBOIS (España) (Org.). **Diccionario de lingüística**. Madrid: Alianza Editorial, 1979. 637 p.

MOSQUEDA, Ana; TOSI, Carolina. El oficio del corrector: De la composición manual a las herramientas digitales. **Anuario de Letras: Lingüística y Filología**, Ciudad de México, v. 1, n. 1, p.375-403, jan. 2013. Semestral.

NUÑO, Antón Alvar. **El mal de ojo en el occidente romano: materiales de Italia, Norte de África, Península Ibérica y Galia**. 2009. 593 f. Tese (Doutorado) - Curso de Historia Antigua, Departamento de Historia Antigua, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010. Cap. 3. Disponible em: <<http://eprints.ucm.es/11039/>>. Acesso em: 2 mar. 2017.

OLIVELLA, Manuel Zapata. **Changó, el gran putas**. Bogotá: Oveja Negra, 1983. 528 p.

ONG, Walter. **Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1999. 171 p

REYES, Felix Suarez. Etnoeducación: tradición oral y habla en el pacífico colombiano. In: ENCUESTRO DE LATINOAMERICANISTAS ESPAÑOLES: CONGRESO INTERNACIONAL, 6., 2010, La Coruña. **Congreso Internacional 1810-2010: 200 años de Iberoamérica**. La Coruña: Universidad de Santiago de Compostela, 2010. p. 2508 - 2534. Disponible em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00532565/document>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico**. Cadernos de subjetividade, São Paulo, vol. 1, no 2, p. 241-251. 1993. Anual.

SILVA, Vicente. **Lloran, lloran los guadales... porque también tienen alma....nació en Acevedo Huila**. 2015. Disponible em: <<https://aldeasur.wordpress.com/2015/03/31/lloran-lloran-los-guadales-porque-tambien-tienen-alma-nacio-en-acevedo-huila/>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

SILVER, Carole. **Strange and secret peoples: Fairies and Victorian consciousness.** Oxford: Oxford University Press, 1999. 292 p.

SPERBER, Dan. **El simbolismo en general.** España: Editorial Antropos, 1988. 189 p..

VIDAL, Nicolás Buenaventura. **Cuando el hombre es su palabra y otros cuentos.** Bogotá: Editorial Norma, 2002. 260 p.

ZULETA, Estanislao. **La poesía de Luis Carlos López.** Bogotá: Hombre Nuevo Editores, 2004. 90 p.