

**Los imaginarios urbanos de la ciudad de Medellín en la
poesía de Helí Ramírez y Santiago Rodas**

Carlos Alberto Montoya Quintero

**Universidad Pontificia Bolivariana
Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades
Programa de Estudios Literarios
Medellín
2024**

Los imaginarios urbanos de la ciudad de Medellín en la poesía de Helí Ramírez y Santiago Rodas

Trabajo de grado como requisito para el título de
Profesional en Estudios Literarios

Por:

Carlos Alberto Montoya Quintero

Asesor:

Dr. Juan Esteban Villegas Restrepo

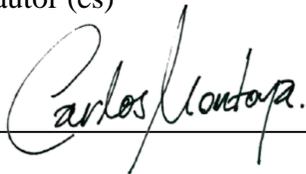
**Universidad Pontificia Bolivariana
Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades
Programa de Estudios Literarios
Medellín
2024**

16 de septiembre de 2024

Carlos Alberto Montoya Quintero

“Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en ésta o en cualquiera otra universidad”. Art. 92, párrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

Firma del autor (es)



DEDICATORIA

¿Cómo romper la crisálida y convertirse en mariposa?

¿Cómo dominar o matar nuestra propia quimera?

Agradezco a Medellín, la ciudad que por años me ha acogido, la ciudad que mi mamá decidió para mí, y por eso también le agradezco a ella. Honro a Medellín, aunque muchas ocasiones me produzca náusea y ganas de huir. “Que delirio vivir intensamente tus calles”.

A los que están en esta ciudad, les deseo una vida más feliz y tranquila, lejos de ese orgullo de ser “la mejor ciudad de Colombia”, lejos de ese orgullo de ser la tacita de plata, para que tengamos la posibilidad de ver desde la sobriedad nuestros propios y nocivos constructos.

Importante reconocer lo que nos trajo hasta aquí y agradecer siempre por la buena fortuna.

A los que me acompañaron en este camino les agradezco de verdad, así suene cliché, no hubiera podido ser posible sin ustedes.

A mi mamá, por la paciencia y por el apoyo, por siempre estar ahí.

A mi papá, por la fuerza, por la cordura.

A mis amigos gracias, gracias, gracias. Mi familia, mi sustento y...

A la literatura, la más bonita compañía.

A la música, que me ha mantenido vivo.

Al cine, que me ha permitido soñar.

A mí mismo, mi quimera.

TABLA DE CONTENIDO

Resumen:	6
INTRODUCCIÓN	7
Los autores y sus obras	9
Antecedentes	12
CAPÍTULO I. A MANERA DE MARCO TEÓRICO	18
1.1 Literatura de ciudad	18
1.2 La ciudad y el poeta	22
CAPÍTULO II. LOS IMAGINARIOS URBANOS DE LA CIUDAD DE MEDELLÍN EN LA POESÍA DE HELÍ RAMÍREZ Y SANTIAGO RODAS	34
2.1 Los vínculos interpersonales presentes en la ciudad	34
2.2 El espacio urbano y sus imaginarios	49
2.3 La violencia urbana	60
CONCLUSIONES	73
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77

Resumen:

Este trabajo tiene como intención identificar a Helí Ramírez y Santiago Rodas como dos poetas urbanos, y hacer un ejercicio de comparación entre sus dos obras poéticas, con el que se logre evidenciar sus diferencias y similitudes, temáticas (cronológicas y espaciales), su relación con la ciudad, y los cambios que puedan haberse efectuado en este entorno entre 1970 y 2018, aproximándose a la construcción de los imaginarios urbanos de la ciudad de Medellín.

Palabras clave: Poesía urbana; Identidad; Construcción de imaginarios; Medellín; Análisis comparado.

INTRODUCCIÓN

Medellín es una ciudad que, hasta fines del siglo XX, fue mayormente reconocida por la violencia y su correlato, el narcotráfico. Esta violencia, tuvo efectos sociales, morfológicos, económicos, culturales y políticos. La ciudad misma, su fisionomía, cambió notablemente con la llegada de cientos de miles de personas desplazadas que, huyéndole a la violencia rural de mediados de siglo XX, terminaron asentándose en las laderas de las montañas. De estos asentamientos surgieron, entonces, nuevos barrios y, con ello, nuevos conceptos de ciudadanía, nuevas maneras de convivir, de hablar, de pensar y soñar. En síntesis, muchos y diversos fueron los nuevos imaginarios que surgieron y siguen surgiendo en la ciudad hasta hoy. No solo los sociólogos han detectado y estudiado dichos cambios; también con los artistas, entre ellos los escritores, se han atrevido a siluetear los contornos, los límites y alcances de estos imaginarios que surgen desde y para los espacios urbanos mismos. Dos de esos escritores, poetas en este caso, son Helí Ramírez (1948-2019) y Santiago Rodas (1990).

Así pues, esta investigación surge de la lectura crítica mas no por poco apasionada del discurso poético de estos dos autores. Las producciones poéticas de ambos tienen como escenario principal la ciudad de Medellín, pero sin duda terminan por acercarse a ese espacio urbano y a sus prácticas desde ángulos bastante distintos. Con todo, de esta lectura surgen unas intuiciones preliminares. Por un lado, el hecho de que cada uno de estos autores, pese a estar hilvanados por ciertos cimientos estéticos comunes, conserva un estilo y poseen una voz marcada. Por otro lado, el hecho de que los dos autores retratan algunos aspectos de Medellín, como el espacio y las relaciones interpersonales, es decir sus habitantes y los aspectos culturales que los unen, y por ende, lo que sucede en la ciudad, permitiendo así generar un esbozo imaginario de la misma.

A la luz de lo anterior, este trabajo tiene como intención identificar a Helí Ramírez y Santiago Rodas como dos poetas urbanos, y hacer un ejercicio de confrontación entre sus dos obras poéticas, con el que se logre evidenciar sus diferencias y similitudes, temáticas (cronológicas y espaciales), su relación con la ciudad, y los cambios que puedan haberse efectuado en este entorno entre 1970 y 2018. Por consiguiente, el objetivo general de esta tesis es comparar la literatura de estos dos autores, en búsqueda de una aproximación al imaginario urbano de la ciudad de Medellín. De este objetivo general se desprenden unos objetivos específicos que son:

- Definir qué es poesía urbana y cómo se subscriben estos dos autores a este subgénero.
- Evidenciar la construcción de un imaginario del espacio urbano a partir de las producciones poéticas de Helí Ramírez y Santiago Rodas.
- Exponer la información que se despliega en torno a la ciudad desde la poesía urbana, es decir: ver si esos imaginarios se han transformado de una obra a otra obra y cómo.

En sintonía con dichos objetivos, esta tesis está estructurada de la siguiente manera: un capítulo introductorio en el que se desarrolla un marco teórico y/o conceptual para abordar la temática de la literatura de ciudad, su aparición y algunas de las formas o registros a partir de las cuales esta se despliega. En este acápite se tiene en cuenta también el surgimiento de la llamada “literatura urbana”, su transformación y llegada a Latinoamérica y Colombia, haciendo un breve recuento de algunos de los autores que han trabajado esta temática en el país, todo ello como abre boca y antecedente indispensable para presentar la obra poética de Ramírez y Rodas.

En el segundo capítulo se procede al análisis y caracterización de la obra poética de los dos autores objeto de estudio, buscando evidenciar cómo se ha representado el espacio urbano desde 1970 hasta la actualidad. A la par con este tipo de análisis se irán evidenciando

también las características que permiten establecer un distanciamiento entre las obras y así poder comprender cuál es la transformación del imaginario urbano de la ciudad de Medellín que se da en ellas y, por extensión, en la ciudad misma. Para dar mayor claridad a lo anterior, el capítulo tiene unas subdivisiones que responden a los ejes temáticos por los cuales transitan las indagaciones y el análisis. Tales vertientes temáticas están divididas así: en un primer lugar se encuentran las relaciones entre los individuos que se establecen en la ciudad, esto para generar una aproximación a los vínculos interpersonales que se constituyen en la ciudad, estas relaciones como materia prima para el establecimiento de identidades, elemento esencial para la comprensión de un espacio urbano y la construcción del imaginario de este. El segundo eje temático es el espacio urbano en sí, físico y geográfico, y su relación con los individuos que lo habitan, evidenciando sus prácticas y hábitos, que esbozan un panorama más conectado con la realidad, y que permiten la referencialidad de la ciudad. El último tramo de este segundo capítulo está dedicado a examinar cómo el discurso poético de estos dos autores representa el tema de la violencia urbana. El tercer y último capítulo consta de las conclusiones, seguido de la lista de referencias bibliográficas.

Los autores y sus obras

Helí Ramírez nació en 1948 en Sevilla, corregimiento del municipio antioqueño de Ebéjico. Llegó huyendo a Medellín en compañía de su familia, ello después de que su padre fuera asesinado durante el periodo de La Violencia (1948-1958). Se instalaron en el barrio Castilla, en el noroccidente de la ciudad, desde donde el poeta estableció su perspectiva del espacio y, con ello, las coordenadas de su universo literario. Fue un hombre reservado, esquivo de la fama y del alborozo social. Murió mientras se escribía esta tesis, en el año 2019,

motivo por el cual esta investigación podría pensarse como una suerte de tributo y memoria a su vida y obra.

Sus publicaciones, muchas de las cuales fueron publicadas bajo el sello editorial de la Universidad de Antioquia y la revista *Acuarimántima*, llegaron a estar bajo el amparo de Carlos Castro Saavedra (1924-1989) y José Manuel Arango (1937-2002). Entre ellas encontramos títulos como: *La ausencia del descanso* (poesía, 1975), *En la parte alta abajo* (poesía, 1979), *Cortinas corridas* (poesía, 1980), *La noche de su desvelo* (novela, 1986), *Golosina de sal* (poesía, 1988), *La luz de acá se hace de la oscuridad de aquí* (poesía, 1991), *Para morder el cielo* (poesía, 1999) y *Desde el otro lado del canto* (poesía, 2011). Sin duda, toda la obra de Ramírez, tratase de poesía o de novela, da cuenta de una cierta dimensión narrativa: en ella hay anécdotas, historias, personajes que entran y salen. Hay también riñas, robos, asesinatos, encuentros de fútbol, romances y cuadros de presidiarios. Hay, en suma, todo un universo en el que las relaciones interpersonales, el entorno familiar y el contexto barrial contribuyen a la confección de un color local. Un color local que si bien remite implícita y explícitamente al barrio Castilla, dialoga también con los modos de vivir que se dan en las periferias de las demás ciudades del país. De esto se deduce que, en Ramírez, hay una profunda preocupación por lo social, esto es, por el sentir y el pensar de los sectores barriales, por los miedos que le aquejan. De allí que en su obra la violencia sea vista no como una causa sino como una consecuencia de estas condiciones sociales.

Por su parte, Santiago Rodas nació en Medellín en 1990, estudió Publicidad y Filosofía en la Universidad Pontificia Bolivariana. Se ha desempeñado como ilustrador y muralista, labores que, sin lugar a dudas, le ha entregado una perspectiva diferente a la experiencia poética para relacionarse con la ciudad. Actualmente, ejerce como profesor en la universidad

que realizó sus estudios, donde también tuvo la oportunidad de publicar su primer libro de poemas, *Gestual* (2014). Con la editorial Atarraya, de la cual es cofundador, publicó en el 2015 *Trampas Tropicales* y en el año 2018 publicó *Plantas de Sombra* en una colección de poesía con Angosta editores. Con estos tres poemarios, Rodas, al igual que Ramírez hace uso de recursos narrativos para dar cuenta de sucesos autobiográficos, hechos anecdóticos e históricos, sobre los cuales deposita reflexiones. También hace referencia directa a lugares de la ciudad de Medellín, y a diferencia de Ramírez, su espacialidad geográfica no se centra en el barrio, es mucho más amplia y general, con respecto a la ciudad.

La poesía de Rodas presenta diferentes personajes que tienen relación con su vida personal o que transforman las dinámicas colectivas. Elabora, además, consideraciones en torno a políticas estatales, la familia, la amistad, las instituciones, las inequidades sociales y la literatura misma. Asimismo, es evidente una constante preocupación por el ejercicio poético y el quehacer del poeta, elemento esencial de su registro con el que en ocasiones demuestra incertidumbre en sus posturas en cuanto a la recepción de su poesía, permitiendo ver una actitud modesta frente al ejercicio literario. Aun así, conserva un evidente respeto por la tradición literaria, hecho que se expone en las diferentes menciones a otros autores, expandiendo un margen referencial. Del mismo modo mantiene, al igual que la poética de Ramírez, una responsabilidad con las problemáticas sociales que se presentan en la urbe, pero sus alusiones a la violencia son mucho más sosegadas. Por otro lado, bebe mucho de la cultura popular para la generación de sus poemas, ya que en ellos podemos encontrar la denominación de marcas de ropa, referencia a bandas de música locales, epígrafes extraídos de letras de canciones o la insinuación a “tribus urbanas”.

Antecedentes

Es necesario aclarar que son pocos los estudios críticos en torno a la obra poética de nuestros dos autores objeto de estudio. Por lo tanto, resulta congruente hacer un acercamiento a la recepción de su obra. Los estudios críticos de los que se vale esta investigación, cómo antecedentes para el análisis de la obra poética de Helí Ramírez, se limitan principalmente a dos investigaciones de tipo académico y un artículo de revista. Así pues, tenemos la tesis doctoral, defendida en 2018, del profesor e investigador Juan Esteban Villegas Restrepo, y la tesis de pregrado, finalizada en el 2014, del investigador Diego Alejandro Gallego Guevara. Se encuentra también en la revista Arcadia un artículo, *Helí Ramírez, el poeta del éxodo* (2018), escrito por Juan de Frono. Comencemos por esta última.

En su artículo *Helí Ramírez, el poeta del éxodo*, con fecha del 22 de agosto del 2018, Juan de Frono relaciona algunos apuntes biográficos y bibliográficos del autor en cuestión. De Frono reseña la obra de Ramírez de manera cronológica, ligando a las publicaciones comentarios y críticas que le han hecho algunos de sus amigos, lectores y estudiosos del poeta a través de los años. Para Juan de Frono, Helí habla de los barrios, “De esos barrios representados en Castillas -que desde mediados del siglo XX comenzaron a ser ocupados por hombres que llegaban de diferentes lugares, del campo a la ciudad, principalmente de Antioquia- habla su poesía” (s.p.). Según él, allí se hace presente el espacio barrial como parte fundamental para la construcción tanto física como simbólica de la ciudad de Medellín. Es allí, en el barrio, en donde se hacen evidentes diferentes temáticas, esbozando un panorama y un contexto: “En ella se hicieron visibles la vida, las costumbres, los jóvenes, las dinámicas, las violencias, la geografía y el habla, sobre todo el habla. El habla ardiente que en definitiva es el palpito de la poesía memorable” (De Frono s.p)

En la tesis de pregrado, *La ciudad periférica de un poeta urbano: Helí Ramírez*, Diego Alejandro Gallego Guevara reflexiona acerca del carácter transgresor de la poesía de este autor, destacando la manera cómo Ramírez vivencia y referencia la ciudad a través del lenguaje que ella le ofrece:

Helí Ramírez quizá trasgredió su propia creación literaria, porque a comparación de las urbes narradas por los grandes poetas del siglo XIX, quienes sufrían también el apogeo creciente de la gran ciudad, y narraban desde lo más anodino hasta la sublevación profunda de las nuevas estructuras que emergían dentro de la ciudad como manifestación de avances industriales, (caso igualitario que tiempo después padecería Helí en Medellín-Colombia) es allí, donde hay un matiz importante para resaltar en Ramírez, pues mientras Baudelaire, Dostoievski, Rimbaud, entre otros, describían con tal sutileza esas ciudades que los agobiaban y maltrataban, cantando un entorno hostil con la más alta de las estéticas lingüísticas; Helí se apiadaba del lenguaje propio de su comunidad para componer con tal fidelidad una poesía sucia y desgarradora sin perder la confianza de la palabra. (34-35)

Con estas palabras el investigador señala la condición de Ramírez como poeta de ciudad, haciendo hincapié, sobre todo, en la manera en que el lenguaje, y los imaginarios que este crea, son pues, para Ramírez, el primer elemento configurador de Medellín como ciudad. Dice Gallego Guevara: “En la poesía de Helí se observa notablemente, aparte de la apuesta por las imágenes, una particular característica que nos lleva a pensarnos dentro de esa realidad barrial y citadina que el autor nos contextualiza” (36).

La ubicación espacial (Medellín) para la comprensión de la poesía de Ramírez es de igual modo relevante. Ahora bien, no solo este entendimiento espacial es importante, también la ubicación temporal se hace indispensable, pues esta ciudad es consecuencia de unas dinámicas sociales, económicas y políticas que, en el caso de la poesía heliramirezca, sirve

como sustrato para una producción literaria bastante particular. Afirma el investigador Gallego Guevara:

Medellín no puede infringir su vitalidad existencial, y para la década de los 60-70, tiempo en que Helí proclama en el aire sus escritos nacidos propiamente desde el Barrio Castilla y la problemática circunstancial de su alrededor, tiene profundos esquemas totalitarios que crea en medio de los avatares un espléndido paisaje para plasmar en su lienzo poético. (35)

A dicha visión se adscribe también Juan Esteban Villegas. Tanto Gallego Guevara como él reconocen cuán necesaria es la comprensión espacio-temporal en la que se encuentra la poética de Ramírez. Escribe Villegas Restrepo:

ese crecer en los barrios populares de Medellín en medio de la violencia se ve reflejado en una poesía que se caracteriza mayormente por representar una violencia urbana vista desde la perspectiva de aquel que, día tras día, debe confrontarla. La zozobra y el miedo que derivan del hecho de tener que vivir en una ciudad violenta. (316)

Además, Villegas presenta a Ramírez como un agente constructor del espacio urbano que imprime con su poesía notas de violencia: “La ciudad violenta debe ser recorrida/escrita/poetizada también por medio de una fuerza expresiva que solo puede ser obtenida a través de una cierta violencia con lenguaje. Una violentación que atenta, incluso, contra la estabilidad, contra la existencia misma de la poesía” (319). El investigador resalta el lenguaje utilizado por el poeta, pues se presenta agresividad desde los vocablos, no solamente en las acciones de personajes o hechos ocurridos dentro de su poesía, sino también desde la utilización premeditada de las palabras. Esto lo dice en referencia al poema número 44 del libro *La ausencia del descanso* (1975), citado en su investigación, pero haciendo una alusión general de la poética de Ramírez. Además de ello, este investigador encuentra que la

poética de Ramírez narra una ciudad violenta, no obstante, no le basta con describirla, sino que plasma con un lenguaje cotidiano y parlache la representación vívida del espacio. Lenguaje y agresividad es pues un binomio fundamental en la poesía de este autor.

En cuanto a Santiago Rodas, vale la pena señalar que a la fecha no existe estudio crítico alguno sobre su obra poética. Quizás por tratarse de un autor cuya obra es bastante reciente y por su corta trayectoria, su recepción se resume a unas tres reseñas y tres artículos entre revistas y periódicos. No encontramos que su obra haya sido acogida de manera crítica en la academia, pero su recepción sí se encuentra limitada, más bien, a una crítica dispuesta para el mercado editorial.

La primera de estas reseñas, publicada de manera anónima en diciembre del 2018 en la página web del periódico cultural Universo Centro, más concretamente en la sección de Impresos locales, destaca que:

Los poemas de *Plantas de sombra* responden a preguntas por lo concreto; por la trascendencia de lo concreto, mejor. Santiago Rodas encuentra valor poético en el cierre del supermercado que ha visitado toda la vida, en los trastos abandonados por un desconocido, en la aspereza de las manos de un tío. Hay una idea que gravita en la lectura de este libro: el poema se encuentra oculto a simple vista y alguien, Rodas, es capaz de señalarlo. ((Reseña) *Plantas de Sombra*. s.p)

En otra reseña publicada en la versión digital de la revista Arcadia, con fecha del 3 de septiembre del 2018, Adriana Cooper aborda este mismo libro (*Plantas de Sombra*) junto al poemario de Luis Miguel Rivas, *Hoy no quiero metáforas*. Estos dos libros se hicieron merecedores de figurar en la lista que publica anualmente esta revista para la recomendación literaria local. Esta divulgación presentaba estos dos libros como los primeros de la colección

Ambar, una edición de Angosta Editores incursionando en el género de la poesía. Según Cooper, estos dos libros “mueven al lector con escenas familiares, en su mayoría transcurren en la ciudad y muestran imágenes que —tal vez por un momento, tal vez para siempre— se quedan con el lector, sin dejarlo indiferente” (Cooper *Poesía necesaria*. s.p)

Y en esa misma reseña, Alexandra Pareja, integrante del grupo editorial Angosta, afirma: “Con estos libros de Luis Miguel Rivas y Santiago Rodas tenemos el reto de demostrarle a la gente que la poesía es sentida, próxima, que no necesita manual de instrucciones y que se siente a medida que se lee. Los dos autores escriben textos muy urbanos y también hermosos” (Cooper *Poesía necesaria* s.p)

Esta reseña de Arcadia tiene como complemento una entrevista comentada a los dos escritores, y al final de la entrevista a Santiago Rodas, Adriana Cooper, dice que:

En sus poemas no hay temas urbanos vetados ni hay reverencias. Hablan del amor por un supermercado de clase media, cuentan cómo es eso de regalarle libros a Juan Villoro, de la represa que amenaza con arrasar con todo, de las “pieles de las gringas” que recorren el barrio El Poblado o del helicóptero local con sus ruidos nocturnos. Algunos se leen como una canción rápida y armónica a pesar del caos de la calle, otros se leen más lento o muestran la belleza de lo simple, como la gente que mira el cielo en el techo de la casa mientras afuera algunos se pierden o persisten situaciones sin sentido. (*Poesía necesaria*. s.p)

De igual modo, en la página de internet del ya mentado periódico cultural Universo Centro, se publicó una reseña de *Trampas tropicales*, el segundo libro de Rodas, publicado en el 2015 por la editorial Atarraya. En dicha reseña, el escritor Ignacio Piedrahíta comienza diciendo: “Los poemas de *Trampas tropicales* se leen como pequeños relatos”. (Piedrahíta *Trampas tropicales*, s.p), comentario este que deja al descubierto los múltiples y diversos

recursos narrativos utilizados por Rodas. Aunque Piedrahita afirma que estos poemas están alejados de lo trascendental, se puede ver en ellos una simpleza sustancial que comunica profundidad. Dice Piedrahita sobre Rodas: “Su lenguaje, a pesar de lo simple, casi prosaico, no pierde elegancia, reposo”. (Piedrahíta *Trampas tropicales*, s.p)

En esta reseña se hace también alusión a la comunicación que tiene la poesía de Santiago Rodas con otros autores como Luis Vidales (1904-1990), Álvaro Mutis (1923-2013) y William Blake (1757-1827). Según Piedrahita, otro tema digno de destacar es el peso de la tradición local en la poesía de Rodas: “Localmente, la obra se inscribe en una tradición. En sus versos está presente el barrio de Helí Ramírez y la mirada silenciosa de José Manuel Arango”. (Piedrahíta *Trampas tropicales*, s.p)

Todos estos antecedentes, marcan la pauta de cómo puede hacerse un acercamiento a la poesía de Helí Ramírez y Santiago Rodas, y en clave de estas lecturas, queda por sentado que, los dos autores subscriben su obra poética en el marco urbano. Ahora bien, estos precedentes sirven como tamiz de este estudio, porque se evidencian unas semejanzas en sus obras, que se vinculan con las intuiciones preliminares que se hacen en esta introducción. Por esta razón, no se eluden en este trabajo, el análisis del lenguaje, como construcción de identidad social, la observación de los recursos narrativos, la observación de los elementos cotidianos que componen estas obras poéticas y la referencialidad de las descripciones espaciales, buscando cumplir con el objetivo de establecer un imaginario urbano de la ciudad de Medellín que permita ser estudiado.

CAPÍTULO I. A MANERA DE MARCO TEÓRICO

1.1 Literatura de ciudad

Para abordar la relación entre la literatura y la ciudad es pertinente definir el concepto de ciudad que se utilizará en este trabajo. No podemos reducir la definición de ciudad a la representación del espacio físico, sino a espacios cargados de significado simbólico y emocional. Las ciudades comprendidas desde la literatura pueden representar conceptos abstractos e imaginarios, como ocurre en este trabajo, y que su pretensión es aterrizar esa abstracción a unos criterios más concretos y visibles. Haciendo uso de la noción de ciudad que propone George Simmel (1858-1918) en su texto *La metrópolis y la vida mental: apuntes de sociología urbana* (1988) se comprende que la ciudad es una creación naturalmente humana y:

Así como el hombre no termina con los límites de su cuerpo o del área que comprende su actividad inmediata; sino más bien, es el propio rango de la persona, que se constituye por la suma de efectos de emanan de él en el tiempo y en el espacio. De la misma manera que una ciudad consiste en la totalidad de efectos que se extienden más allá de sus confines inmediatos; sólo que dentro de ellos es donde se expresa su existencia. (18)

Por eso, para entender la temática con la que se planea abordar esta investigación, es indispensable definir el concepto de ciudad con relación a la literatura, y lo que se pueda llegar a entender como literatura urbana. Por esto es imprescindible exponer que, la relación del hombre con el espacio urbano se remonta a la antigüedad, el hombre, desde su necesidad de supervivencia y contención de acervo cultural ha generado comunidades que, por su asociación y su consolidación, responden a unas características esenciales: 1) Se ejercen

prácticas sociales de agrupación y la edificación de un espacio físico, generando óptimas condiciones de vida. 2) Se comparten costumbres y lenguaje; y, por ende, 3) Se generan unos imaginarios o configuraciones de identidad. Se hace preciso reconocer, entonces, “la ciudad como hecho ineludible del ser humano (seres gregarios) se ha especializado en función del hombre o el hombre en función de ella” (Gallego Guevara 8), algo que permite entrever entonces cómo, al estar sujeta a las dinámicas de transformación social, su historia (es decir, la de la ciudad) se ha modificado.

Según lo que Ángel Rama (1926-1983) plantea en su libro *La Ciudad Letrada* (1984), “Una ciudad, previamente a su aparición en la realidad, debía existir en una presentación simbólica que obviamente sólo podían asegurar los signos; las palabras, que traducían la voluntad de edificarla en aplicación de normas” (21). Es decir que en una primera instancia la ciudad se presenta en una idea simbólica; el germen de lo que será la construcción física y que permitirá la relación de correspondencia que tiene la conceptualización, la generación de la idea de una ciudad y el levantamiento físico de la misma. Por eso, esta investigación pretende abordar la relación que tiene el escritor con la configuración del espacio (la ciudad), y su idea conceptual, porque para Rama, hablando de la fundación de las ciudades de América Latina:

Las ordenanzas reclamaron la participación de un *script* (en cualquiera de sus divergentes expresiones: un escribano, un escribiente o incluso un escritor) para redactar una escritura. A ésta se confería la alta misión que se reservó siempre a los escribanos: *dar fe*, una fe que solo podía proceder de la palabra escrita. (22)

Este quehacer primario iniciaría una fundación y transformación, una empresa que recae en el escritor, incluyendo los poetas dentro de esta categoría, como guardianes y precursores de la idea de ciudad. No es tan simple esta noción; con ella se puede comprender

que una ciudad no está compuesta solo de edificios y gente, además de esto, la consolidación de la misma genera unas prácticas que terminan por agrupar un conjunto de personas, y por ende la ciudad termina viéndose modificada. Así las cosas, en esta investigación es importante tener en cuenta que el espacio urbano no es solo una construcción material, no es solo asfalto y concreto, sino que también se da a partir de imaginarios, palabras y enunciados. La construcción de la ciudad se hace presente entonces a través de la palabra y la construcción simbólica. Al igual que el ser humano se encuentra en constante reflexión de su existencia, sus creaciones cobran esta propiedad, siempre están siendo pensadas en relación con su humanidad. Por tal motivo, no es extraño que la ciudad sea producto de una incesante meditación y una imparable transformación. Esta reflexión, desde otras épocas históricas, ha ido de la mano con la creación artística -pensamiento/creación/ciencia/filosofía/arte- y, en consecuencia, han generado gran sustrato para ser parte de la construcción de las ciudades. Tal y como afirma José Carlos Rovira en su libro *Ciudad y literatura en América Latina* (2005): “No es difícil entender que, desde lo que llamamos Renacimiento hasta aquí, la ciudad se convierte en una parte de la reflexión y la plasmación del escritor y el artista” (14).

Muchos son los ejemplos que, desde la antigüedad, han mostrado la manera en que la ciudad se configura a partir de un cierto imaginario. Uno de los casos más paradigmáticos vendría a ser el de Tito Livio, quien narra el origen de la ciudad de Roma fundamentando a Rómulo y Remo como la procedencia de la urbe y civilización occidental, cómo luego lo haría el Inca Garcilaso de la Vega en el siglo XVI para erigir ideológicamente la ciudad imperial de Cuzco. Se puede intuir que de esta misma forma ha ocurrido a diferentes escalas con muchas ciudades: los hombres en el afán de conformación y de unidad colectiva generan textos como sustrato fundacional o, como lo afirma Rama, la palabra del escritor da origen a la ciudad.

Esto, para comprender cómo se establece la idea de las ciudades antiguas, pero otras son las formas de las que se vale un escritor cuando ya las ciudades están constituidas, como sucede con las ciudades contemporáneas, y otra pueda ser la función del escritor que, en su búsqueda por narrarla, se acerca a la comprensión de esta, atisbando su lugar en la urbe y entendiendo dinámicas que en ella suceden.

Para definir ciudad contemporánea usaremos la definición que da el sociólogo estadounidense Robert Ezra Park (1864-1944) en uno de sus ensayos, *La ciudad. Sugerencias para la investigación del comportamiento humano en el medio urbano* (1915) tomado de la selección *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana* (1999):

...es algo más que una aglomeración de individuos y de servicios colectivos: calles, edificios, alumbrado eléctrico, tranvías, teléfono, etc.; también es algo más que una simple constelación de instituciones y de aparatos administrativos; tribunales, hospitales, escuelas, comisarías y funcionarios civiles de todo tipo. La ciudad es sobre todo un estado de ánimo, un conjunto de costumbres y tradiciones, de actitudes organizadas y de sentimientos inherentes a esas costumbres, que se transmiten mediante dicha tradición. En otras palabras, la ciudad no es simplemente un mecanismo físico y una construcción artificial: está implicada en los procesos vitales de las gentes que la forman; es un producto de naturaleza y, en particular, de la naturaleza humana. (La ciudad, 49)

Esta nos sirve como punto de partida para entender que quienes habitan la ciudad simultánea o asincrónicamente están haciendo parte de este sistema natural humano, por tal motivo pueden establecer presencia para conformar la misma y producir cambios en ella a través de sus vínculos. De estos criterios se logran instaurar imaginarios, perspectivas y realidades.

Por tales razones, se hace viable ejemplificar esta construcción a partir del análisis de la obra de dos poetas de la ciudad de Medellín, como lo son Helí Ramírez y Santiago Rodas, en los cuales observamos este proceso de edificación, ubicando a Medellín como protagonista y eje central de su obra. Pero, para hablar de literatura urbana, se debe comprender la ciudad como un nuevo estamento, pues la ciudad contemporánea ha obtenido otras características y a su vez, quienes la narran, han generado otras ideas, para enunciarla no desde una mirada mitificada y/o idealizada, sino más directa, cercana.

1.2 La ciudad y el poeta

Podría decirse que, en lo que refiere a la poesía, la relación del hombre con la ciudad contemporánea tiene sus orígenes en Charles Baudelaire (1821-1867). En su prolegómeno a *Spleen de París*, dirigido a Arsène Houssaye, Baudelaire, previendo una tradición, comenta que: “¿Quién no ha soñado el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, tan flexible y contrastada que pudiera adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación y a los sobresaltos de la conciencia?” (*Spleen* 3). Esta pregunta gesta de manera anticipada un cuestionamiento para el habitante de la ciudad moderna e introduce una nueva forma descripción del espacio de la ciudad, que responda a las dinámicas de este, lejos de toda métrica o ritmo repetitivo y encasillado, a través de la mirada del poeta que experimenta la relación con su entorno. Para responder, entonces, a esta pregunta, el poeta francés señala que:

Esta obsesión nace de frecuentar las grandes ciudades, del entrecruzamiento de sus incontables relaciones. También usted, mi querido amigo, trató de traducir en canción el grito estridente del vidriero y de expresar en prosa lírica sus desoladoras resonancias cuando atraviesan las altas brumas de la calle y llegan a las buhardillas. (*Spleen*, 3)

Baudelaire concluye diciendo que no es solo suyo el deseo de representar la ciudad de una manera distinta, es decir, que es producto y consecuencia, esa necesidad del escritor moderno de comprender la ciudad con todas sus formas, siendo a su vez partícipe de la transformación del espacio.

Asimismo, Baudelaire genera con su poesía la figura del “*Flâneur*”, el hombre que se apropia de la metrópoli, que se ha volcado a las calles, a experimentar la multitud, como un paseante. De allí que Walter Benjamin, en *Illuminaciones II*, afirme que: “El bulevar es la vivienda del “*flâneur*”, que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes” (51). Baudelaire apela entonces a esta figura, añadiéndole la mirada incisiva del poeta. En *El vino de los traperos*, poema de *Las Flores del Mal* (1857), valiéndose de una analogía, dice:

Se ve un trapero que viene, meneando la cabeza,
chocando y dándose contra los muros como un poeta,
y, sin tener cuidado de los polizontes, sus súbditos
explaya todo su corazón en gloriosos proyectos. (209)

Allí, Baudelaire utiliza la imagen del trapero asociada con el poeta. Para él ambos conservan un mismo gesto: son lo que recoge los desechos, los que recorren las calles en busca de “la basura/tesoro” que dota de sentido su existencia. En palabras de Benjamin, ambos llevan un paso semejante: “El paso del poeta que vaga por la ciudad tras su botín de rimas; tiene también que ser el paso del trapero, que en todo momento se detiene en su camino para rebuscar en la basura con que tropieza” (98).

Pero para generar imaginarios de ciudad el escritor debe de hacer algo más que simplemente narrarla, pues si así fuera, se podría afirmar que una guía turística, que narra cada recodo de la ciudad, tiene un carácter transformador. Al decir de José Carlos Rovira: “La riqueza del texto literario procede de su carácter integrador no sólo a través de la

descripción, sino del sentido de ésta en el interior de la novela, obra artística o poema en la que se manifiesta” (14). De allí la necesidad de que el producto artístico sea dialógico, que exceda los sentidos, que pueda unificar los discursos y que esté en constante reflexión con respecto al entorno. Por consiguiente, se puede entender, siguiendo nuevamente a Rovira, que “una batería de textos no explica una ciudad, sino que es tan sólo un instrumento útil para avanzar a una perspectiva de comprensión de la misma” (14), afirmación que, en el contexto del presente estudio, se traduce a decir que la poesía de ciudad efectivamente logra dotar de un nuevo sentido a esta última, en la medida en que cifra y descifra los diferentes aspectos (lenguajes, costumbres, prácticas, dinámicas, hechos, etc.) que la conforman.

Con base en lo anterior, en este trabajo entenderemos *Poesía de ciudad* como “aquella que se fundamente sobre las relaciones entre un sujeto poético y un objeto formado por el espacio urbano y sus habitantes” (Cañas 17). Esta relación puede encontrarse de manera negativa y positiva, o de doble vía, es decir: “desde el rechazo más absoluto de la urbe hasta su aceptación complacida” (17). Dentro de este contexto, cabe aclarar que, para esta investigación, siguiendo lo expuesto por el ya mentado Cañas, las ciudades que sean imaginarias y no tengan su referencia directa en el mundo real, no serán el sustrato para la poesía de ciudad. O, lo que es lo mismo: “se descarta la poesía escrita en ciudades imaginarias y fantásticas, remotas en el tiempo o en el espacio” (17). Toda esta reflexión es importante en la medida que nos lleva a plantear entonces las distinciones entre lo que entendemos por poesía de ciudad y poesía urbana. En el marco de dichas distinciones, consideramos que los planteamientos de Clara Victoria Mejía, si bien esbozados con respecto al género de la novela, ayudan un poco a aclarar el panorama. Escribe Mejía:

al referirnos a la novela de ciudad hablamos de novelas en las que ésta aparece como escenario de la trama, incluso como tópico de la narración. En cuanto la

concepción de la ciudad es superada como simple tópico, en cuanto la ciudad deja de ser escenario y se convierte en proveedora de la estructura ideológica que permite construir el mundo imaginado, podemos hablar de una novela urbana. (69)

De manera análoga, esta investigación entiende pues la *Poesía urbana* como aquella donde la ciudad no es simplemente un espacio de referencialidad, sino que, además de ello, se erige como un ente partícipe, como una configuración compleja, la cual interviene y contribuye a la obra misma, al punto de poder generar acciones y transformaciones dentro de la estructura literaria.

Ahora bien, debe aclararse, según la lectura aquí propuesta, que la noción de poesía urbana tardó en hacerse presente en Hispanoamérica. Hasta el arribo de la misma en la segunda mitad del siglo XX, la poesía encontraba su fuerza en el hecho de que era un discurso que permitía retratar y generar una nueva concepción del entorno, una necesidad que asistió a los intelectuales por la expansión de los horizontes de pensamiento propios y como consecuencia de las nuevas dinámicas sociales. En efecto, se puede ver cómo gran parte de América Latina, salvo unos cuantos casos, estaba bastante lejos de los procesos de modernización del mundo occidental. De allí, por ejemplo, que en las producciones poéticas del romanticismo hispanoamericano no haya verdaderamente una poesía urbana, lo cual es obvio si tenemos en cuenta que para aquel entonces estas repúblicas eran mayormente rurales. Será quizá a partir de la transición que se da entre el Romanticismo y el Modernismo (en cuyo intersticio encontramos el Simbolismo y el Parnasianismo) donde el poeta se ve arrojado a un nuevo entorno, marcado por unos tardíos y por ende violentos procesos de modernización económica. El poeta, enfrentado a estas nuevas urbes, ingresa pues en un estado de caos: la reflexión individual se ve escindida y transgredida por la multitud de las calles, los nuevos procesos industriales y la configuración de nuevas instituciones. En otras

palabras, todo lo que implica el panorama urbano. En este periodo de tiempo podríamos decir entonces que sí irrumpe en Hispanoamérica la poesía urbana. Piénsese, por ejemplo, en *Fervor de Buenos Aires* (1923), de Jorge Luis Borges (1899-1986).

En Colombia este transcurso no se presenta de manera diferente. Las artes en general, y más específicamente la literatura, se encuentra en la necesidad de ejecutar este proceso evolutivo donde el ciudadano se piense en relación con su entorno, ampliando la comprensión de la ciudad como un simple espacio geográfico. Es allí cuando, en Colombia, se hace relevante que se piense el escritor como parte de un espacio. Así lo piensa Carlos Fajardo Fajardo (1957) en la introducción a su libro *La ciudad poema: La ciudad en la poesía colombiana del siglo XX* (2011):

Y va a ser en la urbe donde el escritor tomará conciencia de la subjetividad y expresará su dinámica. La modernidad escritural no solo muestra un “cuadro de costumbres”, sino que realiza reflexiones, críticas y conceptualizaciones sobre ciudad desde el Yo escindido, caótico en ruptura con la mismidad mundo-Yo. (10)

En este proceso los escritores colombianos se enfrentan a la exigencia de constituir una ciudad compleja; este espacio es algo que no se puede explicar con un solo metarrelato, sino a partir de diferentes concepciones. No obstante, la explicación de cada una de sus partes no tiene como resultado la totalidad, esto quiere decir que: un solo relato del espacio urbano es solo una arista que compone el mismo, por eso se hace necesaria la multiplicidad y la simultaneidad de narraciones.

Este fenómeno, la diversidad de textos, hace que se pueda evidenciar una alta preocupación por un hecho concreto, en este caso el afán por comprender la ciudad y por transmitir en código lingüístico lo que ella representa. Esto se hace evidente en el material de los escritores colombianos del siglo XX. Varios movimientos se dieron en este siglo en el

país, cada uno con temáticas y preocupaciones diferentes, que evidenciaban una abundante preocupación por el registro poético, aunque con propósitos dispares. Entre estos, contamos a Los Nuevos, Piedra y Cielo o Los Cuadernícolas, todos ellos grupos o colectivos que hicieron su aparición como reacción a los procesos intelectuales y sociales que ocurrían en Colombia y en el mundo.

De manera más amplia, podría decirse que León de Greiff (1895-1976), Luis Vidales (1904-1990) y Rogelio Echavarría (1926-2017) son ejemplos del poeta que contempla y a la vez procrea aquello observado. Dice Carlos Fajardo Fajardo del segundo: “en su poemario *Suenan Timbres* (1926), con un ojo de camarógrafo, interpreta la realidad de una Bogotá en proceso de aburguesamiento a principios del siglo XX”. (12) Por otro lado, Rogelio Echavarría, en su libro *El transeúnte* (1964), escribía, a mediados de siglo, desde la óptica de un paseante de a píe -tal como lo hacía Baudelaire-, coleccionando imágenes para hacer del paisaje urbano una creación en relación con la misma presencia del poeta. Aquí algunos de los versos del poema *El transeúnte*:

Todas las calles que conozco
son un largo monólogo mío,
llenas de gentes como árboles
batidos por oscura batahola.
O si el sol florece en los balcones
y siembra su calor en el polvo movedizo,
las gentes que hallo son simples piedras
que no sé por qué viven rodando. (29)

En síntesis, Echavarría presenta la presencia de la ciudad en relación con su habitar. Allí se ve el Yo escindido del poeta donde, de manera molecular, con la metáfora de las calles como monólogo de sí mismo, constituye la idea de su existencia.

En el marco de dichas discusiones, y pensando en los objetivos de esta investigación, se cree conveniente observar cómo fue la relación de los poetas con la ciudad de Medellín en el transcurrir del siglo XX, siendo esta ciudad protagonista dentro de la movida cultural del país. Cabe aclarar que, en el país, si bien hubo modernismo, con figuras como José Asunción Silva (1865-1896), Guillermo Valencia (1873-1943) y León de Greiff (1895-1976), la ciudad todavía se concebía desde una perspectiva dicotómica en la que esta solo existe como experiencia opuesta al campo. Es solo hasta el arribo del Frente Nacional, y la explosión demográfica que ocurre en el transcurso del mismo, donde surge una poesía urbana que se ocupa de la ciudad como espacio y como imaginario.

Los sesentas fueron los años de la juventud, del rock y la contracultura. Con todo, Colombia estaba pasando por años difíciles: la violencia bipartidista, aun no extinta, hacía de las suyas en el campo, y los grupos al margen de la ley, como una respuesta social a negligencias estatales, tomaban fuerza y daban inicio al desplazamiento masivo de los campesinos a las ciudades. Esta época da como resultado nuevas reflexiones en cuanto a la labor del poeta. En consecuencia, se reclama desde la crítica una responsabilidad social que impregnara esta actividad. Quizá esto ayude a entender la aparición del Nadaísmo, un movimiento social y poético, fundado en 1960 por Gonzalo Arango (1931-1976), que buscaba crisar de manera “informal” e inconformista, arremetió contra los valores preestablecidos en los círculos académicos y literarios del país. Dice así en su primer manifiesto: “El movimiento Nadaísta no es una imitación foránea de Escuelas Literarias o revoluciones estéticas anteriores. No sigue modelos europeos. Él hunde sus raíces en el hombre, en la sociedad y en la cultura colombiana” (Arango VI, párr. 1, s.p).

Este movimiento tuvo acogida en la ciudad de Medellín. En cabeza de Jaime Jaramillo Escobar (1932), también conocido como X-504, se hizo ostensible una particular forma de

habitar la ciudad para esta época. *Los poemas de la ofensa*, aunque es un libro que se termina de escribir en la ciudad de Cali en el año 1963, obtuvo renombre en la ciudad de Medellín, por su difusión y por servir de inspiración para plasmar las letras de Escobar. Este libro tiene, en el apartado *Ciclo III: Los poemas de la envidia*, dos textos que nos parecen relevantes para ejemplificar como se relacionaba el poeta con el entorno y como se remite a un contexto especial, *El deseo* y *El rey Darío*¹. En el primero dice así:

Hoy tengo deseo de encontrarte en la calle,
 y que nos sentemos en un café a hablar largamente
 de las pequeñas cosas de la vida,
 a recordar de cuando tú fuiste soldado,
 o de cuando yo era joven y salíamos a recorrer juntos
 la ciudad, y en las afueras, sobre la yerba, nos echábamos
 a mirar cómo el atardecer nos iba rodeando. (47)

Aquí se puede notar cómo de una forma de ocupar la ciudad surge un deseo; el encontrarse con otro ciudadano hace que se convierta en un momento imperante, y las dinámicas que en compañía de este ejerce, se convierten en la sustancia para construir su poema.

Asimismo, José Manuel Arango (1937-2002) es uno de los principales exponentes de la poesía urbana en Colombia. Oriundo de El Carmen de Viboral, Antioquia, Arango “muestra la fisura entre la ciudad premoderna y la moderna híbrida de la década del setenta. Su poesía expresa la crisis y la búsqueda de identidad del poeta en esos espacios “nuevos” y asombrosos de la ciudad colombiana” (Fajardo Fajardo 179). Por tal razón, se ubica al lado

¹ Este libro es el primer premio, Concurso nadaísmo de poesía 1967, con el que se da renombre al seudónimo X-504, adoptado por Jaime Jaramillo Escobar en Cali. Se sugiere la lectura de estos dos poemas por el tono, las temáticas y la forma, pero la antología, es de por sí, una muestra del trabajo que adelantaba el autor en torno a una experiencia poética nueva.

de Helí Ramírez como uno de los más importantes referentes para comprender la ciudad a través del poema. Su poética es inmersiva, cuenta la experiencia con la ciudad sólida, pero sin dejar de pensar el habitar como una preocupación de primer orden, asiéndose a la reflexión del entorno y de la incidencia que este tiene sobre la vida del ciudadano. Un ejemplo de esto se ve en el poema “Aviso”:

Por la mañana, de camino para el trabajo, vemos los piquetes de demoledores. Algunos van también a su tarea, pero otros ya han comenzado, han puesto cordones en torno de un edificio que parecía sano y sólido (y del que muchos habían opinado alguna vez que era bello además y merecería ser conservado), han colgado en los muros la consabida advertencia y atestado las calles adyacentes de parapetos que las hacen intransitables. Hasta han puesto ya sus andamios y escalerillas y están en pleno ajeteo. (Arango, J.M s.p)

No obstante, la relación física del ciudadano con el espacio no es la única preocupación de José Manuel Arango; la experiencia socio-paisajística también lo inquieta, pues en su poesía podemos ver cómo se hace posible la hibridación social, haciendo un esbozo de los cambios que la ciudad adquiere por los desplazamientos de campesinos e indígenas. Modelo de esto es el poema “*El oro de los dientes*”, del cual se cita un fragmento:

Lo que los distingue es sobre todo su apariencia anacrónica. El corte de cabello recto y como hierático, los rapados parietales. Alguno lleva todavía una trenza de brujo que le cuelga sobre la nuca. Frecuentan las calles aledañas al mercado, donde venden sus mercaderías. (Arango, J.M s.p)

En estos pocos versos se alcanza a ver cómo José Manuel Arango describe a un grupo de indígenas en relación con el espacio que transitan, haciendo posible pensar la diversidad de los habitantes de una ciudad. Sin embargo, el tono de la descripción posibilita sospechar que su mirada está a travesada por una posición “hegemónica” de poeta, y que lo faculta, de alguna manera para tener una voz imperante en la observación del entorno. Aun así, se puede denotar que la obra del poeta está plagada de diferentes observaciones del entorno citadino y delata su preocupación por nombrarlo. En síntesis, como señala Pablo Montoya: “Creo que los poemas de José Manuel Arango, acaso los más breves, revelan mejor el enigma terrible y encantador de Medellín que todas las novelas escritas para descifrar esta urbe vertiginosa” (15).

Por otro lado, hay otro grupo que vale la pena revisar alrededor de la poesía en la ciudad de Medellín, y con el cual tuvieron relación algunos de los Nadaístas, como también José Manuel Arango y Helí Ramírez. Se trata de las publicaciones que se hicieron desde la revista literaria *Acuarimántima*, entre los años 1973 y 1982, donde algunos de los que ya se habían hecho camino en la labor de la literatura, convocaron nuevos poetas para ampliar el ramillete de gestores. En estas publicaciones se encuentran: Elkin Restrepo (1942), Amílcar Osorio (1940-1985), Carlos Bedoya (1951), Darío Jaramillo (1947), Rubén Darío Lotero (1955), Víctor Gaviria (1955), Jotamario Arbeláez (1940), Anabel Torres (1948), por nombrar algunos.

Sin embargo, este trabajo sugiere que, y según los textos trabajados, a veces se puede percibir una forma de generar supuestos a partir de la relación del ciudadano poeta con su vida cotidiana y la ciudad, y lo que anticipa una preocupación conceptual para darle claridad del lector, puesto que los imaginarios dentro de este trabajo son la concentración y coincidencia de dos o más ideas en torno a algo, y los poetas que se han trabajado, su punto

de partida y su tradición, les promueve iniciar su voz poética desde el quehacer cotidiano individual, acontecimiento que es totalmente subjetivo. Esto permite indagar si una forma de generar resonancia en el espacio y en un sistema humano como lo es la ciudad pueda tener dificultades al momento de generar postulados teóricos, en la conceptualización y concordancia.

Ubiquémonos en la idea de identificación colectiva: los que pertenecemos a tal o cual ciudad. Eso nos hace parte de un grupo de manera concreta. Ahora, si este estudio se enfocara en intentar hacer coincidir un sin número de ideas de diferentes poetas de la misma ciudad para tratar de definirla, podría encontrarse con que no solo coinciden con los de esa ciudad sino con las ideas de todas las ciudades del mundo. Esto tampoco se logra semejando un poeta con un científico, algo así como lo que sugiere Norbert Lechner (1939-2004), en *Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política* (1988), que, una dificultad que se puede dar al momento de una conceptualización es la distancia que se genera entre conocimiento y conciencia. Por esto genera una hipótesis alrededor de los nuevos escritores e intelectuales latinoamericanos, abocados en la creación de productos de la “cultura popular” y evidente interés por lo “cotidiano”. Lechner señala que la vida cotidiana ha cambiado indefinidamente en las diferentes épocas registradas de la humanidad y que esa vida cotidiana responde a unos intereses espaciales y temporales. Por ello especifica sobre la contemporaneidad latinoamericana Lechner que: “Presumo que el interés por la vida cotidiana se debe a un descontento con la vida cotidiana” (50) y complementa diciendo “me parece que la vida cotidiana se ha vuelto hoy visible como consecuencia de las rupturas que sufre la sociedad latinoamericana a raíz del autoritarismo” (50), proponiendo que los gobiernos despóticos “provocan un cambio drástico de la cotidianidad de todos los grupos sociales y, en especial, de los intelectuales”. Antes lo cotidiano no generaba interés ni

expectativa, no era original, era cotidiano. El cambio de las formas de percepción de lo cotidiano en la contemporaneidad, que en este caso sugiere el autor es por el cambio en las formas de gobierno del estado de bienestar al autoritarismo, deviene problemático. Concluye:

¿Qué se entiende por vida cotidiana? Se trata de una noción multifacética, cargada de connotaciones generalmente polémicas, pero no explicitadas. La pregunta nos remite a otra: ¿qué sería la vida no-cotidiana? Aunque todo hace pensar que se suele recurrir a la vida cotidiana en tanto reacción crítica contra determinados procesos y/o teorías sociales, esa oposición suele quedar en la penumbra. (*Los patios*, 52)

Con lo que permite inferir que, una forma de entender los conceptos enmarcados en la literatura puede ser por oposición, y utilizando unas categorías expuestas por Norbert Elias (1897-1990) (La vida cotidiana / fiesta, rutinas repetitivas / acciones extraordinarias, vida laboral / vida burguesa, experiencias naturales espontáneas / experiencias reflexivas-acciones instrumentales, percepción ideológica-falsa conciencia de la realidad / conocimiento científico-conciencia verdadera), reafirma su imprecisión.

Al no explicar las categorías con natural oposición, y que quede su interpretación a un libre criterio de uso de las nociones, se hace inconveniente, porque quedan cargadas de prejuicio y; “En ambos casos, el estudio de la vida cotidiana es más la ilustración de una concepción del mundo que el análisis sociológico de un fenómeno social” (56). Esto para concluir que: “... la vida cotidiana debe poder ser analizada también como un fenómeno contemporáneo y que ello es fundamentalmente una empresa de reflexión crítica” (56) y aclarando que, el describir, relatar y focalizar la vida cotidiana, no es en sí misma un concepto desde el cual erigir una teoría, pero sí un punto de partida para generar pensamiento crítico y un imaginario.

CAPÍTULO II. LOS IMAGINARIOS URBANOS DE LA CIUDAD DE MEDELLÍN EN LA POESÍA DE HELÍ RAMÍREZ Y SANTIAGO RODAS

2.1 Los vínculos interpersonales presentes en la ciudad

Se puede percibir en la poesía de Rodas una exploración, en clave autobiográfica, de las relaciones interpersonales que se crean en el barrio y, por extensión, en la ciudad. Para podernos ubicar espacialmente es importante intentar definir ese espacio entendido como barrio. Para efectos de este trabajo entenderemos barrio como una subdivisión de una ciudad o localidad que están compuestos por grupos de viviendas, vecindades, parques, comercios, centros educativos, centros industriales y centros religiosos (Park *La Ciudad*, 71) aparentemente más complejos que una simple vecindad donde unos habitantes comparten su lugar de hábitat. El barrio al que se hace alusión en este trabajo es homólogo a la vecindad que define Robert Ezra Park en *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*:

La proximidad y los contactos de vecindad constituyen la base de las formas más y sencillas y elementales de asociación que encontramos en la organización de la vida urbana. Los intereses locales y las asociaciones generan un sentimiento local, en un sistema que hace de la residencia la base de la participación en los asuntos públicos, la vecindad se convierte en la base del control político. En la organización social y política de la ciudad, constituye la unidad local más pequeña. (50)

Y para apoyar su idea, Park referencia un argumento de Robert A. Woods en *The Neighborhood in Social Reconstrucción* diciendo que “...uno de los fenómenos sociales más notables y antiguos, que debe hacernos admitir que el hombre construye su casa al lado de la nuestra incita pronto nuestro sentido de la camaradería” proponiendo que la misma

organización y asentamiento en un espacio genera un espíritu de colectividad y de autoidentificación del grupo social que lo compone, que responde a dinámicas internas, que requiere de su habitar para comprender los diferentes niveles de participación de sus integrantes. En palabras suyas: “El vecindario es una unidad social que puede ser considerada con toda razón como un espíritu colectivo, tan clara es la definición de su contorno, su coherencia orgánica interna y sus reacciones inmediatas” (50). De ahí lo importante que resulta entender que el barrio aparece orgánicamente sin un ordenamiento formal y en el pueden habitar diferentes grupos sociales, étnicos y religiosos.

Tomando como referencia esta unidad local más pequeña, Rodas establece su universo poético a partir de unas vivencias -ciertas o no, pero sin duda verosímiles- sobre acontecimientos que tienen como escenario, en algunas ocasiones, el barrio. Algo de ello se observa en un poema como “Miguelito”, de su libro *Plantas de Sombra*:

Como una atracción de circo
mirábamos en el 98 a Miguelito,
el loco del barrio.
Uno se lo encontraba
mientras hablaba solo, discutía
con un poste de luz o recortaba
la maleza de las aceras con sus manos

Era inofensivo, aunque
casi siempre había que tener cuidado
porque sus reacciones eran inesperadas.
Pateaba el aire,
sacaba su machete y luchaba contra algo invisible,
insultaba a un gato que no le había hecho nada.
La mayoría de los perros
primero le ladraban, enfurecidos,
pero por alguna razón siempre terminaban,

sumisos, dejándose sobar por
su mano callosa.

Una noche lo acusaron de robo
y una horda, incluyéndome,
salió a perseguirlo.
Corrió hasta una cancha
y se escondió detrás de la sede comunal.
La gente empezó a tirarle
piedras y palos,
a llamarlo ladrón, loco, violador.

Quebraron los vidrios de la sede
y casi lo linchan
de no ser porque alguien
clamó por su vida
y gritó: ¡lo van a matar!
Al parecer la multitud entendió,
se calmó y luego se disolvió.
Miguelito desapareció del barrio
y tiempo después
se empezó a rumorar que
lo habían matado unos estudiantes de medicina
para robarle los órganos
o que se había ido a vivir a la costa,
yo era de los que creían más en la primera versión.

Pensé por mucho tiempo en su destino,
en los estudiantes de medicina,
en sus conversaciones con el mar.

Hace poco tiempo creí haberlo visto
desde un bus,
llevaba un perro y tenía la misma

ropa de la última vez que lo vi.
Saqué la cabeza por la ventana
y exaltado le grité su nombre
pero pareció que no me escuchó o no le importó.
De todos modos era
para pedirle disculpas
por las piedras que le tiré
esa noche hace veinte años. (*Plantas* 49-50)

En este poema anecdótico, que expone desde sus características narrativas una búsqueda de absolución a raíz de un acto ejecutado en la infancia del sujeto poético, se evidencia una interacción peculiar de los sujetos que habitan un barrio. Inicialmente, se manifiesta que un grupo de personas miraban, como una atracción de circo, a Miguelito, el loco del barrio. En esta primera aseveración se emiten unas conjeturas, donde se expone la locura como una posible causa de un suceso posterior, y algunos actos esencialmente cotidianos como una suerte de anormalidad. En otras palabras, hay un prejuicio emitido por los habitantes, como modo regulatorio del comportamiento de los que habitan el barrio. O, lo que es lo mismo: las acciones realizadas por Miguelito van en contravía a las acciones homogéneas del barrio. Por eso, cuando surge la acusación de robo, este personaje se perfila como el primer culpable, ello debido a su modo de comportarse. El resultado: Miguelito termina siendo ajusticiado por los miembros de la comunidad.

Esto nos permite deducir que las dinámicas de aceptación social responden a unos juicios emitidos intrínsecamente por la necesidad de una convivencia espacial. En consecuencia, se tiene una lectura de un posible imaginario, la necesidad de unos comportamientos uniformes para la aceptación social en el entorno barrial, una de las primeras instancias del espacio urbano. Es importante notar que el sujeto poético no desintegra este imaginario. Todo lo contrario: lo mantiene hasta el final, pero sí emite, con

los versos finales, un deseo de indulgencia por parte del loco del barrio, por haberle tirado piedras aquella vez, hace veinte años. Este remordimiento permite deducir que, por parte del sujeto poético, hay todo un cuestionamiento al acto de ajusticiamiento social, práctica común en muchos de los barrios, por no decir en toda la ciudad. Este enfrentamiento o contradicción que manifiesta el sujeto poético responde a lo que Dionisio Cañas llama el “cuestionamiento de la identidad”. Escribe Cañas:

el antagonismo entre lo íntimo (el Yo) y lo ajeno (los otros) se agudiza en la ciudad por la aglomeración humana a la que está expuesto diariamente el escritor. Por lo tanto es importante para el poeta urbano delimitar su tiempo personal, y las condiciones de su Yo situado en la ciudad, con lo que esta situación conlleva: la angustia, la soledad, la alienación, el deseo, el amor, el miedo, la ansiedad, la culpa, y las reflexiones de orden ético sobre la existencia, las acciones y la finitud. (10)

Llama la atención cómo Helí Ramírez, en un poema como “Cartucho el bobo de la cuadra”, recrea un personaje similar a Miguelito llamado Cartucho. No obstante, existen diferencias significativas entre ambos, a pesar de que los dos sean, en cierta medida, el bobo y/o loco de la cuadra. Aquí, el poema:

Cartucho me contó la bronca entre el vizco y el caleño
Se dieron puñaladas a una y dos
y la que no les gustaba se la cambiaban entre sí en el estómago

Cartucho es el bobo famoso del barrio
Se dice que es bobo pero no es bobo nada
Le gustan las mujeres y la plata
Si una pelada le da papaya en un sitio solo

Trata de agarrarla
Y suena sus labios como dando besos
Pelando tremendos dientes que tiene haciendo igual a un burro

.....las peladas le huyen asustadas.....
Queda Cartucho accionando las manos y sus dedos
En son de caricias
Como si el aire fuese
Una cintura unos muslos o unos senos

Cartucho con su cara y boca de burro y sus espaldas de toro cebú

Hasta ahora no lo he pillado manoseando pelados
Se la he montado muchas veces
Sobre todo los domingos cuando sale
A vender cigarrillos menudeados y bolis a la cancha.

A las cucas les compra la leche
Carga mercados en la plaza a ratos
Es muy vivo el bobo ese
Vende pilas de transistor viejas las vende por nuevas

Otras veces aparece vendiendo prensa
Es la única pinta del barrio que se vasila el ambiente de la calle

Y no le piden papeles ni lo raquetean
Siempre gana de bobo
Según Cartucho el bonche fue de película
Que bolearon fierro como una hora
Pepos y travados se hundían los fierros cuerpo a cuerpo

Que la sangre volaba para los lados
Igual que manada de golondrinas de paso por medellín

Una cucha salió a ver el bonche
Y se desmayó en la puerta de su casa
Después en la gallada me comentaron más o menos lo mismo que Cartucho

El saludo del zarco fue:

“ la que nos perdimos no...”
y por qué...-le pregunté-
“-no te acordás
que en diciembre del año pasado
en el bailoteo en la casa del mocho
tuvieron una bronca...”

Entonces desde eso el vizco se enfarraba
Y se metía una inca entre el pantalón
Y se dedicaba a buscar al caleño

Y el caleño se enfarraba y con otro inca en su cintura
Hacía lo mismo: buscar al vizco
Hasta que se encontraron corridos y bueno...”-
Apenas termina
El zarco entra al café
Pide una limonada
Y se la toma parado y recostado al mostrador
Mirando la propaganda de un jabón
En donde una pelada desnudita
Se baña el cuerpo en espuma de jabón. (*En la parte 12-13*)

A diferencia de Miguelito, Cartucho “Es muy vivo el bobo ese/ vende pilas de transistor viejas las vende por nuevas”; es un individuo aceptado socialmente que tiene mayor interacción con los demás integrantes de la comunidad. La voz poética señala que “A las cuchas les compra la leche/ carga mercados en la plaza ratos”. Y no solo eso: Cartucho es una fuente de información para la gente del barrio, ya que es él quien se entera de los chismes de la comunidad. De lo anterior se deduce entonces que tanto en el caso de Miguelito como

de Cartucho hay una constante social, indiferentemente del momento histórico, en la vida de barrio: el bobo o el loco del barrio o la cuadra tiene protagonismo, su presencia se hace significativa a partir del señalamiento despectivo, y sus acciones son susceptibles de ser recordadas para la posteridad, quizás, por lo anómalo de su comportamiento.

La poesía de Helí Ramírez exhibe también otras consideraciones alrededor del barrio. Y se puede asociar a las regiones morales que expone Ezra Park en su trabajo para entender que cada grupo social se establece a partir de los recursos que el espacio le permite y, que voluntaria o involuntariamente ha decidido habitar. Sobre esto, dice Park que, “Una región moral no es necesariamente un lugar donde se reside: puede ser un simple lugar de cita, un sitio de encuentro o reunión” (*La ciudad*, 81) sugiriendo que los pobladores de un barrio o una vecindad, de manera intrínseca tienden a segregarse por sus formas de agrupación, por consecuencia de sus niveles socioeconómicos y sus costumbres. Dice Park que es un efecto de “...la organización espontánea de la vida urbana, la población tiende por si misma a segregarse, no solo en virtud de sus intereses, sino también de acuerdo con sus gustos y sus temperamentos”. (81) De esa misma forma lo sugiere Helí Ramírez en su poesía, situando a la población de su barrio en una región moral.

Para decirlo de otro modo, Helí propone diferentes líneas de reflexión, se ubica desde la marginalidad y proyecta lecturas de los fenómenos de su comunidad. Haciendo uso de una voz en primera persona, toma una caracterización autobiográfica y testimonial, y desde allí, pone en evidencia el entorno barrial y las carencias materiales del espacio. Para ejemplo está el poema número siete (7):

Poraquí
no tenemos carro de basura
ni árboles en las esquinas

ni lámparas en la frente de las casas

no hay nomenclatura

no hay agua

la sed hace de las suyas

cuando recibe un beso

porque

poraquí

nos reunimos en las esquinas

fumamos mariguana

canción traje obscuro

niño sin cabeza

disparo en la esquina baja como un cohete

se detiene la respiración cuando

se carcajea la noche desnudándose

cuando

amanece trastabillea el corazón. (*La ausencia* s.p)

En este poema vemos cómo todo está construido a partir de la inmaterialidad: la preocupación se expone desde las ausencias, exhibiendo así la precariedad en la que habitan ciertos sectores de la ciudad. Esto es importante en la medida en que dicha precariedad termina alimentando también las relaciones interpersonales de los que habitan el barrio. Así, la calle y los exteriores de las casas son los lugares transitados y habitados por la gente del barrio. Es allí donde las personas dan cuenta de una realidad cotidiana que, en este caso, vendría a ser la del consumo de marihuana y de los lazos humanos y espaciales que dicho consumo genera (“poraquí/ nos reunimos en las esquinas/ fumamos mariguana”). Para explicar esto Ezra Park nos propone que comprender esas fuerzas que en los espacios urbanos se desarrollan, ambientes diferentes donde las pulsiones errantes o contenidas, las pasiones y los ideales, se emancipan del orden moral vigente, plantea que para esto reflexionar esto

hay que procurar entender la teoría de las pulsiones latentes. (81) Y con esto hace referencia a que:

Parece ser que los hombres vienen al mundo con todas sus pasiones, instintos y apetitos incontrolados e indisciplinados. La civilización, en pro del bienestar común, exige que esas predisposiciones salvajes y naturales sean a veces ahogadas y siempre controladas. Al imponer su disciplina a los individuos, al conformarlos según el modelo admitido en la comunidad, la civilización inhibe al mismo tiempo un gran número de pulsiones y muchas más encuentran una expresión vicaria en formas socialmente aceptables o al menos inocuas. En este punto funcionan el deporte, el juego y el arte. (82)

Elementos disuasivos de la cotidianidad que también podemos encontrar en la poesía de Helí y de Rodas que evidencian una forma de contención de las pulsiones sociales latentes en el barrio. La catarsis que propone Aristóteles en la poética y que luego usaría Sigmund Freud y los psicoanalistas intentando explicar como se transforma la pulsión en un nuevo significado positivo (Park, 82), como representación de la demostración y transformación de las identidades humanas. Esto se puede asociar con lo que plantea George Simmel en *La metrópoli y la vida mental*, donde propone que:

Es función de la metrópoli el proveer la arena para esta lucha y su reconciliación, pues la metrópoli presenta las condiciones peculiares que aparecen como oportunidades y estímulos para el desarrollo de ambas formas de atribuir roles a los hombres. A partir de aquí, estas condiciones logran un lugar único, y se revisten de un potencial de significados inestimables para el desarrollo de la existencia psíquica. (20)

Por eso se puede evidenciar que muchas de las relaciones interpersonales que tienen lugar en los escenarios en la poesía de Ramírez se encuentran llenas de matices y contraposiciones: familias disfuncionales, romances callejeros, inconformidades laborales,

denuncias sobre crímenes por parte del estado o grescas callejeras. Con esto se logra hacer evidente un desencanto por la realidad de la Medellín de los años setenta y ochenta del siglo pasado. Algo de ello se observa en un poema como “Elegía”, de su libro *Golosina de sal*:

Cuando Luisca echaba cepas
Como semillas
Para los muros de su vivienda
Nos conocimos. EL barrio se
Desparramaba como una tortilla
Hacia el Picacho.
Eso fue un sábado. De ese día en adelante no había día
Sábado que no fuera a ayudarlo
Y a charlar con las uñas enterradas
Mientras su mujer nos refrescaba con limonada.

Era de frente amplia Luisca. Alto y maletón.
Camellaba manejando pic-kot o volqueta
Y al escondido
De la empresa cargaba enfermos para el hospital
O cargaba enseres de vecinos que se mudaban de vivienda.
Luisca fue una red de afectos de lo servicial que era.

Aprendió a leer adulto y su sed de lectura
No la apagaba un terremoto de libros
Y su única ambición era ayudar a su gente
A salir de entre
La bola de frustraciones
Con la cabeza en alto
A buscar la mesa nutritiva techo digno y libros.
Un tesoro para Luisca era cada libro.

Era líder Luisca y no se dejaba tranzar por un jugoso sueldo
Muchas veces lo vi en su hogar
Acariciando a sus hijos con sus callos.

En la hermana noche
En el brujo día
Se alzaba al hombro el sueño
De cambiarle las patas y la cabeza a la historia
Jugándose la respiración
Al lado de la acción

Luisca cuidaba más la vida de sus amigos y compañeros
Que la propia y decía con la fe de un misionero
Sufrido y aguantador
Que nosotros la pobrecía
Sin cabezas sobresalientes
Eramos los dueños de la raíz el tallo y las hojas de la Re.

En la cola de un día bajo arreboles
En un octubre de risa sucia
Llamaron a Luisca por
El bejuco de siete números
Y le hablaron como sabían le tenían que hablar
Luisca salió al sitio convenido de antemano
Y a quien encontró fue a una patrulla militar
No al que creía encontrar.
Lo subieron a un yit
A empujones.

Al puente Colombia el yit llegando se varó.
Aprovechó Luisca y saltó del vehículo. Por la
Avenida del Ferrocarril trató de huirles
Pero lo alcanzaron. Parece que resbaló en una cáscara
Y a la vista de la gente
En el piso lo asesinó
Un teniente de la oscuridad.

Por temor a que el sepelio fuera una trampa funeral
Para chequear humanidad para empacar
En bandeja de cemento
Queriéndolo sus amigos y compas no fueron...
Luisca se hizo matar para no cantar señales y rastros y
Con su voz y sus actos iluminaba el aire. (*Golosina* 35-37)

En efecto, el poema tiene una estructura narrativa bastante marcada. Vemos una voz en primera persona que relata una historia de otro personaje, Luisca, del cual se puede intuir que es un líder comunal. Vemos, además, una ubicación geográfica específica, la comuna 6 de Medellín, con lo cual el autor hace referencia directa a la ciudad. Esto se deduce porque, “... El barrio se/ Desparramaba como una tortilla/ Hacia el Picacho” (35), haciendo alusión a uno de los cerros tutelares de la ciudad. Por otro lado, el poema da a conocer características muy específicas del personaje, Luisca, evidenciando que es un hombre trabajador, cabeza de familia, que, a pesar de haber aprendido a leer en la adultez, se interesa en demasía por los libros y lo describe como un vecino servicial que tiene como único interés ayudar a la gente de su comunidad a sobrellevar dignamente la vida. Todo esto, para desembocar en un trágico final, que relata un suceso que se presenta en la realidad de un país y un contexto sociopolítico: la desaparición y el asesinato de los líderes sociales, realidad que se sigue presentando, en la actualidad, en muchas zonas del territorio colombiano. Se observa, entonces, la edificación de un imaginario muy significativo, producto de este entorno, que más que imaginario, por las evidencias históricas se vuelve fáctico. Este tratamiento temático devela la responsabilidad social que tiene el poeta, y su compromiso político, ejercido a partir de su oficio.

De manera análoga, Santiago Rodas relata la historia de un personaje barrial, con otras preocupaciones más sucintas, pues no expone con este personaje una problemática

social tan fuerte. No obstante, sí da cuenta de algunas dinámicas sociales que se presentan en los barrios de la ciudad, como lo es la venta de pólvora, mostrando otro tipo de relaciones interpersonales, y abarcando también, en los intersticios del poema, un interés por observar implícitamente las repercusiones que tiene la literatura en los individuos. Ello se ve claramente reflejado en un poema como “El poeta”, el cual pertenece a su libro *Trampas tropicales*:

En el barrio en el que crecí
Hay un hombre al que le dicen El Poeta
Tiene por oficio vender pólvora de todo tipo.
Huidobro dijo que todo poema es un incendio.

Nadie en el barrio sabe con seguridad
Por qué le dicen Poeta.
Algunos explican que es porque su padre era maestro.
Otros dicen que él escribe versos escondido
Y nunca se los enseña a nadie.

Una vez me quemé la pierna
Con pólvora que compré al poeta,
Todavía conservo la marca en mi piel.
Tal vez esa sea su escritura
Que como la poesía deja verdaderas cicatrices. (*Trampas* 30)

A diferencia de *Elegía*, de Ramírez, en *El poeta* Rodas construye un texto más reticente a la toma de responsabilidad y compromiso social. Expone, sin embargo, una serie de conexiones barriales que se manifiestan a partir del manejo de la información, constatando que la red de relaciones que se disemina en una comunidad no siempre está elaborada sobre certezas. En este sentido, el poema muestra la manera en que el apodo de un personaje es blanco de interpretaciones, las cuales son usadas magistralmente por el autor, pues relaciona

un vendedor de pólvora con el quehacer del poeta. De allí, podría decirse, deriva pues un interés genuino por la comprensión de las repercusiones que puede tener la poesía en un barrio, algo que podría entenderse también en términos de una responsabilidad social del poeta, del hombre culto, para con el barrio. El verso “Huidobro dijo que todo poema es un incendio” escinde el poema y emite la premisa que orienta el texto. Esto hace evidente que el compromiso del autor, por lo menos en este poema, no es social, sino que está asociado al discernimiento del hecho poético y las consecuencias que este genera. Por eso su aserción “Que como la poesía deja verdaderas cicatrices”.

En algunos poemas de Helí Ramírez se hace notoria también la presencia de personajes claves para entender la dinámica del barrio, así lo constata un poema como “Hofendida de zu edad”. Igualmente, se puede ver como él transforma premeditadamente el lenguaje, sobre todo en su libro *Golosina de sal*, donde unos aparentes errores ortográficos dificultan la lectura, desajusta y desautomatiza la comprensión inmediata del texto. Un ejemplo de esto es:

Mizia Selina conbertia las valdozas en ezpejo
 Los riñonez ce quejavan de ella
 No ella de los riñones

Vien echa naris tenía enun cuerpo de uezos sovrezalientez
 Enbidiava (unaen bidia cosinada en rezentimiento)
 A Letisia alaque todoz queriamoz amar

...Avlando enuna coztelazion de palavras de zuz
 Ijoz de zuerte mugroza en erensia
 Era cazonsita mizia Selina...

La dejavan zola y solo el valde a zus piez
 Cin peztañiar le ezcuchava de zuz ijoz

Zu dizco diario

Enbi dioza juagava mizia Selina la trapiadora biendo

La charla de letisia y Pini

Pini idiandoce unain bitazion en cada zuzpiro de Letisia

Mizia Selina añorava zuepoca de pelada cuando nola zacava

Un tenvlor de tierra deuna eladeria o teatro y

Bolbia adar otro pazon alaz valdozas hofendida de zu edad. (*Golosina* 13)

Lo primero que salta a la vista es, desde luego, la dislocación ortográfica. Si en “El poeta”, de Rodas, veíamos cómo la labor del poeta puede ser importante para un barrio, aquí Ramírez, como poeta barrial, desmitifica esa misma figura, acercándola a los modos de leer y escribir de algunos de los que allí habitan. Y si en Rodas la poesía es algo que “deja cicatrices”, aquí vemos cómo esas cicatrices son algo que se puede apreciar en la constitución misma de la lengua española, en su trato.

Ya en cuanto a los personajes barriales, es claro pues que el poema nos pone de cara a unos personajes bastante recurrentes en este libro: Letisia, Pini y Selina. Este poema en particular se centra en la figura de Selina, una empleada doméstica de aspecto desagradable y con algunos problemas de salud. Selina es una mujer que se queja de su vida y de sus hijos, y añora sus años de juventud. Queda entonces claro el interés de Ramírez: establecer un imaginario a partir de los anhelos y pesares de las empleadas domésticas, y de las relaciones interpersonales que estas entablan con otras mujeres.

2.2 El espacio urbano y sus imaginarios

Un aspecto importante a tener en cuenta dentro de esta investigación es la noción de territorio urbano, un concepto que utiliza Armando Silva Téllez (1948) en *Imaginarios Urbanos* para comprender el lugar donde sucede y se hace presente la ciudad, este territorio

urbano será entendido en este trabajo como espacio urbano, para poder definir los imaginarios alrededor de la ciudad como referencia geográfica. Dice Silva:

Territorio fue y sigue siendo un espacio, así sea imaginario, donde habitamos con los nuestros, donde el recuerdo del antepasado y la evocación del futuro permiten referenciarlo como un lugar que nombró con ciertos límites geográficas y simbólicos. Nombrar el territorio es asumirlo en una extensión lingüística e imaginaria: en tanto que recorrerlo, pisándolo, marcándolo en una u otra forma es darle entidad física que se conjuga, por supuesto, con el acto denominativo. (27)

Este concepto nos sirve para la enunciación de los espacios posibles de imaginar y recrear dentro de la ciudad de Medellín. En *Plantas de sombra*, de Rodas, figura un poema bastante relevante para el estudio del espacio urbano y los imaginarios que en este operan. Se trata de *Voy derecho*, poema en el que se presentan los tres ejes temáticos (Las relaciones interpersonales, la significación del espacio urbano y la representación de la violencia en la ciudad) de nuestra investigación y algunas de las características antes mencionadas. El poema en cuestión comienza con un epígrafe tomado de la letra de una canción, *equis balada*, de Parlantes, agrupación musical de la ciudad de Medellín: “va a llover, va a llover, yo creo que va a llover. Que me caiga un rayo entonces, así canto eléctrico, encalambrado, como dicen que me mantengo” (38). Así pues, ya desde el epígrafe, el poema se orienta hacia el vaticinio de un mal clima, pero un mal clima que podría traer consecuencias favorables para el canto que se generará a partir de ello. Se trata, en suma, de un poema con evidentes características narrativas, donde un personaje, de nuevo, con una voz autobiográfica, transita por la ciudad. Según manifiesta el poema, el sujeto poético/personaje camina derecho, en línea recta, evitando que cualquier cosa, persona o suceso lo detenga. En este transitar se encuentra con diferentes sujetos representativos de la ciudad:

tropiezo con vendedores de bluyines,
con barrenderos, loteros minusválidos
que me miran feo, pero no me dicen nada,
voy derecho, sin voltear a los lados ni atrás, sin trastabillar,
como en el video de The Verve. (*Plantas de sombra*, 38)

En estos versos se puede apreciar una explícita referencia a la cultura popular, en este caso, un video musical de una banda británica. Más relevante aún, se evidencia cómo el personaje va posando su mirada en algunos sujetos y situaciones que encuentra en su camino, recorriendo, así, a la mirada del *flâneur*. En un juicio alusivo a la poesía de José Manuel Arango, pero que de igual modo podría servir para darle lectura a lo que ocurre en el poema de Rodas, Carlos Fajardo Fajardo comenta que:

el poeta recorre los espacios de la ciudad que le sufre. Camina sin rumbo, con un itinerario sin fin, sin objetivo preciso. Sus callejerías le muestran lugares para el crimen o la fiesta. Arango, prosigue esa línea de búsqueda -en este caso Rodas- poética moderna, inventariando las fisiologías de la ciudad en expansión, componiendo una especie de topología urbana simbólica (una geopoética), mostrándonos la teatralización de la vida citadina, a través de una palabra que instaura el espacio, levantando una arquitectura donde se comunican seres y cosas, las sensaciones y pensamientos. (190)

Por otro lado, en este poema no solo se hace presente el poeta caminando; la ciudad, con sus gentes, también actúa, también interpela al sujeto poético:

Camino recto como por encima de una regla,
derecho, hasta que alguien me agarra de una mano
y me dice que necesita ver mis papeles
pero yo sigo de frente,
la mano insiste y me sujeta fuerte,
hasta hacerme parar. (*Plantas de sombra*, 39)

Es pues clara la relación que establece el sujeto poético con el entorno, y resignificación del espacio urbano, decididamente hostil, que atenta, incluso, contra el sujeto poético mismo. Pareciera que de allí se desprendiera entonces la violencia, pues el poema continúa diciendo:

recorro por los bajos del metro
y siento que otras manos me sujetan,
dicen: muy alzado o qué
y me suben a un carro. (*Plantas de sombra*, 39)

Según lo expuesto por el poema, el espacio urbano se torna en una suerte de personaje, uno que, con sus acciones (la aparición y utilización de extremidades), atenta contra la integridad del sujeto poético:

pues va a tocar hacerle la vuelta, dicen (*Plantas de sombra*, 39)

La violencia es evidente: puede ser un escarmiento, una desaparición, un asesinato. Continúa así el poema:

Ya no hay edificios, veo carboneros y samanes,
me sueltan en una manga y me dicen:
corra, pues
pero yo voy a mi paso, camino derecho, me concentro
en recuperar la cadencia de hace un rato,
escucho un disparo o una explosión y
la voz insiste con más fuerza, corra pues maricón. (*Plantas de sombra*, 39)

En estos versos persiste la violencia descarnada de la ciudad contemporánea, una que en cualquier lugar y momento te rapta y te desaparece, constatando así la fragilidad de la vida.

Por su parte, la poesía de Helí Ramírez presenta el espacio urbano como un constructo, producto, en un inicio, de los vínculos colectivos. Y es a partir de esas mismas relaciones que la apropiación del espacio, como una suerte de derivación inherente, posibilita

entender la ciudad como una estructura, como si no pudiera existir el espacio físico de la ciudad sin la comprensión de quienes la integran, escalando desde la ya mencionada unidad mínima de la sociedad, los grupos familiares, pasando por el entorno barrial, para luego comprender esa gran estructura que es la ciudad. De ello da cuenta un poema como “Romance con ají”, de su libro *Golosina de sal*:

El pelao de pelo en la frente semejándolo
A un perrito pequinés vende empanadas y papas con ají.

Tiende un plástico en el cruce de Carabobo y la Avenida de Greiff
Y vende empaques para arreglos de agua.

En la esquina de Boyacá la pelada con su mamá
Una cucha gafufa de pañueleta
En el puesto vendedor de noticias
Zana del romance mima a su hija.
Se encuentran en los parques
Engrasan a un portero de teatro
Y entran a cine para adultos.

Se enchamba en una fábrica de correas
Y en las tardes tumultuosas de gentes esperando bus
Afilando sus codos se encuentran
Y entrelazados los dedos
Se dedican a la cacería de una mesa en una cafetería.
Les nació una niñita peluda peluda
De pelo suave
Y para celebrarle su suerte
Lo chutan del camello.

Entre las exploraciones de él a las noches
De viernes y sábado a sacudir bolsillos
Y las fugas de ella a trasnochar en una casa de citas

Aganar el billete en la flor de sus piernas
 Los celos entre ellos
 Billetes arrugados. (61)

La voz poética describe un gran cúmulo de escenas cotidianas. El título se puede leer en doble vía. Por un lado, puede hacer referencia a la salsa que acompaña las papas y las empanadas en los puestos de comida que se encuentran por las calles de la ciudad. Por otro lado, podría aludir al “picante” (picardía) con el que se experimenta la relación amorosa relatada. Desde el inicio, la voz poética presenta unos personajes y el vínculo que tienen ellos con la ciudad. Para esto usa un lenguaje barrial, sucio. Ramírez organiza las oraciones de una forma no convencional. El tema del poema es el amor, pero el amor que se puede construir entre dos “pelaos” de barrio, que más allá de ser un idilio utópico, son las aventuras de dos chicos jóvenes que terminan construyendo una familia, resultado de una sociedad convulsionada y escasamente preparada, donde se sitúa a los individuos contra las cuerdas de la precariedad económica, y como consecuencia una precariedad afectiva. Además de los elementos narrativos antes mencionados, se puede constatar el uso del “parlache”, propiedad que le da un tono de verosimilitud a la ciudad retratada. La verosimilitud puede verse reflejada también en la referencia directa a la ciudad, con alusiones como “el cruce de Carabobo y Avenida de Greiff” o “En la esquina de Boyacá”, que sobrepasa los límites barriales y nos ubica en Medellín. “Estos dos ejercicios, denominar y recorrer, han de evolucionar hacia el encuentro de la región llamada territorio, como entidad fundamental del microcosmos y la macro visión” (Silva 27).

Con estos componentes del poema, se constata esta estructura antes expuesta, - familia-barrio-ciudad-, pero más directamente se puede ver, cómo este “romance con ají” ayuda a constituir los espacios urbanos, pues estos dos jóvenes “se encuentran en los parques”, “entran a cine para adultos” y “se dedican a la cacería de una mesa en una

cafetería”. Dichas viñetas prueban la correspondencia que hay entre las relaciones, los individuos y los espacios físicos. Y es que tal y como afirma Luz Mary Giraldo, “es necesario recordar que el ser humano es arquitecto, “proyectista” y artífice de su espacio y de las posibilidades de su mundo” (XV). Y esto se puede poner en concordancia con las formas que tenemos de romantizar nuestras relaciones, la forma de habitar los espacios y sobre todo nuestro tiempo libre.

Ubiquémonos en lo que representa la vida moderna para los habitantes de un barrio, donde el tiempo que tienen como individuos en su mayoría es invertido en trabajar en empresas para ganar dinero para poder vivir. Sobre esto Park expresa que: “muchos de nosotros, durante la mayor parte de nuestras horas de vigilia, estamos tan ocupados en cualquier pequeño detalle de nuestras tareas comunes que con frecuencia perdemos de vista la comunidad en la que vivimos” (Park 104), consecuencia de eso, la forma con la que se proyectan los mayores deseos de satisfacción individual, y donde se construye comunidad (Pareja, familia, amigos, vecinos, etc.), es buscando ejecutar actividades en espacios alternativos, por eso asevera Ezra Park que, “ahora nuestro tiempo libre es esencialmente una búsqueda incesante de emociones. El impulso romántico, el deseo de evadirse de la aburrida rutina de la vida en el hogar y de la comunidad local nos conduce afuera en busca de aventuras” (104). Así como ocurre con los personajes de *Romance con ají*, que consuman su amorío en diferentes lugares, imbuidos por esa necesaria búsqueda de vivir nuevas emociones, lo que llama Park, “Esta búsqueda romántica, que encuentra su más extravagante expresión en las salas de bailes, en los cines y en los garitos de jazz, es característica de casi todas las expresiones de la vida moderna” (104).

Ahora bien, Lo que vemos en la poesía de Rodas es una manera distinta de entender la experiencia que tiene el individuo con la ciudad. En su obra se hace evidente una reflexión

sobre los oficios que puede llegar a desempeñar el hombre, y la relación de este con un entorno mucho menos convulso que el que vemos con Helí. No obstante, ese espacio, pese a ser menos violento y agresivo, logra resignificar de igual modo la existencia de los ciudadanos que en él se hallan inscritos. Un poema en el que esto ocurre vendría a ser “Los que miran aterrizar aviones”:

Los que miran aterrizar aviones
se sientan con sus fiambres a esperar.

Una sombra los cubre cada tanto,
sostiene la mirada en semicírculo
hasta que el avión aterriza en la pista,
satisfechos toman de su bebida.

Saben qué avión aterrizará por su ruido
-Allá viene el vuelo 9892, o el 1235- murmuran.
Los aviones previstos planean por encima de sus cabezas
Su oficio es sencillo y discreto,
pasan las tardes oteando,
se aseguran que todo esté en orden.

Terminada su labor vuelven a sus oficios
de albañiles, cajeros o ciclistas
y el mundo continúa sin problema.

Quién sabe qué pueda pasar
si tan solo una vez
los que miran aterrizar aviones
dejaran de hacerlo. (*Trampas* 24)

El poema surge de la observación de una práctica muy particular que ocurre en la ciudad de Medellín: ver aterrizar aviones. Aquí se hace indispensable contextualizar el

escenario. La ciudad de Medellín tiene un aeropuerto local, el Enrique Olaya Herrera. Aledaño a la pista de aterrizaje de este aeropuerto se encuentra un pequeño parque donde las personas pueden ir a mirar despegar y aterrizar aviones. Con este contexto a manera de trasfondo, el poema plantea entonces que quienes van a este parque a ver aterrizar aviones, lo hacen no sin antes preparar comida en sus casas para luego consumirla allí. Más importante que eso es quizás el hecho de que los habitantes de la ciudad se convierten en operadores de torre de control: son ellos quienes, por el ruido del avión, saben qué vuelo está a próximo a aterrizar. De esta característica concedida a los observadores se puede deducir que, quienes van a ver aterrizar aviones, son lectores de la ciudad, de las prácticas, en este caso aéreas, que tienen lugar en ella. No obstante, lo que se hace relevante evidenciar en este poema es la importancia que se le da a esta labor del observador. En otras palabras, ver aterrizar aviones se convierte en un oficio contemplativo, y permite a los observadores hacer uso particular del lugar. Esto se puede entender como una conquista sobre el espacio, porque permite reconfigurar la utilización del espacio, haciendo de él una prolongación intelectual. Así como lo afirma Silva: “El territorio es algo físico, pero también extensión mental. En los casos de la conquista territorial ello es evidente. como lo narra Mircea Eliade: "Una conquista territorial sólo se convierte en real después del -o más exactamente por el- ritual de toma de posesión, el cual funciona como una copia del acto primordial de la creación del mundo” (29). Teniendo en cuenta que, en este poema, los transeúntes desempeñan un ejercicio de apropiación. Y es a través de esa aparente paradoja (“oficio contemplativo”) que Rodas disloca por completo el imaginario de la ciudad moderna, donde un oficio es relevante en tanto pueda generar frutos, provecho, productividad y rentabilidad.

En Helí Ramírez el espacio de contemplación no es el parque adyacente a la pista de aterrizaje, sino la cancha de fútbol. Se trata de un escenario que, en su poesía, se encuentra

dotado de una relevancia trascendental para la comprensión de las relaciones que se establecen y algunas de las dinámicas que se constituyen en los barrios de la ciudad. Por ejemplo, en el poema, *EN LA CANCHA*, ubicado en la primera parte de *En la parte alta abajo*, recrea todo un escenario futbolístico de un clásico barrial, se puede deducir a partir del poema, que se enfrentan el equipo de Castilla contra el de Pedregal, y a través de una voz en primera persona describe los sucesos y sensaciones que ocurren en este encuentro. En el texto se pueden encontrar versos como: “Las galladas y barras de cada equipo a los lados de la cancha” (44), evidencia de una separación por facciones, luego dice, “Ven el partido hasta cuchos cuchas y peladas” (44), con este verso relata cómo se aglutina una comunidad alrededor de esta actividad. Y para culminar, los últimos versos del poema se convierten en una narración deportiva muy bien cuidada, donde el autor, utiliza un lenguaje poético concreto:

juego hoy de puntero derecho y sólo pienso
 en hacer goles y sacar gente de la ropa y dar leña si me dan
 con todas sus fuerzas el sol con sus manos se aferra a nuestros cuerpos

El negro se corre por la punta izquierda
 se lleva a la defensa del pedregal para su punta
 quedando el negro en el rincón del tiro de esquina
 cuando Cataño le va a entrar
 el negro bombea el centro
 le calculo la caída
 recibo el balón sobre el muslo
 suave lo dejo caer
 le controlo su movimiento y lo defiendo
 de los otros pies que me lo quieren quitar
 eludo al defensa central que ha dado la vuelta
 quedando frente a mi

Le hago el túnel
y saliendo por el lado
le hago clavar al suelo la cabeza al arquero
de paso
eludo la tarde al día al sol y a las gentes que gritan

Terminamos ganando dos a uno
y no hubo bronca ni entre los jugadores ni entre las hinchadas

Me escapo de las manos alegres del barrio que me quieren tocar. (44-45)

El poema no posee casi signos de puntuación, por lo menos en esta última parte citada, prescinde de ellos. Se puede observar también el uso premeditado del parlache, con analogías como “sacar gente de la ropa”, refiriéndose a hacer enojar a otro, o “dar leña si me dan”, es decir, ser fuerte y agresivo propinando golpes al contrario del juego. Todas estas expresiones responden a las dinámicas que se originan en este juego, a tal punto que, finalizando el poema, el sujeto poético dice “y no hubo bronca ni entre los jugadores ni entre las hinchadas”, como si fuera un hecho naturalizado el que, al terminar los encuentros de fútbol, se dé lugar una gresca entre los dos bandos. Evidencia de unos imaginarios de violencia establecidos en torno a esta actividad deportiva que se practica en muchos barrios de la ciudad de Medellín.

En este apartado del análisis queda demostrado que existen, en el espacio urbano de estas dos obras poéticas, diferentes lugares donde se pueden entablar relaciones, que a su vez tienen establecidos unos imaginarios, por la apropiación espacial que tienen los individuos de ellos, y estos lugares también ejercen una influencia en la forma de vincularse, exponiendo diferentes elementos simbólicos de la sociedad y unas dinámicas colectivas que pueden tener como resultado enlaces afectivos y otros de carácter disociativo.

2.3 La violencia urbana

Llegados a este punto, se hace pertinente, pasar a analizar cómo ha sido la transformación de los imaginarios urbanos en la poesía de Ramírez y Rodas, ello a la luz del fenómeno de la violencia urbana. Para comenzar, se debe aclarar que, cada uno tiene una visión sobre este fenómeno, lo cual es entendible si tenemos en cuenta que cada uno escribió sobre una época distinta. Por tal motivo, la investigación se centra en comprender cuáles son las diferencias entre ambos, y los imaginarios urbanos que se crean a la luz de dichas diferencias.

Para continuar con este capítulo es importante dar lugar a quién ejerce la violencia en la ciudad. La violencia puede ser efectuada por individuos o por bandas criminales, de manera sistemática o aislada, y no se puede especificar concretamente de donde surge esta violencia, ni cuales son las motivaciones exactas que permean a estos perpetradores. Se genera una hipótesis a partir del estudio que ejecuta Ezra Park acerca de *El hábitat del gang* en el que propone que la vida social humana a menudo se concibe en espacios y con materiales poco prometedores, y que esta dificultad permea las formas, que en este caso pueden ser negativas. Está claro que no puede ejercerse la violencia sin la existencia del otro, y es la forma de dislocar la estabilidad de ese otro de manera negativa, es decir que la violencia solo se puede ejercer en sociedad. Esas formas de procedimiento se pueden encontrar su fundamento en muchas situaciones, pero como propone Park: “Muchachos abandonados a sus propios recursos encuentran compañía en muñecos; entablan amistad con perros y gatos; y si es necesario crean personajes imaginarios con los que viven en términos excelentes. Las personas solitarias, por otro lado, establecen relaciones íntimas y personales con su entorno físico y a menudo encuentran en la naturaleza sabiduría y modelos” (109), lo

que permite deducir que esto no fundamenta específicamente sus formas de actuar, pero si puede influenciar su percepción de los otros y su comportamiento.

En el caso concreto de Santiago Rodas, un poema como “12 de enero”, que se encuentra en el libro *Trampas Tropicales*, es el que quizás retrata la violencia de manera más directa. Este poema está dedicado a un joven rapero, conocido como “Morocho”, de la comuna 13, que fue brutalmente asesinado en las calles de Medellín en el año 2014. Los versos iniciales dicen así:

En la tarde te buscarán y no estarás
te buscarán en la noche, irán por ti
te darán un balazo en la cabeza,
correrás con tres puñaladas en la espalda (51)

Se puede ver en estas primeras líneas, una violencia devastadora, muestra de lo que pasa en las calles de la ciudad. Sucesivamente, el poema viaja por todo el drama que se genera a partir del atentado, y desde una voz en primera persona, el sujeto poético, narra las horas que pasa el joven rapero en el hospital, cómo lo declaran muerto y es avisado de esta noticia, mientras relata los estados anímicos por los que va pasando la voz poética, para concluir narrando los homenajes póstumos que se hacen en honor a “Morocho”, tratando de erigir el poema como una ofrenda simbólica. En la poesía de Rodas se ve, entonces, esta preocupación por denunciar los actos de violencia social, hay una intención inherente en manifestarse sobre los hechos que se dan lugar en la ciudad, y con un tono reflexivo, posa su mirada en cada uno de los sucesos que ocurren en torno a esta muerte, buscando generar en el lector cuestionamientos alrededor del asesinato de un joven de 14 años; evidencia significativa de una violencia urbana.

Existen de igual modo otros poemas de Rodas, como el caso de “Carro bomba”, en los que la violencia se normaliza, se convierte en un hecho cotidiano y, en algunos casos, en objeto de celebración y culto. Dice el poema:

Tuve un vecino
que era repartidor de pizza en Domino’s.

En una de sus entregas
explotó un carro bomba muy cerca
de donde debía dejar el domicilio.

En la confusión
robó una de las latas
todavía calientes
del Renault 9.

La guardó en su casa.

Luego de unas semanas
la enseñó a sus visitas
como una pieza invaluable
al lado de un recorte del periódico
con la reseña del incidente,
la cifra de los muertos,
los heridos, los daños
en casa y locales comerciales. (*Trampas* 60)

El vecino del sujeto poético, que tiene como profesión ser repartidor de pizzas, toma las partes de un carro bomba y las convierte en souvenir. Hay, para decirlo de otro modo, toda una resemantización del objeto, a punto tal de llegar a convertirlo en una pieza valiosa de su museo personal. Podría decirse que, con esta manera de poetizar la violencia, Rodas busca cuestionar al lector, hacerle tomar conciencia de cuán normalizada ha sido la violencia

en la ciudad. De allí que el poema cierre con la alusión a una nota periodística donde se informa sobre los daños causados por la bomba, como si fuera un pie de obra, reseñando el objeto. El contraste es, pues, evidente. Por un lado, la fetichización de la violencia por parte del repartidor de pizzas. Por otro, la barbarie, el dolor, los daños físicos y emocionales del carro bomba.

Del mismo modo, en *Plantas de Sombra* nos encontramos ante otro poema en el que se reflexiona en torno a la banalización y naturalización de la violencia en la ciudad. Me refiero a “Noche sin posibilidades”:

Cuando veo un carro parqueado
en la mitad de la nada
contemplo dos posibilidades, inevitables:
la primera es que hay una pareja
adentro que tiene sexo
bajo la excitación de lo público
y la segunda es
que el carro contiene explosivos
y es un carro-bomba a punto de estallar
como pasaba en esta ciudad.

En el momento en que
puedo ver lo que sucede adentro
me decepciono
porque no pasa nada:
hay un hombre que fuma marihuana
y mira, aburrido, su celular,
o hay alguien que simplemente
parece dormido y necesita una pausa
para continuar.

Ni la escena de sexo

ni la explosión
 suceden.
 Yo sigo mi camino,
 aburrido
 e intento subdividir la causalidad
 de los hechos
 y rearmo cada una de las piezas.
 en mi cabeza
 crecen, frondosos,
 cuerpos que se unen, sudan, se parten
 hasta que vuelan en pedazos. (*Plantas* 51-52)

Al igual que en muchos otros de su autoría, este poema referencia una situación muy cotidiana: el sujeto poético se encuentra con “un carro parqueado en la mitad de la nada”. Seguido de ello, ese mismo sujeto plantea dos posibilidades para lo que pueda estar sucediendo dentro del mismo: primero, una pareja teniendo sexo; segundo, que es relevante en este análisis, “que el carro contiene explosivos/ y es un carro-bomba a punto de estallar/ como pasaba en esta ciudad”. El imaginario urbano que se ha construido la ciudadanía en torno a la violencia es evidente: la posibilidad, siempre presente, de encontrar un carro lleno de explosivos y a punto de estallar. Ahora bien, lo interesante sería aquí notar que ninguna de las dos posibilidades se cumple. No satisfecho con lo que está ocurriendo en realidad con el carro, en su imaginación el sujeto poético recrea una escena donde fusiona las dos posibilidades previstas: “En mi cabeza/ crecen, frondosos, /cuerpos que se unen, sudan, se parten/ hasta que vuelan en pedazos”. Amor y violencia son pues, en el imaginario urbano que el poema esboza, dos posibilidades opuestas, pero a la vez cercanas.

Por su parte, la violencia que vemos en la poesía de Helí Ramírez no está plasmada solo en la narración de sucesos devastadores para sus personajes: también tiene una fuerte incidencia lingüística, porque la podemos encontrar en el uso transgresivo del lenguaje, más

específicamente en el uso del Parlache, siendo esta una variante lingüística que se dio y se sigue desarrollando en los jóvenes de los sectores populares de la ciudad de Medellín. La transformación dialéctica que se da en la ciudad y en la poesía de Ramírez, por lo general, resultan del cambio de palabras ya existentes en la lengua. Como bien dicen Henao y Castañeda, “dichas transformaciones se realizan mediante la adicción de fonemas; en buséfalo (bus), sisas (sí) y notis (no)” (4). Hay también instancias en el Parlache en donde el cambio se da a partir de un proceso de resemantización de las palabras, donde se traslada por completo su significado (fierro = revolver), o bien por el uso de onomatopeyas “tilín tilín (campanero) y tastaseo (balacera)” (4). Además, están también las semejanzas fonéticas y paronímicas, las cuales se hacen presentes en el uso tergiversado, y en la producción de metáforas o analogías. No obstante, es preciso aclarar que esta violencia esencial del lenguaje se aduce directamente, a el cómo y el quién lo usa, porque esta carga emotiva la toma del surgimiento de la marginalidad y de su carácter transgresor.

De allí que la poesía de Ramírez sobre la violencia urbana sea mucho más explícita y feroz que en Rodas. Son poemas con tono agresivo. De todo esto da cuenta el poema “XXXVII”, de su libro *En la parte alta abajo*:

No me mire así que no soy cubierta de revista
 Ni soy la fotografía de sus cuchos
 Ni soy de su familia ni soy de aquí.

Dos puñaladas le ponen suero a una pinta
 Y en el otro brazo una bolsa de sangre
 Colgando de una varilla de hierro doblado
 Va a ser una tarde de gritos y sol
 Apenas aclarea el día y ya veo los gritos y el sol

Sé los sueños de los demás y sé mis sueños

A esta hora aquí no se oyen ni grillos ni cocuyos
Sino carros y carros y aviones y aviones
Dejando los muros de las casas temblando

Usted usted es un animalito
Entiende más es ese poste de energía que usted

Y no me vuelva a mirar así como me miró ahora
Porque no vuelve a mirar nada en este mundo

Fea la ignorancia en su desnudez obscurece un incendio de algodón

Llevo en mí al mundo entero
Con las alas rojas volando en mí

De un atracón a un banco hablando
Nos fuimos yendo a dormir amaneciendo. (*En la parte 90*)

Aquí el uso del parlache es muy evidente. Estamos ante una poética del hampa. Se hace notoria una voz que apela desde el primer verso a la agresividad, haciendo uso de frases retadoras y despectivas. Pero, a pesar de ser una voz con una plasticidad barrial, es también una voz solemne, capaz de transmitir reflexiones existenciales. Este estilo responde a lo que afirma Dionisio Cañas, hablando de los poetas contemporáneos:

No solamente la experiencia de la ciudad ha llegado entonces a interiorizarse, sino que, del mismo modo, la poesía se ha apropiado del habla de la ciudad. El poeta ya ha superado aquella primera etapa que inauguran Baudelaire y Laforgue, en la que buscaban un lenguaje poético nuevo para captar la vida urbana, y también se despojaron del fragmentado mundo poético de los vanguardistas, de su rechazo absoluto de la tradición y de su prurito de originalidad. El poeta de los inicios de la posmodernidad legitima la tradición, hace de la modernidad parte de su tradición, y

pretende comunicar su experiencia personal e íntima de la ciudad con un lenguaje cercano a aquellos que como él viven en la urbe. (41)

Esto no quiere decir que la poesía de Rodas no quiera llegar a aquellos que como él viven en la urbe, sino que su intención poética se diferencia, sin desmeritar, de la fuerza agresiva que busca Ramírez, para llegar, quizás, a otro tipo de público o por una experiencia de vida dispar. Sea cual sea el caso, la violencia explícita de Ramírez se puede encontrar de otras formas, en algunos casos usando elementos narrativos que evidencian sucesos específicos dentro de la denominada violencia urbana. Obsérvese, por ejemplo, un poema extenso como “Un ángel hampón en desgracia”, del libro *Golosina de sal*:

Feo le rió la vida a Martín.
En el sesenta y seis Martín en un
Paseo a Barbosa estaba de
Fogata en la garganta
Con otros julanos. Se enfrascó en
Discusión con el Negro Beltrán y
“Chus chus chus”

Como dijo Cuca en la heladería
La manca le metió varias veces.
Resultado: encanao Martín y el Negro Beltrán
En el Valle de los Acostados.

Martín pagó al Negro Beltrán con tres años y
La mamá de Martín perdió un ojo de llorar
Pues Tintín como se le conocía en el barrio
Estaba haciendo segundo de bachillerato se ganaba
Sus pesitos de mesero en un gril los fines de semana
Cuadrándose con el chuzo que le echaba a los clientes
Y para ella él era su esperanza.

Después del canazo no volvió a estudiar.
Tampoco pudo conseguir empleo por falta de palancas
Hasta que su gecho le prometió votar a su hermano
Que manipulaba acciones comunales consiguiendo votos
Para un partido y ese tío lo colocó en una fábrica Textil por San Juan.
Tintín recordaba con humor que era barrendero y a
Los barrenderos allá les decían “estilógrafos”.

Un diez de mayo después de acabar un
Turno quincenal camellando de noche
Guete de terminar trasnocho
Llegó a las cinco y puntilla de la mañana
De guayabo más borracho que la misma borrachera
Y apenas el supervisor le dijo: “Hombre qué son
Esas cosas: respete el lugar de trabajo que es sagrado”
Tintín respondió: “Yo también soy sagrado y puedo hacer de
Mi vida lo que me dé la gana. O es que usted
Me va a pegar pues ah”.

A las nueve de ese diez de mayo en una
Mañana oculta en un aguacero
Lo llamaron a la oficina y allí
Recibió la carta con la liquidacioncita.
Corría el año setenta. Tintín salió de
La fábrica y siguió la beba.
Luego en su casa repartió el resto de la
Liquidación: a un hermano que no tenía libreta
Militar y era el atranque para buscar chamba le
Dio para que la sacara a otro de los hermanos que
Vivía de treintazo en treintazo por carecer de certificado
Judicial le entregó dinero para que sacar las fotos
Y se hiciera al certificado a una hermana soltera
Que se dejó calentar el oído de un carnicero y tenía
Dos hijos que mantenían casi que desnudos y desalentados

Le pasó billete para que les comprara mecha y leche por un mes
A la cucha le llevó a donde un médico para que le curara
Unas llagas en los pies y le formulara reconstituyentes.
En esos días se creía billetudo y decía a sus
Hermanos y amigos que
“Bolsillo que no tenga billetes lo rompo”
Pero era por darse ánimos: empezaba
A sentirse desplatado y sin
Un clavo medio tibio para pegársele.
Por esos días decía también que su destino estaba despierto
Alerta que esperaba el salto
A una puerta abierta prometedora.

Tintín resultó jalando carros con otros tipos iguales
A él de afortunados con la vida
Y se decía que se blindaba hasta para asistir a una misa, y por
Encima de los muros los vecinos lo veían en el solar limpiando un tubo.
Corría el año setenta y dos y vivía muy triste
Por la muerte de uno de sus hermanos cuando asaltaba
Un bus de pasajeros con otros ladrones y un catano
Negociante que iba en el bus de
Trueno en la cintura
Le acomodo una bala en el pecho

La mitad del billete que se rebuscaba lo repartía en
Su casa y la otra mitad se lo pachanguiaba en Palacé.

En el setenta y tres se enamoró de la hija de un
Albañil de la cuadra pero su dicha no duró mucho porque
La pobre pelada era muy desnutrida y en el parto de
Su primer hijo murió con hijo y todo. Eso le costó
Una bebata a Tintín de ocho días. Los vecinos creían
Que iba a quedar bobo del golpe de
Su destino que seguía despierto alerta.

Finalizando ese año con sus socios en destino
Incursionó en un banco y otra vez cayó a la cana.
En ese mismo año a su hermana menor la violaron pasando
Por una manga yendo para Santander a visitar a una tía y
Se tuvo que meter de cocinera en un restaurante a ganarse
La comida de una hija que dio a Luz.
Otro de sus hermanos desesperado de ver todas
Las malas juntas en su casa
Salió un día y con el tiempo lo único que
Supieron de él fue que andaba por las calles de
Santa Marta hecho un loquito con un garrote en la mano
Sucio descalzo y hablando con los carteles de los muros.

Estando encano Tintín murió su cucha de un infarto
Y cuentan que trató de ahorcarse con la correa
En la celda al recibir la noticia.

Iniciando el año setenta y nueve recobró la libertad
Tísico y su edad triplicada de sufrir.
Era irreconocible.

Otra de sus hermanas que se ganaba la vida atendiendo
En el mostrador de una cafetería
Le consiguió una chaza al lado del local en que ella se movía.

Recuerdo a Tintín porque cuando juntos estábamos con
Los pergaminos frescos hombro a hombro
Desafiábamos cementerios uniformados
Arañábamos la cola de un relámpago si queríamos
y Falseábamos el mismo patio en la cana

Lo recuerdo al oír la transmisión de la vuelta
A Colombia porque se sentía orgulloso de su nombre
Por ser el nombre de Cochise

Lo recuerdo porque una vez que nos encontramos en
Bolívar con Maturín ya era
Un ángel hampón en desgracia
Tomándonos una helada en un bar me dijo:
“Uno no sabe lo que la vida le guarda
Es una caja fuerte que no puede uno abrir
Para saber lo que le espera. Mano: se lo
Digo porque sé
No se descuide que
El destino también se duerme”
Feo le ríó la vida a Martín. (*Golosina* 41-46)

En este poema, Ramírez, cuenta la historia de un personaje con una implícita dualidad entre la maldad y la bondad. Un personaje que, producto de las circunstancias, se ve involucrado en una riña que trasciende en el asesinato de su rival. Este suceso desencadena una cascada de calamidades y desdichas a las que se ven enfrentados un sinnúmero de sujetos dentro de la ciudad. Arrojado a su destino, este personaje, Martín, un hombre común, termina delinquiendo y siendo parte del hampa. Todo ello como producto de un tropiezo inicial, de la mala suerte en la vida. De lo anterior se deduce entonces que, para Ramírez, el carácter violento de un personaje está íntimamente ligado al espacio urbano, hostil y caótico dentro del cual este nazca y se críe. Por eso es por lo que en este poema todos los personajes son violentos, la ciudad es violenta y las circunstancias que se les presentan son violentas. Nadie, ni seres humanos, ni espacios físicos, pueden alejarse de esta realidad. La ciudad, en este caso violentada, se lleva por dentro, por afuera.

Pero es importante entender que esto no es exclusivo del barrio, y no es este personaje el único que es víctima de sus circunstancias: el poema hace eco en un sin número de espacios y ciudades, como lo propone Robert Ezra Park:

La existencia de pandillas no se limita a la ciudad, ni son exclusivas de los tugurios de las ciudades. Cada pueblo tiene al menos su pandilla de jóvenes, y en cada aldea, como en la ciudad, se compone de vagabundos, rateros y jóvenes buscavidas que se forman y mantienen imitando las maneras de los machos indómitos de cualquier lugar. Las bandas florecen en la frontera, y esas bandas de delincuentes que infestan los márgenes de la civilización exhiben en conjunto los mismos rasgos característicos que muestran los grupos estudiados en este volumen. (110)

Con esto el autor propone que la violencia es también una forma de asociación de un grupo de individuos y que se puede efectuar en cualquier contexto, espacio y tiempo, pero que ocurre con mayor facilidad en los guetos, donde hay condiciones de vida muy limitadas, donde se encuentran los migrantes y los grupos racializados. Quienes componen estas pandillas, estas bandas, son sujetos periféricos que ayudan a establecer un entramado con los otros sujetos que componen otras poblaciones y otros barrios. Relaciones de doble vía, hacia adentro y hacia afuera, estos barrios necesitan formas de relación para componer las ciudades.

CONCLUSIONES

En este trabajo de investigación se estudió la forma como se ven representados unos imaginarios urbanos de la ciudad de Medellín a la luz de la obra de Santiago Rodas y Helí Ramírez. Para esto se hizo uso de un marco teórico referencial en torno a la literatura de ciudad y la poesía urbana, con el que se delimitó cada uno de estas ideas/formas, y cómo fue la evolución de estos conceptos/fenómenos en América Latina, en Colombia y luego en Medellín, y que literatura se generó alrededor de ellos, para de esa manera poder abordar el análisis comparativo de las dos obras.

En una primera parte se expuso la relación que poseen los grupos sociales con el entorno urbano desde la antigüedad, y que esta relación se desprende de una necesidad de acervo cultural (aparte de las necesidades obvias de supervivencia), para así poder comprender que esta agrupación de ideas es el caldo de cultivo donde se generan unos imaginarios, que sirven al desarrollo de las dinámicas sociales. Pero estas necesidades de acervo cultural de los grupos sociales tuvieron como respuesta la generación de la literatura, porque toda generación simbólica necesita de los signos para hacerse fáctica, y siguiendo esta lógica, se pudo entender que toda la literatura, en sí, tiene una relación directa con la conformación urbana, pues es producto de una recreación colectiva.

A partir de esto, se pudo evidenciar el papel del escritor en la resignificación de la ciudad, porque para la generación de literatura se necesita un receptor/observador que pueda percibir los signos que en la ciudad se presenta y luego los pueda transmitir, donde se pueden ver identificados los poetas. Para comprender este fenómeno del escritor de ciudad, se usó como ejemplo inicial la figura del “*flâneur*”, y el poeta como traperero/recolector, propuesta por Baudelaire, para luego entender que esta figura/poeta, no puede ser solo reproductor de

su mirada, sino que su enunciación debe ser transformadora, es decir, debe ser un generador de ideas.

Por consiguiente, la premisa a la que se llega es que, esta transmisión de ideas; la literatura, se convierte en un producto dialógico, que permite la discusión y la integración, con agentes externos. Para dar claridad a este fenómeno se usaron dos conceptos, literatura de ciudad y literatura urbana, el primero, como el escenario de unos sucesos, y el segundo, como proveedor de una estructura ideológica. El fenómeno se diseminó, dejando ver que, el segundo concepto permitía observar la posibilidad de construcción de un mundo imaginado, para luego entender que esta construcción era consecuencia y reflejo de la interacción del autor con un entorno.

Desde allí se presenta un panorama, la aparición de la poesía urbana en América Latina, Colombia y más específicamente en Medellín. Una precisión de esta investigación es que, aunque toda literatura pueda ser entendida en clave de producto urbano, en América Latina se ve incipiente hasta principios del siglo pasado: la ciudad es presentada como escenario, y solo hasta la aparición del Modernismo, se puede identificar a la literatura de ciudad como urbana, porque pasa de ser simplemente un espacio, hacer el generador de unos imaginarios y se convierte en un constructo ideológico. Este acontecimiento, se presenta de manera análoga en Colombia, pues hasta muy entrado el siglo XX, la producción poética en el país tenía un trasfondo rural, intimista o simbólico, donde solo se percibía la ciudad como un espacio fijo.

Con la aparición en Colombia de poetas como Luis Vidales o Rogelio Echavarría, se transforma este panorama. En esta poesía emergente, se presenta la ciudad en relación con el habitar del poeta, allí se ve el Yo escindido, de manera molecular, y se transforma en parte del espacio, y el espacio en fracción constitutiva del Yo. Asimismo, por las dinámicas

sociales que se presentan en el país, a mediados de siglo, y los movimientos culturales que se dieron en los años 60's, aparecen algunas colectividades como el Nadaísmo, que pretendían, a partir de su producción literaria, transformar la tradición artística, permeando los criterios estéticos y sociales, con los que se ejecutaba o recibía el arte, exigiendo una responsabilidad social y un impacto ideológico. Por lo tanto, surgen obras poéticas como la de Helí Ramírez y Santiago Rodas.

Ahora bien, en esta investigación se partió de unas intuiciones, que a simple vista se perciben en las obras de Ramírez y de Rodas: hay un espacio, la ciudad de Medellín; hay unas preocupaciones sociales, económicas y políticas del entorno; unas dinámicas que evidencian la forma de relacionarse de los habitantes de este espacio: y una idea latente en el imaginario y tangibilidad de la ciudad, la violencia. A partir de estas intuiciones se elaboraron los ejes temáticos de este trabajo, que son los imaginarios de, los vínculos interpersonales presentes en la ciudad, el espacio urbano y la violencia. Estos ejes sirvieron para comparar la obra de los dos autores, y así constatar que algunos imaginarios persistían a través del tiempo; disímil en las obras, y que otros tuvieron algún tipo de transformación.

En total se compararon y analizaron ocho poemas de Helí Ramírez y seis poemas de Santiago Rodas, y a partir de esto se constató que las relaciones interpersonales que tienen presencia en las dos obras poéticas son muy diversas; no distan, necesariamente, entre un autor y el otro, sino que, sus personajes y sus dinámicas son muy variopintos, por ejemplo: la alusión al “bobo/loco de la cuadra”, se hace presente en las dos obras, pero su relación con el espacio y la comunidad es diferente en las dos obras. Este personaje, en el poema de Rodas, evidencia una relación negativa con la voz poética, pero en contraposición, el personaje análogo, en Ramírez, tiene una relación positiva con la voz poética. Aun así, en los dos autores se puede percibir que hay una reafirmación de este personaje, en el imaginario de la

ciudad de Medellín, este personaje persiste. Otra característica que se halló en la elaboración de las relaciones interpersonales en las dos obras poéticas es que, muchas de estas surgen a partir de la marginalidad social. Y también se evidenció que las relaciones interpersonales, en el imaginario de esta ciudad, están permeadas, indistintamente por la violencia.

En cuanto a los imaginarios del espacio urbano, se llegó a varias conclusiones: en primera medida, el espacio que presenta la obra de Ramírez es hostil, la violencia se percibe en las calles, se respira en el barrio, en el bus, en la casa. En contra posición a eso, los imaginarios de espacio que se perciben a través de la obra de Rodas, son mucho más variados, es una ciudad más tranquila, más sosegada, que puede tener espacios para la reflexión o la contemplación, pero, aun así, la ciudad no pierde ese tono agresivo y convulso. No sale del espectro de la violencia.

Es decir, la violencia, es un imaginario constante en la ciudad de Medellín, por eso se convierte en nuestro último eje temático para el análisis, del cual se pudo concluir que en la Medellín de Ramírez, la violencia es fáctica, está en las calles, en el cuerpo, en la mirada, está en el hombre, está en el mundo, está en el destino, en las circunstancias a las que nos enfrenta la vida. Dicha violencia se puede sentir hasta en el lenguaje. En la Medellín de Rodas, hay una violencia, menos efusiva, con una luz de esperanza y sosiego para la ciudad, sin dejar de señalar y evidenciar unas posturas críticas, al punto que se haga perceptible, que la violencia está ya tan arraigada en nuestra cotidianidad y nuestros imaginarios, que se hace posible normalizarla o fetichizarla, como representación inherente a la ciudad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arango, Gonzalo. *Primer Manifiesto Nadaísta*. Medellín, Tipografía y Papelería AMISTAD Ltda., 1958. <https://www.gonzaloarango.com/ideas/manifiesto1.html>
- Arango, José Manuel. *Este lugar de la noche*. Colcultura, 1984.
---. *Poemas escogidos*. Universidad de Antioquia. 1988
---. *Montañas*. Norma, 1995.
- Baudelaire, Charles. *Poesía completa*. Traducido por M. B. F. Libros Río Nuevo, 1979.
---. *El spleen de París*. Traducido por Andreu Jaume Penguin Clásicos, 2017.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*. Traducido por Jesús Aguirre. Taurus, 1980.
- Cañas, Dionisio. *El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos*. Ediciones Catedra, 1994
- Castañeda, Luz Helena, y José Ignacio Henao. *El Parlache*. Editorial Universidad de Antioquia, 2001.
- Cooper, Adriana. “*Poesía necesaria: lo nuevo de Luis Miguel Rivas y Santiago Rodas*”, Reseña de *Colección Ambar, Plantas de sombra y Hoy no quiero metáforas*, por Santiago Rodas y Luis Miguel Rivas. *Arcadia*. 2018
<https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/poesia-necesaria-lo-nuevo-de-luis-miguel-rivas-y-santiago-rodas-en-angosta-editores/70821>
- De Frono, Juan. *Helí Ramírez, el poeta del éxodo*. *Arcadia*, n° 155, 2018.
<https://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/el-poeta-del-exodo-heli-ramirez-medellin-poeta-antioqueno/70583>
- Echavarría, Rogelio. *El transeúnte*. Instituto colombiano de cultura, 1977.
- Fajardo Fajardo, Carlos. *La ciudad poema: La ciudad en la poesía colombiana del siglo XX*
- Gallego Guevara, Diego Alejandro. *La ciudad periférica de un poeta urbano: Helí Ramírez*. Tesis, Universidad Tecnológica de Pereira, 2014.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo, 1989.
- Giraldo, Luz Mary. *Ciudades escritas*. Convenio Andrés Bello, Tercer Mundo Editores, 2001.
- Jaramillo Escobar, Jaime (X-504). *Los poemas de la ofensa*. Tercer Mundo, 1967.

Lechner, Norbert. *Los patios interiores de la democracia*. FLACSO, 1988.

Mejía Correa, Clara Victoria. “*La novela urbana en Colombia reflexiones alrededor de su denominación*”. Artículo parte de la investigación “*La novela urbana en Colombia (1973-1984): un cambio de perspectiva en la configuración del protagonista*”, Universidad de Antioquia, 2009.

Montoya, Pablo. *Literatura y ciudad. Leer y leer*, n°65, Editorial Universidad de Antioquia, 2012.

Park, Robert Ezra. *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*. Ediciones del Serbal. Traducido por Emilio Martínez, 1999.

Piedrahíta, Ignacio. Reseña de *Trampas tropicales*, por Santiago Rodas. *Universo Centro*, 2015.

<https://www.universocentro.com/ExclusivoWeb/ImpresosLocales/Trampastropicales.aspx>

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Arca, 1998

Ramírez, Helí. *La ausencia del descanso*. Editorial Universidad de Antioquia, 1975.

---. *En la parte alta abajo*, 2da ed. Editorial Leanlo, 1991.

---. *Cortinas corridas*. Editorial Leanlo, 1980.

---. *Golosina de sal*. Editorial Universidad de Antioquia, 1988.

---. *Desde al otro lado del canto*. Tragaluz Editores, 2011.

Reseña de *Plantas de sombra*, por Santiago Rodas. *Universo Centro*, 2018.

<https://www.universocentro.com/ExclusivoWeb/ImpresosLocales/Plantas-de-sombra.aspx>

Rodas Quintero, Santiago. *Gestual*. Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2014.

---. *Trampas tropicales*. Atarraya Editores, 2015.

---. *Plantas de Sombra*. Angosta Editores, 2018

Rovira, José Carlos. *Ciudad y literatura en América Latina*. Editorial Síntesis, 2005.

Silva Téllez, Armando. *Imaginarios urbanos*. 5ta ed. Arango editores, 2006

Simmel, George. *La metrópolis y la vida mental: apuntes de sociología urbana*. Universidad de Chile, 1988.

Villegas Restrepo, Juan Esteban. *Poesía y violencia en Colombia (1920-1990)*. Tesis doctoral, Universidad de Antioquia, 2018.