

## Poesía y violencia urbana en Colombia (1975-1990): una mirada a Helí Ramírez y Mery Yolanda Sánchez<sup>1</sup>

### Poetry and Urban Violence in Colombia (1975-1990): a Look at Helí Ramírez and Mery Yolanda Sánchez

JUAN E. VILLEGAS-RESTREPO

Universidad Pontificia Bolivariana, Programa de Estudios Literarios. Medellín, Colombia.  
Correo electrónico: [juan.villegasr@upb.edu.co](mailto:juan.villegasr@upb.edu.co)

Este artículo examina la manera en que la poesía colombiana de las dos últimas décadas del siglo XX representa las múltiples y diversas alteraciones sociales, políticas y emocionales causadas por la violencia urbana. El estudio tiene como foco principal el discurso poético de autores social, política y estéticamente marginados como Helí Ramírez (1948-2019) y Mery Yolanda Sánchez (1956), quienes hacen uso de un imperativo cartográfico que, sin renunciar a su carácter espacial, se muestra interesado también en lo individual y lo colectivo. Esta aproximación tripartita posibilita mostrar cómo la poesía de estos dos autores lleva a cabo todo un mapeo de los espacios, imaginarios y afecciones creados por la violencia urbana.

*Palabras claves:* Poesía colombiana del siglo XX, violencia urbana, Helí Ramírez, Mery Yolanda Sánchez.

This article examines the way in which Colombian poetry of the last two decades of the 20th century represents the multiple and diverse social, political and emotional alterations caused by urban violence. The study has as main focus the poetry of socially, politically and aesthetically marginalized authors such as Helí Ramírez (1948-2019) and Mery Yolanda Sánchez (1956), authors that recur to a cartographic imperative that, without renouncing its spatial nature, is also interested in individual and collective issues. This tripartite approach makes it possible to show how these two poetic

---

<sup>1</sup> Este artículo deriva del proyecto de investigación *Violencia, memoria y exilio en la poesía hispanoamericana entre 1950 y 2010*, financiado por el Centro de Investigación para el Desarrollo y la Innovación (CIDI) de la Universidad Pontificia Bolivariana, con número de radicado 393C-11/18-42. A su vez, dicho proyecto está adscrito a la línea de Investigación "Literatura, crítica y pensamiento latinoamericano" del grupo de Investigación *Epimeleia* (Clasificación A, Colciencias) de la Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades de la misma universidad.

discourses carry out a whole mapping of the spaces, imaginaries and affections created by urban violence.

*Key words:* Twentieth-Century colombian poetry, urban violence, Helí Ramírez, Mery Yolanda Sánchez.

## 1. A MANERA DE CONTEXTO HISTÓRICO

Tras el magnicidio el 9 de abril de 1948 del dirigente liberal y candidato a la presidencia, Jorge Eliécer Gaitán, se desata en Colombia una cruenta violencia rural bipartidista entre campesinos liberales y conservadores. Este periodo, que va de 1948 hasta 1958, es lo que en la historiografía colombiana se conoce como “La Violencia”. Según la historiadora Mary Roldán, solamente en el departamento de Antioquia, por citar uno de muchos casos, 4.000 personas fueron asesinadas por motivos políticos entre los años 1949 y 1953 (2003: 25). Ante el escalonamiento de dicha violencia, Alberto Lleras Camargo (1906-1990) y Laureano Gómez (1889-1965), respectivos jefes del partido liberal y conservador se reunieron en España con el fin de esbozar un acuerdo cuyo fin fue el de permitir que sus partidos se repartieran el poder durante dieciséis años, es decir, desde 1958 hasta 1974. Dicho pacto es la semilla de lo que luego vendría a conocerse como el “Frente Nacional”. Completamente sumergido en el polarizado ambiente político de la Guerra Fría y, dentro de este panorama, abiertamente pro-Washington y por ende anticomunista, el llamado Frente Nacional fue refrendado en las urnas por los mismos colombianos a través de un plebiscito. Varios estudiosos coinciden en que, lejos de poner fin a la violencia política, el Frente Nacional acabó por convertirse en un modelo estatal que terminó reproduciendo la misma lógica que, en su momento, inició dicha violencia política: esto es, una lógica de persecución a la disidencia, exclusión, represión y, más peligroso aún, de amnesia histórica. No es casual que durante estos años surjan en Colombia diversos grupos alzados en armas como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el Ejército de Liberación Nacional (ELN), el Movimiento 19 de abril (M-19), el Ejército Popular de Liberación (EPL), entre otros.

Alrededor de esa misma época, surgirían también en el continente las dictaduras del Cono Sur y el arribo del modelo neoliberal que dichas dictaduras trajeron consigo. Dichas dislocaciones en el cuerpo social, político económico y cultural del continente hicieron que la ciudad latinoamericana, en tanto monumentalización del proyecto de nación surgido durante la Ilustración, no pudiera ser concebida, narrada y experimentada como antes por sus habitantes y/o escritores (Franco 2002). En el caso concreto de la Colombia de las tres últimas décadas del siglo XX, esta crisis de la ciudad tanto en su dimensión física como simbólica resulta innegable. ¿La razón? Al volcar la mirada sobre la fisonomía sociopolítica y económica que el país adoptó durante las décadas del setenta y ochenta, factores como el desempleo, la pobreza, el crecimiento demográfico, los inicios del narcotráfico, la represión estatal y la aparición de guerrillas urbanas de extrema izquierda y de grupos milicianos

proto-paramilitares, llevaron a que la violencia, hasta ese momento mayormente rural, terminara posando también sus tentáculos sobre muchas de las principales ciudades del país, como Bogotá, Medellín, Cali y Cartagena.

## 2. VIOLENCIA URBANA EN LA POESÍA COLOMBIANA DE FINES DE SIGLO XX

Partiendo de estos antecedentes, el panorama poético colombiano de los años setenta y ochenta se verá marcado por la presencia de un grupo de poetas cuyos versos dan cuenta de la manera en que los proyectos de emancipación política, social y cultural que se gestaron durante la década del sesenta, comenzaron a verse minados. Ahora bien, si para la década del sesenta, libros de poesía como *Poemas urbanos* (1963) de Mario Rivero (1935-2009) y *El transeúnte* (1964) de Rogelio Echavarría (1926-2017), convirtieron a la ciudad en uno de los topos literarios por excelencia; lo que vamos a ver a partir de la década del setenta es que las aproximaciones a dicho topos van a verse profundamente signadas por el fenómeno, devenido en temática, de la violencia urbana. Pero, tal y como mostraremos más adelante, llama la atención que los pocos trabajos críticos que de manera directa o indirecta se han atrevido a abordar este diálogo entre el discurso poético y el fenómeno de la violencia urbana, no hayan llevado a cabo, por lo menos hasta ahora, tres tipos de lectura, todos igual de importantes. En primer lugar, una lectura de dicho fenómeno que no esté supeditada a esa óptica generacional que, con el paso de los años, le ha dado supremacía historiográfica a la llamada “Generación desencantada”, “Generación sin nombre”, “Generación posnadaísta” y/o Generación de “Golpe de dados”<sup>2</sup>. En segundo lugar, una lectura que, dentro del contexto de dicha generación, no siga privilegiando las voces, ya canónicas, de José Manuel Arango (1937-2002) y Juan Manuel Roca (1946)<sup>3</sup>. Y, finalmente, una que tome en consideración, tal y como el género poético lo exige,

<sup>2</sup> El rótulo “Generación desencantada” se le debe al crítico estadounidense James Alstrum, particularmente a su estudio del año 2000, titulado, *La generación desencantada de Golpe de dados: Los poetas colombianos de los años 70*. Para más información, ver (Alstrum 2000). Al respecto, Alejandra Toro Murillo señala que: “Uno de los casos en el que la limitación del esquema generacional se ha hecho patente en la historia de la poesía en Colombia ha sido el que concierne a la generación que se ha llamado Desencantada (Posnadaístas, Generación sin nombre, Frente-nacionalistas, Desarraigados, Generación Golpe de dados y Poetas del In-xilio), correspondiente a escritores nacidos entre las décadas del 30 y 40 del siglo XX, y cuyas primeras publicaciones pueden fecharse en las décadas del 60 y 70, incluso los 80. Ningún acuerdo respecto a la nómina de sus integrantes; su nombre o sus fechas de vinculación son algunos de los problemas que ha llevado a que no solo sean los poetas que más apelativos han recibido en la historia de la poesía colombiana, sino también los que han sido organizados de forma más artificiosa, demostrando, una vez más, que el método generacional, predominante en la elaboración de la historia de la poesía en Colombia, se ha convertido en una especie de vicio historiográfico” (2016: 108).

<sup>3</sup> Así lo confirman, por ejemplo, los ensayos “País secreto de Juan Manuel Roca: para una poética de la violencia” de Juan Carlos Galeano (1998) y “La poesía de José Manuel Arango” de David Jiménez Panesso (1998), y los capítulos IX y X del libro de Carlos Fajardo Fajardo, *La ciudad en la poesía colombiana del siglo XX* (2011), dedicados, respectivamente, a cada uno de estos dos autores.

los recursos literarios y/o formales de los que se vale el/la poeta para así (con)figurar y/o representar el espacio urbano y la violencia que allí opera. Es pues allí en donde el análisis temático y formal de una poesía social, política y estéticamente marginada como la de Helí Ramírez (1948-2019) y Mery Yolanda Sánchez (1956) se perfila como algo esencial no solo para estudiar más a fondo este tipo de violencia, sino también para cuestionar los límites y alcances de un canon poético tan clasista y excluyente como lo ha sido y sigue siendo el colombiano. Así pues, la tesis que vertebra el presente artículo es que, en sus versos, tanto Ramírez como Sánchez parecen recurrir a una imaginación cartográfica netamente urbana que, sin renunciar a su carácter espacial, se mostrará interesada también en mapear los efectos que el fenómeno de la violencia urbana termina creando tanto a un nivel individual como colectivo. De allí que esta cartografía sea la que permita llevar a cabo todo un mapeo con respecto a los espacios, imaginarios y afecciones que dicha violencia le termina creando a todo sujeto que la experimenta.

### 3. HELÍ RAMÍREZ: EL MIEDO, ESE OTRO MODO DE POETIZAR LA VIOLENCIA URBANA

Conocido en los círculos culturales locales como “el poeta de Castilla”, en alusión al barrio de la ciudad de Medellín en el que vivió y sobre el cual escribió hasta el momento de su muerte, Helí Ramírez<sup>4</sup> es un poeta cuya obra ha sido poco estudiada hasta el momento. La relevancia que el barrio Castilla tiene en su obra poética y narrativa no debe ser tomada a la ligera. Tras la muerte de su padre, víctima de la violencia rural de la década del cincuenta entre Conservadores y Liberales, Helí se muda con su madre a dicho barrio. Tal y como señala Diego Alejandro Gallego en uno de los pocos estudios críticos que existen sobre su obra,

Castilla inicia su fundación barrial, como muchas comunas de Medellín y de Colombia, por familias que se desplazan de sus terruños primitivos por la violencia bipartidista que subyugaba al país en las décadas de los 40 y 50, y la familia de Helí no fue la excepción, llegó a Castilla e iniciaron una vida en comunidad, aspecto de suma importancia para el autor, pues el barrio se convierte en un aporte genotextual valioso para sus escritos, ya que en diferentes versos de su obra poética aparecen recreadas algunas experiencias, anécdotas, entre otros aspectos vividos en este lugar (2014: 32).

<sup>4</sup> Algunos datos biográficos del autor: nació en el municipio de Ebéjico, Departamento de Antioquia, en 1948. Dio a conocer sus primeros ejercicios poéticos en 1974 en la revista bimestral de poesía *Acuarimántima* (1972-1983), dirigida en aquel entonces por los poetas Elkin Restrepo y José Manuel Arango. Ha publicado siete poemarios: *La ausencia del descanso* (1975), *En la parte alta abajo* (1979, primera edición; 1991, segunda edición; 2012, tercera edición con ilustraciones de Fredy Serna), *Cortinas corridas* (1980), *Golosina de sal* (1988), *La luz de acá se hace de la oscuridad de aquí* (1991), *Para morder el cielo* (1999), *Desde al otro lado del canto* (2011). Cuenta también con una novela, titulada *La noche de su desvelo* (1986). Falleció en febrero del 2019.

Heredera, por tanto, de esa poética urbana iniciada por Luis Vidales en la década del veinte y retomada por Rogelio Echavarría (1926-2017) y Mario Rivero (1935-2009) en la década del sesenta, la obra de Ramírez presenta, sin embargo, unos rasgos diferenciales imposibles de obviar, sobre todo en lo que tiene que ver con el código lingüístico a partir del cual esta se erige, permitiendo, de este modo, que la misma se mueva fácilmente por entre los límites siempre borrosos de la poesía conversacional/coloquial y la anti-poesía<sup>5</sup>. De allí que para el periodista y escritor Juan José Hoyos la poesía de Ramírez sea un caso bastante único en el amplio espectro lírico del país:

Su poesía es muy importante, muy singular. Es la primera vez que yo siento como que un poeta habla con nuestra propia lengua la historia de nosotros, especialmente de los que crecimos en los barrios populares de ciudades como Medellín. Después de los años 50, 60, no he visto otra poesía así. Es una poesía que cambió muchas cosas de la poesía colombiana contemporánea. Para mí es como un milagro, porque describe un mundo de pura vida y que poco había trascendido a la literatura escrita. Diría que de pronto un antecedente son los cuentos de Umberto Valverde en ‘Bomba Camará’. Pero en poesía no había visto eso (citado en Amariles 2008: párr. 34).

Desde luego, el haber crecido en el convulso ambiente de los barrios populares de Medellín habría de traducirse luego en una poesía orientada a representar una violencia urbana desde la perspectiva de un sujeto poético que, día tras día, debe confrontarla. La zozobra y el miedo que derivan del hecho de tener que vivir en una ciudad violenta se torna palpable desde su primer poemario, sugestivamente titulado *La ausencia del descanso* (1975). Así lo constata el poema número 11:

Sueños que se escapan por el hueco de un cortauñas  
la noche clara cambia los labios de posición con rabia  
y el cielo azul y en algunos espacios amarilloso  
nos cobija

en coro corro a la calle que inunda los sentimientos empapelados

las emisoras desaforadas  
emiten sus extras

la ciudad es un océano de sangre (Ramírez 1975: s.p.)

<sup>5</sup> Gran parte del bagaje lingüístico que Ramírez emplea en su poesía, quizá no del todo evidente en los poemas aquí estudiados, proviene del llamado “parlache”. En palabras de Padilla y Castañeda: “el parlache es una variedad dialectal de carácter argótico que surge en el seno de sectores populares y marginales de Medellín y el Área Metropolitana, pero también es cierto que se ha extendido en uso y aceptación en los distintos sectores de la sociedad” (2012: 117).

Dada la supresión de la puntuación ortográfica, en el poema se destaca la estructura fragmentada/fracturada y flotante de sus versos. Como los sueños mismos con los que abre el poema, las palabras se escapan y llegan hasta el lector de manera casi inconexa. La extraña conjunción del “hueco de un cortaúñas”, “la noche clara [que] cambia los labios de posición”, la calle, la radio y el océano de sangre, dan cuenta de un enigmático irracionalismo que nos recuerda a muchos de los poemas de Georg Trakl (1887-1914). Y, aun con esta manifiesta ilogicidad a cuestas, resulta posible ver cómo todos y cada uno de los elementos que figuran en los primeros siete versos del poema contribuyen de alguna manera u otra a allanar el camino que finalmente ha de llevar al lector hasta la imagen apocalíptica del último verso. Solo así puede entenderse, como ya dijimos, la coexistencia de la potencialidad hiriente del cortaúñas, de la noche rabiosa en la que confluyen dos de los tres colores del pabellón nacional (azul y amarillo), de la calle que todo lo inunda y, más importante aún, de las emisiones de radio anunciando sus ‘extras’ noticiosos plagados de muerte, miedo y dolor. Y esto último es importante, ya que a través de dichos ‘extras’ Ramírez pareciera estar reflexionando acerca del papel que juegan los medios de comunicación, en eso que Rossana Reguillo, Roberto Briceño-León, Lucía Dammert y algunos otros sociólogos y politólogos más, han denominado “la construcción social del miedo” confirmando con ello que “El miedo social no se construye entonces sobre la violencia real, sino sobre las representaciones sociales que han hecho de la violencia las víctimas, los rumores y los medios de comunicación” (Briceño-León 2005: 7)<sup>6</sup>. De allí también la importancia de que el quinto verso nos ponga de cara a un yo que, con sus ojos y oídos, escribe para nosotros la ciudad. Este, sin embargo, es un yo que, si leemos más de cerca, corre a la calle “en coro”, esto es, acompañado de otras personas. Son, en definitiva, una masa heterogénea de sujetos cuyos sentimientos, pese a estar ‘empapelados’ / ‘cubiertos’ / ‘adormecidos’, terminan, no obstante, devorados y/o inundados por la radio, por la calle y por lo que en esta última acontece.

De igual manera, tampoco es casual que el poema culmine con la metáfora de la ciudad como “océano de sangre”. En su ensayo “Poesía de la modernidad y experiencia urbana”, Juan Carlos Ballesta nos recuerda la manera en que los poetas y novelistas de fines de siglo XIX y comienzos del XX, entre los que contamos a Maurice Barrès (1862-1923), Gabriele D’Annunzio (1863-1938) y el ya mentado George Trakl (1887-1914) “se recreaban pintando las ruinas, la decadencia y el desmoronamiento de viejas ciudades históricas como Brujas, Venecia, Toledo y Ravenna” (1994: 99). En consonancia con lo expuesto por Ballesta, vemos entonces cómo Ramírez inserta a la Medellín de los setenta en una topografía distinta a la normal, a la andina, todo ello con el fin de poner a funcionar el recurso metafórico del océano de sangre, y con este, el hundimiento/desmoronamiento total e irreversible de una ciudad que, una década después de la publicación del poemario, comenzaría a ser vista como la más violenta del mundo.

<sup>6</sup> Para Lucía Dammert “La presencia de violencia en los medios tiene tres impactos: acostumbramiento, repetición, y temor” (2005: 55).

Algo de ese derrumbamiento se observa nuevamente en el poema número 44 del mismo libro. Dice el poema:

Tra tra tratra experimentos atómicos  
 tratra tratra...  
 ... tratraquetra asfixia  
 y me desconcierta un llanto en proveta [sic]  
 frente a una mano pidiendo limosna  
 ...tra tratra  
 ra.... a... tratra  
 tratapum... tratra tratra...  
 el hombre continúa vivo en la ciudad (Ramírez 1975: s.p.)

Pero, a diferencia de lo ofrecido por el poema anterior, aquí no estamos ante un hundimiento que se dé en el mundo acuífero. En otras palabras, atrás ha quedado ya la violencia poéticamente condensada en la metáfora del océano de sangre. Estamos ahora ante un hundimiento, sin duda alguna violento, que encuentra en la dimensión onomatopéyica de las balas su mejor y más eficiente vehículo de inmersión. Dentro de este contexto, la influencia de la poesía futurista rusa e italiana es, pues, innegable, sobre todo en lo que tiene que ver con el uso de ruidos que remiten, en este caso, a los tiroteos<sup>7</sup>. Ahora bien, la importancia de la onomatopeya trasciende el ámbito de lo fonético, ya que, si este poema es un texto que, en algunas instancias/versos, consta única y exclusivamente de una serie de transcripciones fonéticas que remiten a los disparos (como en los versos 2, 6, 7 y 8), también la ciudad parece ser un texto que, al ser leído y transitado, se teje y desteje de manera incesante con el estridentismo propio de los balazos. Podría entonces decirse que lo que esta operación de extirpe futurista revela es que, para Ramírez, la ciudad violenta debe ser recorrida/escrita/poetizada también con base en una fuerza expresiva que solo puede ser obtenida a través de una cierta dislocación del lenguaje.

A la altura del cuarto verso, y en medio de todo ese estridentismo, aparece entonces el sujeto poético. Su estado es claro: se halla desconcertado por “un llanto en proveta / frente a una mano pidiendo limosna”. Que el llanto –que bien pudiera ser suyo

<sup>7</sup> Bien lo decía Marinetti en uno de sus manifiestos futuristas de 1914, titulado “El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica”: “Si el ruido es el resultado del frotamiento y el choque de sólidos, líquidos o gases a gran velocidad, la onomatopeya, que reproduce el ruido, es necesariamente uno de los elementos más dinámicos de la poesía. Como tal onomatopeya puede sustituir al verbo en infinitivo, especialmente si se encuentra junto a otra o varias onomatopeyas (Ej.: la onomatopeya *tratra tratra* de las metralletas... [...])” (1992: 150). Ahora bien, con esto no es que estemos planteando que la postura de Ramírez frente a la ciudad sea igual a la idea de Marinetti. Tiene razón Ángel L. Prieto de Paula cuando plantea que “el Futurismo erigía la ciudad moderna como mito de una sensibilidad distinta, [pero] no como el correlato de estados anímicos turbulentos y críticos, y menos como ejemplo de un tipo de deshumanización caracterizado por el alejamiento de lo primordial [...]” (1999: 166), rasgos estos últimos que, en el caso de la poesía de Ramírez, sí que parecen aplicar.

o del mendigo— se halle contenido en una proveta (‘probeta’) no es asunto menor. En el anterior poema veíamos cómo en la calle de la ciudad violenta(da) los sentimientos se encontraban ‘empapelados’, esto es, narcotizados, cubiertos, aislados, entumecidos, siempre en estado de contingencia. También aquí los sentimientos, articulados por medio de dicho llanto, se hallan contenidos, refrenados, nunca plenamente expresados. Y si el sujeto poético declara su estremecimiento es tal vez para intentar conectarse con el mendigo, pero también consigo mismo. Lo anterior permite afirmar que estamos ante un flâneur y, más que ante un flâneur, ante una escritura flâneuresca que,

generalmente se le atribuye la mitigación, en cierta medida, de los efectos del distanciamiento inmediato, es decir, de la alienación que surgió en el siglo XIX como consecuencia de las agudas diferencias de clase y económicas, por un lado, y del hacinamiento urbano [...] por otro [...] Pero, desde un punto de vista baudelaireano, tal “percepción” es puramente ilusoria. Solo puede reforzar la alienación existente de los habitantes de la ciudad, alentándolos en la ilusión de que es posible y fácil para ellos entenderse entre sí (Chambers 2015: 127)<sup>8</sup>.

Por eso es tan fundamental que el poema finalice de la forma en que lo hace (“el hombre continúa vivo en la ciudad”), puesto que es allí donde puede apreciarse la manera en que este sujeto poético, cual flâneur, cual testigo directo de la violencia y la pobreza que se gesta en la urbe, termina por desasociarse de sí mismo, todo ello con el aparente e ilusorio propósito de llevar a cabo una reflexión mucho más honda sobre lo que significa ser humano, habitante, paseante y sujeto político de/en una ciudad como esa. No obstante, el resultado, tal y como puede observarse en dicho verso, no es tan positivo: estamos ante un simple y llano flâneur sobreviviente que, con todo y el minuto de vida que ha logrado arrebatarse a la muerte, no puede salir de ese estado de anonimidad y alienación en el que se ven sumidos todos los hombres que trabajan, caminan y/o mendingan en la ciudad moderna.

Cuatro años después de que su primer poemario viera luz, Ramírez publicaría el que luego sería, quizá, su libro de poemas más conocido, *En la parte alta abajo* (1979). Allí Ramírez retomarí­a otra vez su apuesta por el color local: anécdotas, personajes y sucesos desfilan uno tras otro hasta conformar todo un complejo croquis barrial. Como parte esencial de esa fisionomía del barrio y la cuadra estará, desde luego, la temática de la violencia y, con ella, la del odio, el miedo y la desazón. De ello da cuenta el poema XXXVI:

<sup>8</sup> “Flâneur writing is generally credited with mitigating, to some extent, the effects of proximate distancing, that is, of alienation, that arose in the nineteenth century as a consequence of sharp class and economic differences, on the one hand, and of urban crowding [...] on the other. [...] But from a Baudelairean point of view, such ‘insight’ is purely illusory. It can only reinforce the existing alienation of the city dwellers by encouraging them in the illusion that is both possible and easy for them to understand one another (Chambers 2015: 127). La traducción al español es de mi autoría.

Miedo de salir a la calle  
no sé...  
    Me parece  
    que los buses  
    afuera me esperan  
    para aplastar mi cuerpo  
    y dejarlo como una papa frita  
    de esas que venden en las esquinas  
no sé...

Miedo de las gentes  
me parece que las gentes afuera me esperan  
con la boca abierta  
con tremendos dientes para devorar mi vida (Ramírez 1991: 89).

El sujeto poético no hace nada por ocultar su pavor de “salir a la calle”; calle/ciudad en la que la violencia no se resume solamente en disparos, sino también en dinámicas cotidianas tan simples y habituales como el cruzar una calle y/o conducir un bus. Con respecto a esto último, el sujeto poético recurre entonces a la fisonomía, al color barrial, visto aquí a través de la “papa frita / de esas que venden en las esquinas”, para de esta manera ofrecer un posible cuadro (el del aplastamiento del cuerpo) de lo que podría ocurrirle al momento de cruzar una calle o avenida. A esto es quizá a lo que se refiere el semiólogo Armando Silva con aquello del “peligro imaginario” de la ciudad (2006: 201). El doble uso, al comienzo y a la mitad del poema, de la expresión dubitativa de ese “No sé...” de evidente factura cesarvallejiana, permite constatar que, para este sujeto poético, el tener que salir de su casa no es una opción. Debe hacerlo. Sabe que tiene que hacerlo. Pero es la violencia, el salvajismo del exterior, lo que le obliga a repensarlo. No por nada Silva señala que “la imagen de peligro de una calle está asociada a su necesidad de uso y confrontación” (2006: 203), agregando un par de líneas más abajo que “el miedo en la ciudad no sólo sorprende y origina una selección de rutas y nuevos caminos para quienes la moran, sino que el miedo es un elemento cada vez más estructurante en el comportamiento de la ciudad” (2006: 203).

Todo este “peligro imaginario” se intensifica aún más con los cuatro versos con los que cierra el poema: ya no es solo el miedo a cruzar la calle y quedar aplastado como papa frita por los buses; es el “miedo de las gentes” como tal; pavor de un colectivo de habitantes que, dado su estado de animalización (“boca abierta”, “tremendos dientes”), generan en el sujeto poético todo un sentimiento de indefensión. Creemos, por tanto, que, en este poema, más que en cualquiera de los otros dos que hemos analizado hasta ahora, puede apreciarse de manera clara y contundente la confección de esa comunidad (violentamente) imaginada. A saber, una comunidad que, precisamente por ser violentamente imaginada, es tejida y/o confeccionada a partir de eso que Susana Rotker ha denominado “ciudadanías del miedo”: esto es, una nueva forma de subjetividad política que, al estar tejida por la violencia,

convierte a los habitantes de X o Y ciudad en “víctimas potenciales” (2000: 17), siempre cobijadas por un “sentimiento urbano de indefensión generalizada” (2000: 16).

#### 4. MERY YOLANDA SÁNCHEZ: HACIA UNA POÉTICA DE LA DESAPARICIÓN FORZADA

Mery Yolanda Sánchez es una autora que en los últimos años ha ido ganando mayor notoriedad literaria en el país<sup>9</sup>. Por ejemplo, en marzo del 2017, en un conversatorio a cargo del poeta y periodista cultural José Luis Díaz-Granados (1946), Sánchez fue homenajeada en la Biblioteca Nacional de Colombia con sede en Bogotá. Pero, con todo y su cada vez más ingente reconocimiento, debe decirse también que, críticamente hablando, su obra no ha sido merecedora, hasta el momento, de trabajo crítico alguno por parte de los estudiosos de la poesía colombiana<sup>10</sup>.

Este abandono llama más todavía la atención, máxime si tenemos en cuenta que es poca la producción literaria suya que no se halle de alguna manera u otra marcada por el violento devenir sociohistórico del país. Lo que revela esta presencia de la violencia, y algunos otros correlatos suyos como la desaparición forzada y el miedo, es que, para Sánchez, la literatura y, para fines de nuestro argumento, la poesía, una vez articulada dentro del contexto sociopolítico, cultural y psicológico nuestro, pareciera tener una innegable función reparativa. Bien lo dice la poeta en su ensayo titulado “Lecturas del asombro: Poéticas de la memoria en clave de mujer”:

La historia ilustra la época, nosotros tratamos de plasmar el rostro de las almas, sin olvidar el llanto y las alegrías. Mi ojo no busca lo que quiere ver, yo encuentro el retablo para leer la explosión al otro lado de la burbuja. Puedo romper el reflejo del paisaje que cae en pedazos a mis manos, pero la escena sigue estática, acreditada, en la misma geografía en que me muevo. Es así como nuestra lectura de contexto, más que aleccionar, pone carne y concepto, piel y postura; donde las imágenes van más allá de la simple enumeración de acontecimientos. Si la historiografía oficial impone (o lo intenta) asignar lo que debemos recordar y

<sup>9</sup> Algunos datos biográficos suyos: nació en 1956 en el municipio de El Guamo, Departamento de Tolima. Entre sus obras se destacan *La ciudad que me habita* (1989), *Ritual para las noches y Dios sopra, estorba* (1997), *Un día maíz* (antología, 2010), *Rostro de tierra* (2011) y *El atajo* (novela, 2014). Varios poemas y cuentos suyos han sido incluidos en antologías y revistas tanto nacionales como internacionales. Se le conoce también por su amplia experiencia en el diseño y ejecución de talleres de poesía para niños, jóvenes, reclusos y habitantes de calle.

<sup>10</sup> Una posible respuesta a este vacío, discutido páginas atrás, es el hecho de que, entre 1970 y 1990, la historiografía literaria, y más concretamente la poética, centró casi toda su atención en rútilos generacionales mayormente compuestos por hombres. Quizá no sea arriesgado afirmar que las únicas mujeres que figuran de manera recurrente en las antologías y estudios críticos sobre la poesía colombiana de esta época sean María Mercedes Carranza (1945-2003) y, en menor medida, Anabel Torres (1948), Piedad Bonnett (1951) y Orietta Lozano (1956).

olvidar, el arte tendrá que ser de gran factura para alcanzar un lugar sobre la tierra y contribuir, quizás, a dar dignidad a las víctimas, que en últimas somos todos (Sánchez 2012: 124).

Ese afán por “plasmear el rostro de las almas”, por intentar “leer la explosión al otro lado de la burbuja” es el que hacia finales de la década del ochenta –década en la que según Bushnell la población civil vivió en carne propia “un aumento de casi todas las formas de actividad criminal” (1994: 343)<sup>11</sup>– lleva a Sánchez a publicar *La ciudad que me habita* (1989). Estamos, pues, ante un libro que, según las palabras que Juan Manuel Roca ofrece en el prólogo, se destaca no tanto por ser un recuadro de la urbe y su estremecida cotidianidad, sino más bien por ser “un diario de guerra, que [...] da cuenta de una arrolladora realidad. Esto, sin caer en las trampas sociologistas, en el señuelo puramente historicista” (1989: 7).

Así, el fenómeno de la desaparición forzada, en tanto correlato de la violencia urbana, se hace visible en la sección del libro “En cada piel hay una ciudad que a veces produce alergia”, siendo el poema “Llamada” tal vez el más paradigmático.

Señora: o  
 Las listas de los desaparecidos d  
 h a  
 a l  
 n o  
 v  
 la ciudad se viene  
 d  
 e  
 s  
 m  
 a  
 d  
 e  
 j  
 a  
 n  
 d  
 o

<sup>11</sup> Cabe notar que para 1986, el homicidio en Colombia es “la principal causa de mortalidad, mientras que en 1973 había ocupado el séptimo lugar” (Bushnell 1994: 343).

los que me esperaban ya se fueron  
navegando sin adioses.  
Perdón,  
debo dejarla  
unas indicaciones.....  
detienen.....

la lentitud

en el barrio (Sánchez 1989: 25).

Lo primero que llama la atención del poema es, sin duda alguna, su aspecto visual. La influencia de Stéphane Mallarmé (1842-1898), Guillaume Apollinaire (1880-1918) y Vicente Huidobro (1893-1948) es irrefutable. Pero si en *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard* [Un golpe de dados jamás abolirá el azar] (1897), por citar tan solo un ejemplo, vemos cómo Mallarmé “no solo desborda el verso libre, en la medida en que gracias a la disposición gráfica del poema excede la noción misma de verso, sino que, al explotar el verso de ese modo, descentra las unidades lingüísticas que subordinan las realidades de lo poético y de la escritura al orden significante del sentido [...]” (Percia 2016: párr. 2) y así el desligue entre significante y significado no pareciera ser tan evidente. Dicho de otro modo, la significación visual de los dos primeros mensajes telefónicos que hacen parte de la llamada que ese ‘alguien’ le hace a la señora, ciertamente encuentra ecos en su significante: así como las expresiones “han volado” y “desmadejando” alcanzan el vuelo y se quebrantan respectivamente en la página, así también la lista de los detenidos-desaparecidos y la ciudad terminan cayendo presas, por un lado, de un discurso oficial que valiéndose de la llamada de un oficial público, constata el afán del Estado por borrar, ocultar y/o destruir las listas-archivos de esos mismos detenidos-desaparecidos<sup>12</sup>, y por otro, de esa ya recurrente parálisis y/o resquebrajamiento social y cultural. Detengámonos por un momento en el primero de estos aspectos.

El mensaje telefónico con el que abre el poema no necesita de glosa alguna: una señora, posible familiar de alguna víctima de esta violencia urbana, recibe una llamada –de la que bien podría ser una funcionaria del Estado– en la que se le informa que la lista de desaparecidos ha paradójicamente desaparecido también. Que estemos entonces ante un poema que da cuenta de esa manipulación de la historia oficial no revela otra cosa más

<sup>12</sup> Según el Centro Nacional de Memoria Histórica, el periodo que va de 1982 hasta 1990 (recordemos que el libro de Sánchez sale a la luz en 1989) se caracterizó por la generalización de la desaparición forzada: “El periodo registra 6.528 víctimas de desaparición forzada que se inscriben en una tendencia creciente entre 1982 y 1990. Se pasa de 269 desapariciones en 1982 a cinco veces más en 1990 con 1.388 casos. Esta generalización de la desaparición forzada se lleva a cabo en una trama de explosión de violencias, pues crecen los asesinatos selectivos, las masacres y los secuestros, mientras que las detenciones y las torturas pierden la centralidad que registraron en el periodo anterior. [...] la desaparición forzada en tanto violencia oculta prevaleció sobre los asesinatos selectivos, las masacres y los secuestros entre 1985 y 1987, un hecho no menor si se tiene en cuenta que se trata del lapso de vigencia del cese del fuego entre el gobierno nacional y las FARC y la creación del movimiento político Unión Patriótica, en el marco de la implementación de los acuerdos de paz de La Uribe en 1984” (2016: 103-4).

que el interés de Sánchez por meditar en torno a la siempre problemática tensión entre ‘el archivo’ y ‘el testimonio’, entre ‘la Historia’ y ‘la Memoria’, y entre la representación de alguien ya de por sí irrepresentable, como lo es un desaparecido. A la luz de dichas discusiones y respetando las obvias y complejas diferencias entre los contextos históricos, sociales y culturales dentro de los cuales operan, creemos conveniente traer a colación los aportes que, en este mismo orden de ideas, han hecho Giorgio Agamben en el contexto de la *Shoah* y Diana Taylor en el contexto de la Guerra Sucia argentina (1976-1983).

En *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Giorgio Agamben señala que “la aporía de Auschwitz es, en rigor, la misma aporía del conocimiento histórico: la no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprobación y comprensión (2000: 9). Con el propósito de dimensionar a mayor profundidad lo que está en juego entre el ámbito de los llamados ‘hechos’ y la llamada ‘verdad’, entre la llamada ‘comprobación’ y la llamada ‘comprensión’, el filósofo italiano yuxtapone entonces el concepto de ‘archivo’ al de ‘testimonio’. Pero lo hace no para mostrar la supremacía del uno por encima del otro, sino para problematizar la fría anonimidad del primero y la insondable vacuidad ontológica del segundo. Por eso es que mientras la naturaleza misma del archivo “presuponía dejar al margen al sujeto, reducido a una simple función o a una posibilidad vacía, y su desaparición en el rumor anónimo de los enunciados, la cuestión decisiva en el testimonio es el puesto vacío del sujeto” (Agamben 2000: 152). Si traemos a colación todo esto, es justamente porque a través de la llamada telefónica, del mensaje que a través de esta se comunica, el poema deja al descubierto la amnesia estatal. De paso, esto da cuenta de la imposibilidad de reconstruir la memoria de las víctimas. Pero, al mismo tiempo -y esto es tal vez lo interesante- el poema mismo hace las veces de un registro que da cuenta, precisamente, de esa imposibilidad, convirtiéndose, así, en una especie de meta-testimonio que, pese a estar abiertamente signado por ‘el puesto vacío del sujeto-víctima’ (para utilizar la expresión de Agamben), se muestra sin embargo ansioso por contrarrestar los efectos de esa borradura impulsada por el Estado. De allí que no sea casual que en los versos cuatro y cinco, la voz del desaparecido irrumpa en escena para testimoniar su propia desaparición, y con ello, la soledad en la que esta doble desaparición (la física y la archivística) lo han sumido (“los que me esperaban ya se fueron / navegando sin adioses”).

Por su parte, en *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina’s Dirty War*, Taylor aborda el problema tanto ético como estético de representar el fenómeno de la desaparición a través de la escritura. Así, Taylor señala que “the *desaparecidos* [...] are, by definition, always already the object of representation. The flesh-and-blood victims, forcefully absented from the sociological crisis that created them, left not bodies” (140; énfasis de la autora). Por esa razón es que para esta crítica preguntas como “How to think about these bodies that we know exist(ed) but that have vanished into thin air and how to think about those vanishings” (140) son fundamentales, por un lado para el escritor/poeta que aunque no siendo víctima directa de dicha violencia, esté no obstante interesado en abordarla sin que ello conduzca a una ‘reproduc[tion] and capitali[zation] on that violence’ (145) y, por otro, para aquellos que, como nosotros, estemos interesados en examinar

críticamente dichas producciones textuales sin que ello suponga una “exposi[ti]on] and fueling [of] the public fascination with violence” (145). Sin duda alguna, dicha respuesta –y aquí Sánchez pareciera estar atendiendo a las inquietudes hechas por Taylor– visibiliza a los desaparecidos, pero lo hace sin que ello conduzca a una reproducción de esa violencia de la que de por sí ellos ya son víctimas.

Así, el poema resume y a su vez cierra con la respuesta y, más que con la respuesta, con la evasiva de la funcionaria pública (“Perdón, / debo dejarla / unas indicaciones.../ detienen.../ la lentitud / en el barrio”). Pero, irónicamente, esa misma evasiva, curtida toda ella de “indicaciones” de talante burocrático, subsume de manera magistral muchos de los silencios, del suspenso (nótese el uso de puntos suspensivos) y de la dolorosamente reiterativa hemiplejía social de la que es víctima el barrio, la ciudad y el país, a raíz de esa fatídica ‘llamada’.

El último poema del libro de Sánchez en el que nos gustaría detenernos es “Carta a Carlos Iván”, ubicado en la sección del libro que lleva como título “Perfil del vacío”. Dice el poema:

Pienso en ti  
para contestar  
el saludo a mis muertos.

Pienso en ti  
para olvidar la rumba  
donde los disparos  
son la partitura  
del himno nacional (Sánchez 1989: 93).

Visto de soslayo, pareciera que el poema fuese una simple misiva. No obstante, la primera estrofa deja entrever que dicha correspondencia, y más que la correspondencia, el destinatario (es decir, Carlos Iván), hace las veces de canal o médium para que el sujeto poético pueda entrar en contacto con “[sus] muertos”. Podríamos decir, entonces, que estamos una vez más ante la temática de la desaparición forzada. Conjetura esta que adquiere mayor solidez cuando, contrario a lo visto en un poema como “Llamada”, vemos que ese sujeto apostrofado a quien va dirigida la comunicación no es un sujeto desaparecido cualquiera, sin identidad alguna. Todo lo contrario. Ya desde el título, Sánchez apela a la identificación y/o singularización –vía el vocativo– que, con todo y su intimismo y la consecuente desfamiliarización que dicho intimismo crea en el lector, termina rescatando a este último del automatismo con el fin de instalarlo en esa misma esfera de intimidad que el sujeto poético comparte con ‘Oscar Iván’<sup>13</sup>. Sin embargo, este rescate, o mejor aún,

<sup>13</sup> No se trata, es cierto, de una imagen poética en sí misma; tan solo de un nombre, el de ‘Oscar Iván’. Pero algo de lo consignado por Víctor Shklovski en su famoso ensayo “El arte como artificio” pareciera reverberar también de manera ética-política en el poema de Sánchez y, por extensión, en lo que este busca ejercer sobre la sociedad y su indolencia frente al fenómeno de la desaparición forzada. Me explico: si para el formalista ruso: “[...] una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas. De modo que todos nuestros hábitos

este blindaje con respecto al automatismo debe entenderse no solo dentro del contexto de la simple operación y apreciación estética, sino también dentro de un contexto ético y/o político, máxime cuando la sociedad colombiana de aquel entonces, como la de hoy, era “víctima, pero también [victimizadora de] quienes directamente han sufrido la desaparición forzada” (Centro Nacional de Memoria Histórica 2016: 322).

Finalmente, los cinco versos con los que cierra el poema le permiten a Sánchez cuestionar el consenso emotivo y/o racional que, según Peter Häberle, instauran los himnos nacionales entre una comunidad política dada (2002: 195); acción esta que, a su vez, trae consigo una cierta deslegitimación del proyecto ideológico tanto de Estado como de nación. Y decimos que tanto de Estado como de nación puesto que no es solo el hecho de que el discurso épico y jubiloso sobre el cual fue construido el himno nacional nuestro carezca de total relevancia una vez cotejado con la realidad de un país en el que no ‘cesa la horrible noche’, sino que esa misma realidad social, política y cultural, con sus disparos, con su caos, es decir, con su anomia, son, a saber, el elemento constitutivo del mismo.

## 5. CONCLUSIONES

Con este estudio, enfocado en autores sistemáticamente excluidos del canon poético nacional como Helí Ramírez y Mery Yolanda Sánchez, hemos querido llevar a cabo dos tipos de lectura, ambas igual de importantes, en torno al diálogo entre el discurso poético colombiano de las tres últimas décadas del siglo XX y la temática de la violencia urbana. Primero que todo, una lectura no sometida a esa visión generacional que, bien podría decirse, le ha terminado confiriendo un evidente predominio historiográfico a la llamada “Generación desencantada”, “Generación sin nombre”, “Generación posnadaísta” y/o Generación de “Golpe de dados”. En una segunda instancia, una lectura que, consciente de dicha supremacía, se aparte de voces canónicas como las de José Manuel Arango y Juan Manuel Roca. Y, finalmente, una lectura apuntalada, tal y como el género poético lo exige, por un análisis de los recursos literarios y/o formales empleados por el/la poeta al momento de (con)figurar y/o representar el espacio urbano y la violencia que allí se da. En consonancia con esto último, lo que un análisis de esta índole deja al descubierto, es que en su poesía Ramírez y Sánchez claramente apelan a una especie de imperativo cartográfico de carácter urbano que permite dar cuenta de un mapeo de los diferentes imaginarios, tanto espaciales como psíquicos y simbólicos que la violencia urbana termina instaurando en los habitantes de las ciudades colombianas. En el caso de la poesía de Ramírez, se logró constatar que la violencia de la urbe instaura, como se ha demostrado, toda una subjetividad en la que el sujeto poético se concibe siempre como una “víctima-en-potencia” (Rotker

---

se refugian en un medio inconsciente y automático [...]” (Shklovski 2004: 59), así también la desaparición forzada, en tanto fenómeno tristemente repetitivo en Colombia, pareciera crear un cierto automatismo en la población civil. De allí la importancia de singularizar al desaparecido, de darle un nombre, de desautomatizarlo.

2000: 191)<sup>14</sup>. A la par con ello, dicho análisis posibilitó pensar en torno a la manera en que para este poeta la violencia urbana debe ser poetizada por medio de una cierta dislocación del lenguaje mismo. En cuanto a la poesía de Sánchez, nos topamos con el afán de una poeta por testimoniar el fenómeno de la desaparición forzada. En el marco de dichas discusiones, Sánchez dio cuenta, por un lado, de cómo el Estado, dentro del contexto de la violencia urbana de los años ochenta, recurrió al ocultamiento y/o destrucción de las listas/archivos de los desaparecidos, esto es, a la desaparición de la desaparición y, por otro, de cómo el poema podría servir como mecanismo de desautomatización tanto ética como estética de un fenómeno que, dado lo habitual que se ha vuelto en Colombia, ha creado una suerte de insensibilidad en la población civil.

### OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Madrid: Pre-textos.
- Amariles, John Henry. 2008. 11 de enero. “Los libros matan, hermano: Helí Ramírez”. *El Mundo*. <http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=73779>.
- Ballesta, Juan Carlos. 1994. “Poesía de la Modernidad y experiencia urbana”. Actas del I Coloquio Internacional ‘Literatura y Espacio Urbano’. Eds. José Carlos Rovira y José Ramón Navarra. Alicante: Fundación Cultural CAM. 98-113.
- Briceño-León. 2005. “Amenazas reales y temores imaginarios. Los medios de comunicación y la construcción social del miedo.” (Artículo no publicado). Flacso: Ecuador. <https://www.flacsoandes.edu.ec/agora/amenazas-reales-y-temores-imaginarios-los-medios-de-comunicacion-y-la-construccion-social-del>.
- Bushnell, David. 1994. *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*. Trad. C. Montilla. Bogotá: Editorial Planeta.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. 2016. *Hasta encontrarlos. El drama de la desaparición forzada en Colombia*. Bogotá: CNMH.
- Chambers, Ross. 2015. *An atmospherics of the city. Baudelaire and the poetics of noise*. New York: Fordham University Press.
- Dammert, Lucía. 2005. “Violencia, miedos y medios de comunicación: desafíos y oportunidades”. *Violencia en los medios de comunicación. Generación noticiosa y percepción ciudadana*. Ed. Mauro Cerbiño. Quito: FLACSO. 51-72.
- Fajardo Fajardo, Carlos. 2011. *La ciudad poema. La ciudad en la poesía colombiana del siglo*

<sup>14</sup> Bien lo dice Rotker: “En el cuerpo expuesto a la violencia se escribe una nueva condición ciudadana: la de la víctima -en- potencia... porque el miedo ha ido desarrollando una nueva forma de subjetividad. No se trata de un miedo manipulado por militares, torturadores o dictadores, por ejemplo, para reforzar su control sobre la gente... con este miedo cotidiano puede más la sabiduría del propio cuerpo y su instinto de autopresentación que la mecanicidad de las prácticas discursivas... la víctima -en- potencia es de clase media, es de clase alta, es de clase baja: es [de] todo aquel que sale a la calle y tiene miedo porque todo está podrido y descontrolado, porque no hay control, porque nadie cree en nada” (2000: 191).

- XX. Bogotá: Universidad de La Salle.
- Franco, Jean. 2002. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press.
- Galeano, Juan Carlos. 1998. "País secreto de Juan Manuel Roca: para una poética de la violencia". *Folios* 9: 5-12.
- Gallego, Diego Alejandro. 2014. *La ciudad periférica en un poeta urbano: Helí Ramírez*. (Tesis de pregrado sin publicar). Universidad Tecnológica de Pereira: Colombia.
- Häberle, Peter. 2002. "La Constitución como cultura". *Anuario iberoamericano de justicia constitucional* 6: 177-198.
- Jiménez, David. 1998. "La poesía de José Manuel Arango". *Boletín Bibliográfico y Cultural* 35.47: 42-75.
- Marinetti, Filippo Tommaso. 1992. "El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica". *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*. Ed. Francisco Javier San Martín. San Sebastián: Arteleku. 143-156.
- Padilla, Diana y Luz Stella Castañeda. 2012. "El Parlache en la prensa nacional y regional". *El argot, entre España y Colombia. Estudios léxicos y pragmáticos*. Eds. Neus Vila Rubio y Luz Stella Castañeda. Lleida: Ediciones de la Universitat de Lleida. 117-138.
- Percia, Violeta. 2016. "Stéphane Mallarmé y la sintaxis del espacio". *Revista Laboratorio* 14: s.p. <http://revistalaboratorio.udp.cl/wp-content/uploads/2015/07/Violeta-Percia-St%C3%A9phane-Mallarm%C3%A9-y-la-sintaxis-del-espacio.pdf>.
- Prieto de Paula, Ángel Luis. 1999. "La 'construcción de la ciudad' en la poesía española desde la Guerra Civil al medio siglo". *Escrituras de la ciudad*. Ed. J. C. Rovira. Madrid: Palas Atenea. 159-193.
- Ramírez, Helí. 1975. *La ausencia del descanso*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- \_\_\_\_\_. 1991. *En la parte alta abajo*. 2ª ed. Medellín: Editorial Lealon.
- Roca, Juan Manuel. 1989. Pról. *La ciudad que me habita*. Por Mery Yolanda Sánchez. Bogotá: Gráficas García. 6-8.
- Roldán, Mary. 2003. *A Sangre y fuego. La violencia en Antioquia, Colombia, 1946-1953*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Rotker, Susana, comp. y ed. 2000. *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Sánchez, Mery Yolanda. 1989. *La ciudad que me habita*. Bogotá: Gráficas García.
- \_\_\_\_\_. 2012. "Lecturas del asombro: Poéticas de la memoria en clave de mujer". *Espiral – Revista de Docencia e Investigación* 2.2: 121-132. <http://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/espiral/article/view/332>.
- Shklovski, Viktor. 2004. "El arte como artificio". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Comp. Tzvetan Todorov. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina. 55-70.
- Silva, Armando. 2006. *Imaginario urbanos*. 5ª ed. corregida y ampliada. Bogotá: Arango Editores.
- Taylor, Diana. 1997. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's Dirty War*. Durham: Duke University Press.
- Toro Murillo, Alejandra. 2016. "Poetas de los años setenta en Colombia: denominaciones y singularidades". *Estudios de literatura colombiana* 39: 107-120.

