



Estudios de Literatura Colombiana  
ISSN: 0123-4412  
elc@comunicaciones.udea.net.co  
Universidad de Antioquia  
Colombia

Bolaño Sandoval, Adalberto  
Tratado de soledad: sobre el “paisaje conmovido” y la “memoria traumática”  
Estudios de Literatura Colombiana, núm. 34, enero-junio, 2014, pp. 119-142  
Universidad de Antioquia  
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498351542007>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

# ***Tratado de soledad: sobre el “paisaje conmovido” y la “memoria traumática”\****

***Tratado de soledad: on the “touched landscape” and the “traumatic memory”***

***Adalberto Bolaño Sandoval***

[abs.bolano@hotmail.com](mailto:abs.bolano@hotmail.com)

**Corporación Universitaria de la Costa, Colombia**

Recibido: 26 de junio de 2013. Aprobado: 7 de octubre de 2013

**Resumen:** la escritura del poeta sucreño José Ramón Mercado cubre un universo rico y variado dentro de la poesía colombiana y la del Caribe todo. De este poemario, *Tratado de soledad* (2009), se analizan siete poemas relevantes a través de conceptos como memoria traumatizada y memoria de duelo —utilizadas por Paul Ricoeur—, en los que se conjugan las incidencias éticas e históricas de esta poesía. Estos textos toman como eje temático la violencia colombiana de los últimos años y muestran su contribución como ejercicio reflexivo y de acervo histórico y moral, sin dejar de lado sus calidades estéticas.

**Palabras claves:** Mercado, José Ramón; *Tratado de soledad*; memoria traumatizada; memoria de duelo; literatura e historia.

**Abstract:** José Ramón Mercado writing reaches a wide and varied universe within Colombian and Caribbean poetry. In this collection, *Tratado de soledad* (2009), seven relevant poems are analyzed through concepts such as traumatic memory and mourning memory —used by Paul Ricoeur— in which ethical and historical incidences of this poetry are combined. The central subject of those texts is the Colombian violence throughout the last years. They also contribute as a reflexive exercise of historical and moral richness without neglecting their aesthetic qualities.

**Keywords:** Mercado, José Ramón; *Tratado de soledad*; traumatic memory; mourning memory; literature and history.

\* Artículo derivado de la investigación “Identidad y memoria en la poesía del Caribe colombiano. Poética del paisaje y la memoria en José Ramón Mercado”, de la Universidad del Atlántico (2013).

Después de cada guerra  
alguien tiene que limpiar.  
No se van a ordenar solas las cosas,  
digo yo.

WISLAWA ZSYMBOCKA, “FIN Y PRINCIPIO”

Sombras muertas sobre sombras insepultas

JOSÉ RAMÓN MERCADO

## **José Ramón Mercado: la mirada generacional y geocultural**

La obra de José Ramón Mercado ha sido la consecuencia de un espíritu persistente e insobornable con la escritura, expresada en 12 poemarios: *No solo poemas* (1970), *El cielo que me tienes prometido* (1983), *Agua de alondra* (1991), *Árbol de levas* (1996), *La noche del knock-out y otros rounds* (1996), *Agua del tiempo muerto* (1996), *Retrato del guerrero* (2003), *Los días de la ciudad* (2004), *Agua erótica* (2005), *La casa entre los árboles* (2006), *Poemas y canciones recurrentes que a simple vista revelan la ruina del alma de la ciudad y la pobreza de los barrios de estratos bajos* (2008) y *Tratado de soledad* (2010); se agregan, además, varios libros de cuentos y obras de teatro, publicados (los menos) y algunos inéditos (los más).

Mercado nació en 1937 en Sucre (“Debiera / comenzar este poema diciendo / nació en la vereda de Naranjal / bajo los soles del mes de marzo” [Mercado, 1983, p. 17]). Su orbe poético vital cubre una poesía en la que descuellan las huellas de la poesía del Caribe todo: la oralidad, el neorrealismo, lo cotidiano, el lenguaje transparente, el compromiso ideologizante, el prosaísmo, la desmitificación del poeta. Se cruzan, además, con las anteriores, temáticas que van desde la cultura popular, el recuerdo de la familia, lo urbano, la violencia en Colombia, la poesía erótica y una poesía simbólica en uno de sus libros (*Agua de alondra*). En este texto, se inicia con una contextualización generacional de la obra poética de Mercado, a través del concepto de generación de Samuel Jaramillo; luego se da curso a un elemento importante de este autor: la poesía geocultural o geopoética, la cual contribuye a dar cuenta de su espacio de creación y de espacialización de su poesía. Desde el plano metodológico, en la tercera parte, se analiza *Tratado de soledad*, a través de una hermenéutica fundamentada en el tema de la memoria, la cual parte de la obra filosófica de Paul Ricoeur, aplicando términos como memoria traumatizada, trabajo de memoria y memoria del duelo, entre otros términos.

Perteneciente a la generación de los años sesenta, Mercado podría encuadrarse dentro de los miembros de la *Generación desencantada* o *Generación sin nombre*: Elkin Restrepo (1942), Jaime García Maffla (1944), Harold Alvarado Tenorio (1945), Juan Manuel Roca (1946), Darío Jaramillo Agudelo (1947), Gustavo Cobo Borda (1948), María Mercedes Carranza (1945), Juan Manuel Arango (1937), Raúl Gómez Jattin (1945) y Giovanni Quessep (1939), quienes, provenientes de las luces e interrogaciones sobre el papel de los poetas y su relación con su entorno social legadas por el grupo de *Mito*, asumen posiciones críticas y desarrollan nuevos aportes desde la academia, como críticos literarios y ensayistas, desdeñando un fenómeno como el Nadaísmo. Para Samuel Jaramillo, en un texto denominado “Cinco tendencias en la poesía post-nadaísta en Colombia” (1980) propone cinco categorías bajo las cuales discurría la poesía colombiana publicada en los últimos 20 años: “Generación sin nombre”, la “antipoesía”, la “poesía política”, “poesía de la imagen” y “poesía narrativa”. Esta generación se fundamenta en el ensimismamiento, la preocupación formal, la austeridad y lo arcaizante, y con ello surgen preguntas trascendentales que exaltan la unión entre lo poético y lo filosófico existencial, en juego con lo culto y lo cifrado, lo abstracto y lo cerebral (Jaramillo, 1980, pp. 383-384). Ello va muy de acuerdo con la poesía de Mercado.

Con más precisión, Restrepo, Carranza, Cobo Borda, Jaramillo, Garavito y Cobo Borda, pertenecen a los denominados por Jaramillo como antipoetas, ya que, enfundados en un lenguaje y temas cotidianos, con énfasis desenfadados, llenos de ironía, humor, nostalgia y metatextualidad, miraban, desde un ángulo más contemporáneo, a la sociedad, lejos de las ideologías imperantes desde finales de los sesentas y los setentas. Sin embargo, en unas declaraciones (Asecaribe, 2005, p. 4), el poeta Mercado se incluye entre los integrantes de la *Generación del bloqueo y del estado de sitio* o *Generación sin nombre* o también del Frente Nacional, a la que pertenecieron, entre otros, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Arturo Álape, Óscar Collazos, Jairo Mercado, Germán Santamaría, Roberto Montes Mathieu, Guillermo Tedio, Álvaro Medina, Benhur Sánchez e Isaías Peña Gutiérrez.

A Mercado le cabe ocupar en su recorrido poético todas esas categorías pues se halla en el grupo de los post-nadaístas y la generación de *Mito*, además de adoptar una antipoesía parriana y lopezca, lo que entraña una crítica muchas veces definida desde la mirada autorreflexiva del antivalor de la poesía y del poeta mismo en la sociedad. De allí surge también una

exaltación de cierta banalidad de lo cotidiano, pero por sobre todo al introducir la cultura popular (telenovelas, deportistas, jazz, bolero) y cierta parte de la cultura de masas. En cuanto a lo político, no solo en sus dos primeros libros readopta todos los tics de la poesía latinoamericana de los años sesenta, sino que muestra una dura y anacrónica arenga política, aires de didactismo y tono épico. Aun más: adopta años después una postura abierta en otros poemas, esencialmente en *Poemas recurrentes que a simple vista revelan la ruina del alma de la ciudad y la pobreza de los barrios de estratos bajos* (2008).

Pero también ha sido un “poeta de la imagen”, como en *Agua de alondra* y en la mayor parte de sus poemas, centrados en la metáfora, la disyunción y superposición de planos, la imagen dislocada y la contraposición de elementos de diversas procedencias, de cierto surrealismo y de una manejo de lo heteróclito y desarticulado; aunque, además una sensibilidad que planea y plantea entre lo colectivo y lo individual un desgarramiento y una perplejidad, expresados en la poesía como instrumento de reflexión desde la realidad en la que un tono desgarrado o de desesperación se dibuja a través de personajes marginados. El poeta, entonces, se dirige a un público cultural y socialmente igual, mediante una comunicación cercana (Jaramillo, 1980). Para Mercado esto supone emparentarse con Raúl Henao, Eduardo Gómez, Henry Luque Muñoz, Samuel Jaramillo, Juan Manuel Roca, Rafael Jaramillo. No obstante este cruce de la antipoesía, de la poesía política y de la imagen, a José Ramón Mercado lo constituye la poesía narrativa, que juega una actitud vitalista, instalándose en la realidad de su entorno, reconstruyendo su propia experiencia, rehuyendo de las abstracciones, de los símbolos, sustituyéndolos por la ternura, la nostalgia y el asombro. Mercado exalta la infancia y la adolescencia bajo una mirada limpida; recrea referencias locales (ciudades y lugares concretos) y revela lo anecdotico: pequeñas historias, sensaciones, son narradas (Jaramillo, 1980, pp. 391-392), escenificadas, como lo revela en los poemarios *Agua del tiempo muerto*, *La casa entre los árboles* y *Tratado de soledad*.

## **La poesía geocultural de Mercado**

La poesía narrativa de Mercado contiene, así mismo, otras temáticas. Identidad y memoria, como lo va a mostrar en *Tratado de soledad*, pero desde el trabajo de la memoria, del duelo y la memoria traumatizada, de manera que Mercado ha hecho de lo íntimo algo público, de lo privado una

presencia de los otros, una “intimidad pública”, configurando autobiografías oblicuas, vivencias, autoficción, una autobiografía colectiva, con un valor biográfico que busca la resignificación identitaria en tanto parte de la memoria individual y cultural, para fijar una “identidad narrativa” (Ricoeur, 1996, p. 147), la cual busca dar unidad al conjunto de las vidas humanas. Busca dar continuidad, rehacer las vidas. Somos narración, somos relatos, estamos constituidos de tiempo:

Todos allí presentes, hermano con hermana,  
mi madre y la cosecha,  
el vaho de las bestias y el rumor de los frutos.

Adentro, el sacrificio filial de la madera  
sostenía la techumbre.  
Una lluvia invisible mojaba nuestros pasos  
de tiempo rumoroso, de fuerza,  
de autoridad y límite.  
Pasaba el aire suavemente, buscaba sombras,  
voices que derramar,  
respiraba en los lechos, dejaba entre los rostros  
su ceniza dorada [...] (Mercado, 2004, p. 35).

Al contador de historias se une el de creador de una poesía geocultural, de una geopoética. Esta poesía ocurre en un espacio cultural, evocado por la memoria, conformando un tiempo vivencializado y revivificando a la naturaleza a través del paisaje. Allí el paisaje, la memoria, el territorio, la identidad o las tradiciones son revelados como formas de cultura, a partir de lo cual se puede hablar de una geopoética. En el caso de la poesía de Mercado es así. Pero también Candelario Obeso, Gabriel Ferrer y Jorge García Usta podrían encuadrarse como escritores de una poesía geocultural, en expresiones que apuntan a la conjunción de términos como imagen, tiempo y espacio, de manera que, así, se conjugan, además de la memoria personal con la de la región y con el sujeto dentro de la historia, el fenómeno de la identidad, mostrando huellas en las que el creador adopta la visión del sujeto cultural con su entorno, y, además, una comunicación, una comunión y una plenitud convivencial, identitaria. El lar representa un cosmos que permite la mirada antropológica, la de un testigo que estuvo allí (Geertz, 1989), de una poesía que revela la experiencia.

La poesía geocultural convendría en ser la unión de los constructos tiempo-memoria y espacio en un contexto, en un espacio determinado. La casa y la tierra allí son signos del asidero del (con el) tiempo, y los elementos terrenales y corporales cobran su sentido escritural, su levitación y culminación. A su vez, estos espacios hablan de lugares de la memoria (Nora, s.f.: en línea), que a su vez conforman identidad de lugar, la cual sucede entre las personas y no geográficamente (Proshansky y otros, citado por Vidal y Pol, 2005) y, tras de ello, expresión de la cultura.

Esta poesía geocultural del Caribe colombiano vendría a constituirse en una versión de lo que señala Ángel Rama (1982) para los escritores neorregionalistas y transculturadores como Juan Rulfo, García Márquez, João Guimarães Rosa y José María Arguedas, quienes reintroducen estrategias como la oralidad, recolección, personajes populares, selectividad lingüística, bajo las cuales se recuperan de las estructuras de la narración oral y popular, a lo que se agrega una recreación de la colectividad desde ópticas espirituales y físicas, encauzándolas a través de una presentación de su cultura y de una historia renovada de su espacio, constituyéndose estos poetas en continuadores y transformadores del regionalismo, una especie de poesía etnográfica y reconstructora del ser.

Quizá *La casa entre los árboles* es el poemario más logrado, más unitario de los escritos por Mercado. Asumir la vida, la memoria, revitalizar y revivir una saga familiar a través de “biografemas” —en el lenguaje de Roland Barthes (1997)—, construidos a través de los detalles, gustos, inflexiones, relacionados con la muerte, pero a los que Mercado les da una vuelta de tuerca a través de la vida, en tanto memoria, y revelan el retorno de lo reprimido, de lo pequeñamente expuesto en otros poemarios, sesgado, pero ahora espectacularmente expuesto y de manera unitaria. Si en los poemarios anteriores revelaba en uno que otro poema su entorno, en estos se dibujan bajo líneas de fuga, mejor, en forma acendrada, una “novela familiar” freudiana en sentido positivo, aunque algunas veces se destaque lo doloroso; en fin, se define una narrativa ya no tan secreta. Esta poesía de la experiencia familiar la retoma Mercado, acogiendo, yuxtaponiendo las palabras de Barthes: “Toda biografía es una novela que no quiere decir su nombre” (1971, p. 89). Poesía del recuerdo convertido en memoria, esta saga comienza desde el abuelo y termina en el nieto. Surge de allí una poesía donde se celebra la conjunción de lo épico y de lo mítico, de lo sagrado y de la muerte, de lo épico en tanto “narración mítica de lo vivido” (Paladines, 1991, p. 110).

Pero también lo histórico en tanto relato e impresión personal convertido en retrato y conversión de lo público. De lo personal a lo comunitario, lo lírico se convierte en mítico e histórico.

### **Tratado de soledad: crónica del dolor y desolación**

En *Tratado de soledad* (2009) se prolongan los dos poemarios mencionados, sin embargo, Mercado agrega un sesgo nuevo: una poesía testimonial, en la que un hablante lírico entrega su voz a las víctimas de la violencia surgida en el país, y en esa región del Caribe colombiano, los departamentos de Sucre y Bolívar, especialmente. En este poemario acuden otros tipos de memoria: la del duelo y la traumatizada, poniendo en escena lo público, la memoria de las fabulaciones históricas o historizadas mediante una “identidad narrativa” que da una visión unitaria a los testimonios:

Al otro lado de la calle suceden muertos traqueteados  
 Nadie debería morir de esa manera adrede  
 Cada segundo nos ronda un paraje desolado [...]  
 A la mañana siguiente surge el rumor perceptible del día  
 Un día que se levanta como un juglar para la fiesta  
 (“La ciudad y otros lugares”, 2004, p. 32).

El anterior poema (pero especialmente los cinco poemas dedicados a las masacres de Macayepo, Chengue, El Salado, Los Montes de María y los de un pueblo innombrado) realiza un resumen de todas las muertes que ya había dibujado Mercado en otros poemarios y en los cuentos de *Perros de presa*. Bajo un lenguaje recio muchas veces, pero con una selección más mesurada y efectiva, este poema también se eleva a poesía de la identidad de los lugares, a una poesía de la memoria, a una poesía entrañable como una geografía de la memoria, el espacio, la violencia y la historia.

Las claves acerca de la solidez estética alcanzada por José Ramón Mercado las da Manuel Guillermo Ortega en el prólogo de *Tratado de soledad*: esta solidez se ha logrado “purificando en el fuego de los contextos las direcciones de su estilo, los anclajes de sus temáticas, los sentidos de su visión de mundo, las fortalezas de su lenguaje” (Ortega, 2009, p. 11). Atrás queda la crítica a los políticos y a su sistema, a la beligerancia, pero sin perder el resquemor y el sentido crítico.

Más que en cualquiera de sus poemarios, en *Tratado de soledad* se presenta una poesía, que, antes que de la soledad, es de la desolación; una poe-

sía escéptica con un tono de desamparo. Los términos e imágenes aparecen en el primer cuarto del poemario apelan a la caída y la herrumbre: “Una porción de amargura que nos consume” (Mercado, 2009, p. 22), “el mundo ruinoso de los cachivaches” (“El mundo de la soledad”, 2009, p. 23); “Siempre vuelvo a la infancia desolada / Como saliva alegre en la ceniza del tiempo” (“Cenizas de infancia”, p. 25), a una yuxtaposición metonímica de imágenes y metáforas evaluativas: “El patio es inmenso como una cuadra de árboles / Está el perro y yo” (“Cenizas de infancia”, p. 27).

Ese paisaje conmovido, ese aquí, se va a conjugar con otros cuatro poemas de *Tratado de soledad*, especialmente en los dedicados a los asesinatos sucedidos en la región de Montes de María, los municipios y zonas aledañas de Chengue, Macayepo y El Salado, sucedidos en un ahora, entre los años 2008 y 2010. El poema se constituye en testimonio de la historia, en memoria: geografía y tiempo cruzados en el departamento de Sucre. Es por ello que quizás el hablante lírico afirme en “Carta”: “La poesía se sobrepone a todos los desastres” (Mercado, 2009, p. 37). También lo confirma en “Poesía”, con el cual abre este poemario:

No puedo detenerme en banalidades etéreas  
En frases hermosas del poema  
Que agrada la perfección estética  
    La visión de mundo  
La poesía  
Es el mal incurable de los siglos (Mercado, 2009, p. 21).

Apunta mucho más a su objetivo del libro: “La historia inerte está llena de estatuas / Que preservan el silencio y el tiempo” (“Cenizas de infancia”, 2009, p. 27). El hablante empieza a trazar una geografía del desconsuelo de sí mismo. De alguna forma alcanza a dar luces sobre el hablante lírico ideal que subyace en los poemarios de José Ramón Mercado:

Sin huella la duda es mito en la hojarasca  
Testimonio de olvido  
Tiempo ridículo que relumbra la oquedad  
Esa nada que niega otros días [...]  
La historia es hito alienado del tiempo  
El mito no otorga la razón a nadie  
Nadie tiene la razón que alude el tiempo [...]  
 (“Escepticismo”, 2009, p. 29)

Poesía e historia, arte y memoria. He aquí la conjugación de Mercado. Más memoria, en el caso anterior, que historia. Pero es en los siete poemas que se comentarán, como testimonio, como historia, en los que se elabora una geografía sobre la Historia dolorosa de lo sucedido en el departamento de Sucre, convirtiéndose, por extensión en un retrato de lo que pasó en Colombia durante más de 30 años. El tono del poema “Canción a la tregua iracunda”, meditativo, resulta una introducción reflexiva acerca de una escenificación del dolor. De un hecho, un cantar revela el alma de lo popular, de cierta epicidad cotidiana, de “memoria meditativa”, en la que la escritura da materialidad a las huellas conservadas, enriquecidas, de elementos inéditos, de experiencias autobiográficas (Ricoeur, 2010, p. 60). El poema ubicará la dolorosa iracundia de los otros poemas:

Me recoge el aullido de los perros en la noche  
 Vivo como quiero el frío de la lluvia  
 Como lo que encuentro en la calle muerta  
 Soy ajeno a los lacayos de librea  
 (Mercado, “Canción a la tregua iracunda”, 2009, p. 31).

“Aullido”, “perros”, “frío”, “lluvia”, “calle muerta”, “lacayos de librea”, señalamientos que se asumen de manera negativa, frente al contexto de un país en furia, el hablante dibuja los primeros trazos de anticipación del dolor, del testimonio, una voz que ahora da cuenta, de manera escenificada, de su poética anterior:

He contenido la ira siempre  
 La ira voraz que de repente me regresa la hoguera  
 Sufro vergüenza cotidiana por los inocentes caídos  
 No sé  
 No todo queda en el terreno del olvido  
 No me regreso de la ira perturbada  
 Que me otorgan las minas quiebra patas  
 No esta vez por lo menos  
 (Mercado, “Canción a la tregua iracunda”, 2009, p. 31).

Los eventos, sucedidos en los departamentos de Córdoba, Bolívar y Sucre, entre otras zonas, contribuyen a la violenta memoria histórica colombiana. Es el caso de María Mercedes Carranza, con *El canto de las moscas* (1998), o el ensayo de Juan Manuel Roca, “La poesía colombiana frente al

letargo” (2003) —además de muchos de sus propios textos poéticos—, en los cuales examina algunos poemas sobre la violencia en Colombia. Estos textos muestran una dimensión complementaria respecto a los poemas de José Ramón Mercado y tienden un puente estético e histórico, bajo diferentes exposiciones líricas.

Se quiere plantear, en los casos mencionados de Romero, Carranza y Roca, que se trata de una memoria ejemplar, a la que alude Tzvetan Todorov en *Los abusos de la memoria* (2000), para referirse a aquella que se extrae de la memoria pública (un hecho violento, por ejemplo) y se abre a la generalización y la analogía, extrayéndose de esta una lección de ello, de manera que el pasado se constituye en el principio de acción para el presente. En el caso del hablante lírico de Mercado, señala así:

Los muertos me empujan cada noche sus recuerdos  
Sus episodios hacinados de impunidad  
Los laberintos de sus sueños caídos  
Los muertos vulnerados en su tierra  
Sus vísceras dispersas sus pellejos colgantes  
Sus pasos invisibles en la noche  
El llanto agonizante de los inocentes

Ellos han ido remarcando la escoria de sus sueños  
Los largos día manchados de sangre [...]

(“Canción a la tregua iracunda”, 2009, pp. 31-32)

Empujar los recuerdos, impunidad, vulneración, pasos invisibles, remarcar “la escoria de sus sueños”, Mercado expone una poesía que condensa metafóricamente el dolor, la muerte y la memoria a través de una poesía ejemplar. Esta poesía ejemplar de Mercado se exhibe como un *trabajo de memoria*. Si el trabajo de memoria ricoeuriano se refiere al sentimiento por los que no están “pero que estuvieron”, la poesía implica retornar a la memoria dolorosa; leer y retrotraer lo descrito implica reconfigurar, expiar, liberar. Doble catarsis: en el escritor y en el lector. En el lector se encuentra la respuesta, en ese ejercicio de reconfiguración a que alude Ricoeur: en la narración dolorosa el tiempo pasado se vuelve humano, se revivifica.

Narrar, poetizar, implica retornar el tiempo, dialogar con él. La poesía implica retornar la memoria dolorosa; leer y retrotraer lo descrito implica reconfigurar, expiar, liberar. La poesía implica liberación, un movimiento, un sentido moral y ético, una hermenéutica del deber, una poesía del trabajo, en

el mejor sentido ético. Ella encarna otros lugares de memoria, de memoria violenta reencarnada. El trabajo o deber de la poesía, así, conlleva el trabajo de justicia por el otro, un trabajo de alteridad, un trabajo de la memoria de pagar la deuda contra el olvido. Para Mijail Bajtin esta actitud, propia del arte del siglo xx, “es aquella que interpreta la actividad estética como empatía o vivencia compartida” (1982, p. 61) en la que se cree que el cuerpo exterior del otro tiene un valor, expresa una posición emocional y volitiva. No hay neutralidad. El cuerpo representa la plasmación interna del ser humano, del otro, como algo valioso y significativo, transformado a través de un acto de valoración externa (1982, pp. 55-60). La poesía se constituye en ese acto de valoración. Para Ricoeur, se trata “de someter la herencia a inventario”, de manera que la “víctima de la que se habla aquí es la víctima que no es nosotros, es el otro distinto de nosotros” (2003, p. 121).

El segundo poema “Un pueblo de sombras” realiza una descripción, una ubicación contextualizada del lugar de la violencia. El panorama ominoso representa el de cualquier pueblo colombiano, de cualquier lugar del mundo donde la violencia arrecie, pero acá es atribuido a uno del Caribe colombiano. Su narración comienza con una metáfora:

Sombras muertas sobre sombras insepultas  
 Nadie se acuerda de este pueblo de brumas  
 Sus ojos ciegos sobre la tierra  
 Descuartizada  
 Al pie de la carretera negra  
 Sediento sin esquinas  
 Parece un pueblo de siglos  
 Bajo su sombra muerta  
 Sin raíces (“Un pueblo de sombras”, 2009, p. 38).

Palabras como “sombra”, “desmemoria hacinada y húmeda”, “sombras abandonadas”, “tierra descuartizada”, apelan a un lenguaje de lo negativo, pero para procurar la rehistorización, para que el olvido no se cierre con el olvido. El poema contribuye a mostrar en imágenes brillantes la fuerza poética:

Uno sabe que aquí hubo alguna tragedia  
 Por las voces mutantes por las sombras y las grietas secretas  
 Por el paisaje commovido  
 Por esas sombras muerta indeclinables  
 (“Un pueblo de sombras”, 2010, p. 38).

El ejercicio poético de Mercado tiene un marco de datación específico. La violencia a que hace referencia se encuentra contextualizada como parte del enfrentamiento entre grupos paramilitares contra guerrilleros, desde la década de los ochenta, especialmente en esta zona contemplada como un “corredor” de estrategias narco-militares y de posesión de la tierra: en “esta serranía confluyeron los diferentes grupos armados ilegales (GAI), las Farc, el ELN y las AUC” (Arias Ortiz, s.f., p. 2). Entre los años 2000 y 2002 Sucre sufre el mayor número de enfrentamiento entre las Autodefensas Unidas de Colombia y la guerrilla. Tras ello suceden masacres, tortura, terrorismo, extorsión, desplazamientos, secuestros y asesinatos selectivos por supuesta cooperación con la guerrilla o con los paramilitares, registrándose en el municipio de Chengue en el año 2002 los más sangrientos enfrentamientos.

La vida política se vio permeada también por la influencia de los paramilitares en el comportamiento y escogencia de los candidatos y líderes locales y regionales, quienes después asesinaban a quienes los investigaban o denunciaban. El proyecto paramilitar fructificó en Sucre en 1996, ganando terrenos a la guerrilla e imponiendo un nuevo orden: dominio territorial, fortalecimiento militar. Desde Sincelejo salían grupos armados a controlar a los diferentes municipios del departamento.

Los poemas de José Ramón Mercado de *Tratado de soledad* titulados “La masacre de Chengue”, “Los caídos de El Salado”, “Muchacha aldeana”, “Imprecación por los caídos de los Montes de María” y “El miedo que sembraron en Macayepos” [sic] revelan ese estado de violencia. Se constituyen en una revisión acerca de la poesía como testimonio al incorporarle un componente de la memoria acerca de “lo que pasó de verdad”, pero también “de lo que permanece”, en los términos de Ricoeur (2003). Buscan los poemas, también, dar identidad territorial a las masacres. Este tipo de identidad se corresponde con una identidad histórica: afrontar la estrategia de la “factualización” a que alude Amílkar Caballero como estrategia de búsqueda de verdad de la poesía del Caribe. El objetivo es parecido al que propone en el *Canto de las moscas (versión de los acontecimientos)* María Mercedes Carranza. En sus 18 poemas cortos, la escritora bogotana nomina a sus textos con 18 nombres de la geografía del país donde el terror se ensañó a través de las muertes violentas: Necoclí, Mapiripán, Dabeiba, Encimadas, en fin... Carranza no nombra ninguna zona del Caribe colombiano, y presenta versiones, (¿ficcionalización?, ¿reversión?). Nos habla de una verdad estética, de una mirada reveladora, pero también de una meditación lírica:

**Canto 2***Dabeiba*

El río es dulce aquí  
 en Dabeiba  
 y lleva rosas rojas  
 esparcidas en las aguas.  
 No son rosas,  
 es la sangre  
 que toma otros caminos (Carranza, 1998, p. 188).

Verdad y permanencia, el poeta Mercado, en este caso, revela una memoria traumatizada, convertida en una “memoria impedida” (Ricoeur, 2003, p. 79), en una “modalidad patológica de la incursión del pasado en el corazón del presente” (2003, p. 81), una “memoria herida, enferma o compulsiva” (p. 124). Se constituye, entonces, esta poesía en una poesía del “ahora”, que puede asaltarnos sin pedir permiso y buscar derrotar cualquier estrategia contra el olvido. El ahora cobra el sentido de memoria, de tiempo conjugado, de sufrimiento. El aquí, en cualquier lugar del Caribe colombiano, o en Colombia. Espacialidad y temporalidad ocupan el mismo rango: aquí y ahora, la memoria del yo, del poeta, de los otros, del nosotros, del cuerpo, marcan los deícticos temporales y espaciales: “aquí y ahora constituyen lugares y fechas absolutos” (Ricoeur, 2010, p. 65).

Lo que surge de allí es una preocupación que se desglosa en varios niveles: memoria histórica, memoria identitaria, en la que la poesía se configura como principio crítico de realidad, a la que puede llamarse, en palabras de Ricoeur, *ostenstiva*: “se trata de una imaginación que muestra, que da a ver, que hace ver”, una “verdad-fidelidad del recuerdo”; *veritativa*, de una memoria que “compagina la dimensión pragmática vinculada a la idea de *ejercicio* de la memoria” (2003, p. 79). Poesía del testimonio, del “estuve allí”, como se anotó antes, pero en este caso *memoria del duelo* (p. 79), en la que se identifica el sujeto con el objeto perdido, guardándolo dentro de sí mismo y que, en este caso del poeta, se niega a enterrarlo y lo desencripta dándole salida en su obra (destacados del autor) (pp. 79-80). Así, esta poesía se hace cargo de los vacíos, de los silencios, de los actos terroristas, del deber ético político, de memoria narrada, de reasunción crítica y, de alguna manera, narración histórica. El poeta se constituye, en este caso, en un “emprendedor de la memoria”, importándole más reconstruir que explicar (Jelin, 2002, p. 86).

En ello tiene razón Ricoeur cuando afirma que “el testimonio constituye una estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia” (2010, p. 101). Aquí y ahora, espacialidad y temporalidad, localización y datación son representaciones simétricas, muy parecidos a los deícticos yo o tú que contribuyen a remarcar el acto de vivir y el acto de dolor (Ricoeur, 2003, p. 64-65). En este relato directo, la experiencia vicaria no existe: lo actores cuentan su experiencia; la víctimas hablan desde su dolor. Cuentan un pasado que permanece o retorna, que invade el presente y amenaza con bloquear el futuro. De allí una conclusión: como testimonio, la poesía en el caso de Mercado se constituye en “memoria traumática”: “En la memoria traumática el pasado no es la historia pasada y superada. Continúa vivo en el nivel experiencial y atormenta o posee al yo o la comunidad” (LaCapra, citado por Ennis, 2009, en línea), en memoria de “lo que permanece” (Ricoeur, 2010), en su demoledora intensidad, y el poeta, en este caso, representa un “emprendedor de la memoria”, importándole más reconstruir que explicar (Jelin, 2002, p. 86). Ello se posibilita porque el nivel de responsabilidad que tiene el individuo con el otro se puede transformar y ser trasladado ética y estéticamente.

Esta poesía quiere manifestar que la obsesión de la memoria de duelo, de la memoria así mismo traumática, dé cuenta de su raíz latina: *obsideo*, de “situarse, estarse enfrente”, “estar asediado” (Reyes Mate, 2003), verse rodeado del reclamo del-otro ahí, hacerse portavoz de sí mismo y de los otros.

Pero todo ello no sería posible sino a través de otra versión de lo sucedido; en este caso a través de una ficcionalización dramatúrgica, conjugándola con una cosmovisión trágica, como la presenta Mercado, pues se trata de hablar del pasado reciente desde el presente, a través de una interpelación del presente. En este sentido, son precisas las palabras de Lezama Lima: “Una técnica de la ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones. Una obligación casi de volver a vivir lo que ya no se puede precisar” (Lezama Lima, citado por del Valle, 2011, p. 169). Esta, entonces, se puede considerar una poesía, en los términos de Edmund Husserl, de la “presentificación”, es decir, “una modificación específica de la presentación” de los recuerdos, de la re-presentación (Ricoeur, 2003, p. 75).

En “La masacre de Chengue”, de *Tratado de soledad*, el poema es narrado en tercera persona. El hablante lírico introduce el tema con una declaración contundente: “Los asesinos llegaron al final de la noche / entre la

sombra ciega y los ladridos de los perros” (2009, p. 63). Luego introduce personajes: “Rosa Meriño sintió el palpito en su entraña / María Martínez vio los muertos pálidos dolidos” (p. 63). La descripción del resto de los personajes roza la abyección y el dolor. El poema se torna en un documento, en una crónica, mucho más cuando se transcriben las declaraciones de algunos testigos: ““Les pusieron las cabezas en el tronco”/ “Primero les amarraron las manos”/ “Después les pusieron las cabezas en el tronco”” (p. 63).

Hay varios versos donde la oralidad cobra elocuencia y el giro semántico adopta un sentido macondiano, confiriéndole una profundidad dramática: ““Y uno por uno los fueron despescuezando”” (p. 63); ““Néstor Meriño cayó aplastado ni una cepa de plátano””; y en los otros: ““A Manuel Mendoza lo soslayaron con un golpe del hacha / En el aire / Y salió corriendo con la cabeza en las manos / Creyendo que se había salvado”” (p. 63). La oralidad traslada mayor peso, explicitación que busca mostrar, subrayar, apelar a la conciencia.

Instantaneidad y presente, el poema no condiciona, no busca interpretaciones. Existe una presencialidad, una “factualización”, una ficticia documentación, presentada como verdad, pues, en palabras de García Montero, se quiere “crear realidades en los poemas, experiencias que sucedan en el texto de modo verosímil” (1993, p. 237). De alguna manera la descripción a través del lenguaje de la crónica y el reportaje ha cambiado en este y los siguientes poemas. Los marcadores discursivos enfatizan el sentido testimonial, dialogal: las comillas, los nombres de los interlocutores, las citas de sus voces, sugieren que la oralidad se constituye en la reconstrucción principal de la poesía del Caribe. Ya no se presenta la concepción del “poesía de los lares” a la manera de Jorge Teillier, en el que estos creadores representan observadores y cronistas y hermanos de los seres y las cosas (Teillier, 1965, en línea) y cuya exposición retorna al paraíso perdido. Ahora se encuentran lejos del lugar paradisíaco; ahora se encuentran en la Historia; el poeta ha insertado su discurso en y para lo histórico como elemento fundamental en la construcción de la memoria a través del testimonio; más aún, se ha convertido en parte de la memoria colectiva, se ha convertido la poesía en un deber de memoria (Levi, 2006) en tanto deber de justicia y experiencia de solidaridad con las víctimas (Reyes Mate, 2006).

La poesía, en este caso de aparente testimonio, realza el deber de memoria, en el sentido de preservar la memoria ante y por la violencia, de la recuperación de la violencia ejecutada:

[...] “Allí estaban todos juntos” “El silencio olía a sangre”  
“Parecían una montaña los muertos arrumados”  
“ya tú viste una montaña alta de muertos”  
“Todos los muertos se parecen a los muertos”  
“Los muertos tienen una palidez de cadáver  
    Que los recorre en silencio”  
“No hay llanto que a uno lo cure ante sus muertos”  
    de Chengue” (“La masacre de Chengue”, 2009, p. 64).

El hablante lírico ha entrecomillado las declaraciones de los protagonistas, que se ha convertido en expresión de sus testigos. La poesía, aun en su carácter de ficción, condiciona sus características de verosimilitud, aun en esa ficcionalización. Escuchamos hablar a los otros. El diálogo no solo es de testigos, una forma de decir la “verdad”, los silencios, sino el desarrollo de un proceso terapéutico en el “que se logró volver”, se pronunció y relató su historia (Blair Trujillo, citando a Enzo Traversa (2008, p. 87). Estos protagonistas anónimos, ficticios, en el caso de la poesía, también, al igual que los testigos de carne y hueso, se convierten en “testimoniantes delegativos”, voces de los sobrevivientes, que testimonian por aquellos que no pudieron, “quienes asumen su palabra como un deber social, ético y político” (Blair Trujillo, citando a Jelin, 2008, p. 93). Así, la huella de la oralidad se convierte en un testimonio auténtico, los protagonistas se transforman en sujetos dialogantes. A su vez, asumen una “historia otra”, de denuncia de la violencia, de los excesos del poder, del silencio oficial (Achugar, 1992, p. 62). En palabras de Beatriz Restrepo, estas narrativas se constituyen en “la fuerza política de la memoria del sufrimiento”, en “un alegato a favor del recuerdo moral” (Restrepo, 2000, s.p.)

Observemos desde este plano de realismo y de desesperanza, aun en el plano teológico, cómo el hablante asume el abandono de Dios:

Macayepos en *sí mismo creyó que Dios habrá muerto*  
Ya no era la muerte camuflada en el monte  
Era un pueblo fantasma  
Bajo el sol  
—Solo llegaba el silencio de los pájaros horaños—  
(“El miedo que sembraron en Macayepos”, 2009, p. 75).

Apelando a su carácter de narrador ideal, el poeta también ejerce la labor de otro testigo delegativo, un mediador, quien también se instala en campo

del deber de memoria, elaborando un llamado a la acción moral de la recuperación de esta. Ha asumido un papel de “escucha” y retransmisor del horror de la experiencia de un grupo. De esta manera, la repetición se conforma en un juego no solo retórico sino de reiteración: así, en “Los caídos de El Salado” el primer verso retoma o reactualiza el primero de “La masacre de Chéngue”, pues ejemplifica la repetición de la misma acción homicida: “Vinieron de la zona del río los matones a sueldo” (Mercado, 2009, p. 66). El poema, a diferencia del anterior, teje un recorrido por ese territorio del departamento: recodo de Martín Alonso, vereda de San Andrés, La Sierrita, El Salado: existe una geografía de lo ominoso, de la sevicia. Y nuevamente, el hablante cede la voz a los otros:

[...] “Los colgaron como pavos en diciembre” dicen  
 “Les cercenaron los brazos las manos y los dedos”  
 “Les cortaron los muslos les trozaron las rodillas”  
 El pene vergonzante los escrotos vulnerables”  
 “Destazaron sus cuellos como cráteres”  
 “Por último  
 Jugaron fútbol con su cabezas asombradas” [...] ]  
 (“Los caídos de El Salado”, 2009, p. 66).

No hay espacio para la dubitación o la explicación. Versos duros, límpidos. La función metafórica, en palabras de Ricoeur, aquí pasa a designar la función “realista”, que se une al poder de redescrición del lenguaje poético (2001). Los términos que utiliza David Jiménez sobre el poema “Vendados y desnudos” de José Manuel Arango son pertinentes aquí para la poesía de Mercado, porque también este quiere “silenciar lo poético, manteniendo al mismo tiempo la atmósfera de concentración del poema, para invitar a que se lean estas palabras con la misma atención que se presta a la poesía” (Jiménez, 1998, p. 56). A una geografía ominosa se une, se conjuga, en apenas varios versos, la metáfora ante un espectáculo tan desolador, y a su vez el sentido homenaje a una oda, pero una oda actualizada en pos de la reconstrucción de la memoria:

Los caídos de El Salado levantaron su voz herida  
 En los frisos del miedo cantan sus voces amalgamadas  
 Aunque exhalaron su último aliento  
 Quedaron colgadas a los árboles sus sombras

[...] Congelaron el recuerdo cicatrizan las heridas  
Muertos adrede desuellan la noche cruel  
Enterrados a prisa han vuelto a verse  
En los espejos  
Sus voces quedaron afuera las aglutina el viento  
Igual sus propios sueños [...]  
(Mercado, “Los caídos de El Salado”, 2009, p. 67).

La poesía quiere destapar los silencios, reflejar y comparar las imágenes de lo sucedido con la pintura, incluir las voces silenciadas, revelar lo abominable, “el recuerdo de la sangre” (Mercado, 2009, p. 67).

Pero estos poemas retratan el morir, pues de alguna forma el poeta realiza y gana una apuesta: traducir la muerte, traducir los sentidos, los sentimientos, reconstruir un clima, un ambiente, el terror, y la apuesta se muestra ganada, pues en medio del dolor del drama, la reconstrucción de la memoria del dolor se observa en su mayor tragicidad. Así, el hablante en el poema “Imprecación por los caídos de Los Montes de María” observa: “Los muertos ahora hablan por mi voz” (Mercado, 2009, p. 70). Aunque también, en tiempos de barbarie, el hablante afirma de manera contradictoria: “el poema es anacrónico. / El recuerdo arruina la memoria” (2009, p. 72); y expone que también la creación contiene un carácter beneficioso, una paradoja, lo irónico, al final: “Va creciendo la hierba buena florece el tomillo / Aunque el poema trae las lluvias” (p. 73). Traducir la barbarie no solo conlleva traducir el mal, sino reelaborarlo, darle dimensión humana, dramatizarlo, y en estos poemas la reconstrucción de significaciones simbólicas y alegorías adquiere su sentido pleno y abierto de depósito de experiencias instauradas a través del dolor. Representación de este, se conservan como hechos vividos, pero, a su vez, la memoria se inscribe en un plano de reconstrucción de lo social, en historia. El carácter histórico de la poesía de la memoria adquiere aquí un juego de representación de un hecho no solo en lo colectivo sino en su labor de reescritura de un evento que emplea sus funciones simbólicas, sicológicas y de creación de sentidos del pasado.

La poesía se constituye, en este caso, en un canto reconstructivo colectivo, en un evento individual que cobra la importancia de pasado reconstruido, en una memoria cultural, y también en un relato de “lo que realmente sucedió”, en una memoria histórica. Como memoria cultural, en palabras de Agnes Heller, “está conformada por objetivaciones que proveen significados de una manera concentrada, significados compartidos por un grupo de personas

que los dan por asumidos” (2003, p. 1). Inscrito en un lugar determinado, en este caso el departamento de Sucre, a través de la violencia la memoria colectiva y la memoria cultural se enmarca en “Lugares donde ha ocurrido algún suceso significativo y único o lugares donde un suceso significativo se repite regularmente (p. 1). Nuevamente aquí memoria significa identidad. Y esta se presenta no solo como expresión de un lugar del dolor, sino en un lugar de memoria, de una identidad implicada, aherrojada por la violencia, y en este caso como un juego doble concomitante del verbo aherrojar: subyugación, opresión y también encadenamiento, en este caso de los lugareños violentados: una memoria colectiva subyugada por el miedo y el terror. Así:

Sus nombres la luz de sus voces  
 El tiempo que vuelve en una marejada regresa  
     Todo lo que fue  
     Ya no es  
 La sangre en las paredes blancas del monte vive  
     Son flores visibles  
 Señales del sol que nacen sin morir como espigas de luz.  
 (“Los caídos de El Salado”, 2009, p. 68).

La luz y las voces se tornan en un doble fuego: de muerte y esperanza. En dos versos del mismo poema se lee: “Un muro blanco como el camino a la huerta / Alumbra otra presencia de ellos” (p. 68). Aún a la luz del día el horror cobra su cuota. Aludiendo a Durand y su régimen diurno, esta poesía retoma la luz y el resplandor, el sol y el fuego desde un plano negativo: ahora en este régimen se observa el poder, la jerarquía, la masculinidad de la violencia, y con ello, caídas físicas y morales, tinieblas, destrucción y disolución, un movimiento caótico, de descontrol y de amenaza, plagas, miedo y angustia (Durand, 1982). Pero en también en “Los caídos de El Salado” hay lugar para la esperanza, a través de un nuevo retorno, más allá de la muerte:

[...] Ahora se han levantado de nuevo los muertos  
 Y han regresado a sus casa cautivas  
 Centellean por sus parcelas  
 Esparcen el fríjol siembran guandules  
 Recogen habichuelas viven en sus maizales  
 Comen el popocho chorote surten el agua  
 [...] Sus manos agrietadas están limpias y respiran

No se han olvidado del miedo resembrado los muertos  
Ahora son un río de voces frescas que regresa (Mercado, 2009, p. 67).

Con los dos mismos planos, muerte y resurrección, “Imprecación por los caídos de Los Montes de María” describe muchos lugares donde imperó la destrucción fatal: Naranjal, Ovejas, Toluviejo, Marialabaja, San Onofre, Chengue, Colosó, Chalán. En el poema de Mercado, sin embargo, muestra, al igual que en “Los caídos de El Salado”, un retorno esperanzador:

San Onofre respira sin embargo en su certeza  
Salitral se reconstruye La cansona reverdece  
Flor del monte reza por sus muertos  
Chalán regresa sus ojos asustados a su lindero  
Chengue abre las puertas y se empina al cielo  
Colosó vuelve sus aguas a los arroyos de cristal  
San Jacinto teje sus hamacas afina las gaitas [...]  
El tiempo ha mudado su pellejo de serpiente

Sin embargo  
Ya nada será lo mismo  
Las gaitas lloran los muertos todavía [...] (2009, pp. 72-73)

La comunicación de la tragedia es lo que importa. En “Carta” el hablante considera: “La poesía se sobrepone a todos los desastres” (Mercado, 2009, p. 37). Pero no solo eso: como memoria, la poesía se llena de tiempo y de eticidad, de hacer hablar al sufrimiento, de allí que se acerque a una especie de verdad, en la búsqueda de cierta justicia. La poesía, como cultura de la memoria, en este caso se introduce en la historia, lee y restaura el pasado doloroso, pero a través del presente. Para hechos tan recientes, memoria, poesía y justicia resultan sinónimos. De allí que la poesía, esta poesía en especial, se encuadre y hable desde el presente y para el porvenir. Se quiere, entonces, que la poesía como memoria se convierta en una hermenéutica aplicada a la vida y no solo al texto, en una lectura del pasado reciente desde el presente. Se ubica también como una mimesis de acción (Ricoeur, 2006), una poetización, una *poiesis* que representa de forma humanizada, a través de tramas, que desgajan una experiencia, una historia de vida que pide ser contada, convirtiéndose, a través de la escritura, en un acto performativo, vivenciadolo el oyente lírico, el lector implícito y el lector. Así, busca también que el sufrimiento no sea un hecho privado, de manera que ningún lenguaje pú-

blico pueda ser suficiente, pues, al decir de Terry Eagleton: “Detrás de cada poema existe la idea de que cada uno de nosotros es el poseedor privado de nuestra propia experiencia, apartada para siempre de las sensaciones de los demás” (2010, p. 15). Una lectura del exterminio físico de las poblaciones, una memoria de y acerca de la barbarie, para que, convertida en deber de memoria repiense y haga repensar a la luz de la barbarie la estética, la ética y la política, de manera que el sufrimiento humano anónimo no se olvide, además, frente a la historia. Con ello, esta poesía adquiera una conciencia del y por el otro, una ética de la alteridad que cante también con y por el otro.

Esta poesía de José Ramón Mercado constituye una alta cima en su obra, además de los otros poemas comentados de *Tratado de soledad*, y busca, como el poema citado de Vallejo, que se incorpore el cadáver, “abrazó al primer hombre; echóse a andar...” (1980, p. 339). En este caso, esta obra se asocia al concepto de *ecceitas*, del “heme aquí”, y, así, esta poesía tendría el carácter y presencia interpelante, a partir de “una experiencia negativa que no se resigna a la insignificancia, sino que nos asalta como lo que da que pensar” (Reyes Mate, 2011, p. 467).

Estas antropologías o poéticas del dolor en Mercado tienen un claro objetivo: compartir, enseñar las prácticas interpretativas del sufrimiento humano como parte de los procesos sociales. Aquí sí cabría aceptar el concepto que diera su hermano Jairo Mercado a la poesía de José Ramón, especialmente a *Retrato del guerrero*: poesía cívica, pero atenida esta vez a anclar el sufrimiento e identificarse con él, en la búsqueda de “recomponer su membresía a la comunidad y restablecer o crear lazos para la acción ciudadana”, una conciencia de la liberación desde lo subjetivo para recuperar la dura experiencia y establecer una comunidad emocional (Jimeno, 2007, pp. 174-187). Pero además, una conciencia que se revela con/para los otros. Una poesía de la interpellación.

## Bibliografía

1. Achugar, H. (1992). Historias paralelas / historia ejemplares: la historia y la voz del otro. *Revista de crítica Literaria latinoamericana*, 36, 51-73.
2. Arias Ortiz, A. (s.f.). Contexto de violencia y conflicto armado. En C. López Hernández (coord.), *Monografía político electoral Departamento de Sucre 1997-2007* (s.p.). Bogotá: Misión de Observación Electoral/Corporación Nuevo Arco Iris.

3. Asecaribe. (2005, junio). La magia Caribe en la narrativa y la poesía de José Ramón Mercado. *Magazín del Caribe*, 4, 3-6.
4. Bajtin, M. (1982). Autor y personaje en la actividad estética. En *Estética de la creación verbal* (pp. 13-190). México: Siglo Veintiuno Editores.
5. Barthes, R. (1997). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra
6. Barthes, R. (1971). Réponses. *Tel Quel*, 47, 89-107.
7. Blair Trujilo, E. (2008). Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s). *Estudios Políticos*, 32. Disponible en: <http://aprendeen-linea.udea.edu.co/revistas/index.php/estudiospoliticos/article/viewFile/1249/979> [Consultado el 4 noviembre de 2012].
8. Carranza, M. M. (1998). *El canto de las moscas*. Santafé de Bogotá: Arango Editores.
9. Del Valle Idárraga, M. M. (2011). Re-visionarios contra archiveros: poéticas adánicas en el Caribe. *Cuadernos de Literatura*, 15(30), 163-182.
10. Eagleton, T. (2010). *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
11. Ennis, J. A. (2009). Todo sobre mi padre: (pos) memoria y generacionalidad en la narrativa española contemporánea. Conferencia presentada en el *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 18 al 20 de mayo de 2009, La Plata, Argentina. Disponible en [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/17429/Documento\\_completo.pdf?sequence=3D1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/17429/Documento_completo.pdf?sequence=3D1) [Consultado el 4 noviembre de 2012].
12. García Montero, L. (1993). *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación provincial.
13. Geertz, C. (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
14. Heller, A. (2003). Memoria cultural, identidad y sociedad civil. *Indaga*, 1, 5-17. Disponible en: <http://www.foiceomartelo.com.br> [Consultado el 20 septiembre de 2011]
15. Jaramillo, S. (1980). Cinco tendencias en la poesía post-nadaísta en Colombia. *Eco*, xxxvii(224-226), 371-393.
16. Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo xxi.
17. Jiménez Panesso, D. (1998). La poesía de José Manuel Arango. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 35(47), 42-75.
18. Jimeno, M. (2007). Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia. *Antípoda*, 5, 169-190.

19. Levi, P. (2006). *El deber de memoria* (Diálogo con Anna Bravo y Federico Cereja). Buenos Aires: Libro del Zorzal.
20. Mercado, J. R. (2009). *Tratado de soledad*. Cartagena: Instituto de Patrimonio y Cultura/Alcaldía Mayor.
21. Mercado, J. R. (2008). *Poemas y canciones recurrentes que a simple vista revelan la ruina de alma de la ciudad y la pobreza de los barrios de estratos bajos*. Cartagena: Pluma de Momox.
22. Mercado, J. R. (2006). *La casa entre los árboles*. Sincelejo: Unión de escritores/Multigráficas.
23. Mercado, J. R. (2005). *Agua erótica*. Medellín: Lealón.
24. Mercado, J. R. (2004). *Los días de la ciudad*. Medellín: Lealón.
25. Mercado, J. R. (2003). *Retrato del guerrero*. Medellín: Lealón/Caballo de mar.
26. Mercado, J. R. (1996). *Árbol de levas*. Cartagena: Caballo de Mar.
27. Mercado, J. R. (1996). *Agua del tiempo muerto*. Cartagena: Caballo de Mar.
28. Mercado, J. R. (1996). *La noche del knock-out y otros rounds*. Cartagena: Alcaldía Mayor de Cartagena, Secretaría de Educación y Cultura Distrital.
29. Mercado, J. R. (1991). *Agua de alondra*. Medellín: Lealón.
30. Mercado, J. R. (1983). *El cielo que me tienes prometido*. Cartagena: Caballo de Mar.
31. Mercado, J. R. (1970). *No solo poemas*. Medellín: Ediciones Punto Rojo.
32. Nora, P. [1984] (s. f.). Entre memoria e historia: la problemática de los lugares. Traducción para la cátedra Seminario de Historia Argentina Prof. Fernando Jumar Univ. Nacional del Comahue. Disponible en: <http://comisionporlamemoria.net/bibliografia2012/historia/Pierre.pdf>. [Consultado 26 de mayo de 2013]
33. Ortega, M. G. (2009). Prólogo (pp. 11-20). En *Tratado de soledad*. Cartagena: Instituto de Patrimonio y Cultura/Alcaldía Mayo.
34. Paladines, C. (1991). *Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano*. México: UNAM.
35. Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.

36. Restrepo, B. (2000, 26 de noviembre). Justicia a los muertos (o un alegato a favor del recuerdo moral). *El Colombiano*.
37. Reyes-Mate Rupérez, M. (2011). Tratado de la injusticia. XX Conferencias Aranguren. *Revista de Filosofía Moral y Política*, 45, 445-487.
38. Reyes-Mate Rupérez, M. (2006). Justicia y memoria. Aproximaciones. En F. Gómez Isa (comp.), *El derecho a la memoria* (pp. 251-309). Gipuzcoa: Departamento para los Derechos Humanos, el Empleo y la Inserción Social de la Diputación de Foral Gipuzcoa.
39. Ricoeur, P. (2006). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. 4<sup>a</sup> ed. México: Siglo xxi.
40. Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.
41. Ricoeur, P. (2001). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: FCE.
42. Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo xxi.
43. Teillier, J. (1965). Los poetas de los lares. *Boletín de la Universidad de Chile*, 56, 48-62. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/teillier201003.htm>. [Consultado el 24 de septiembre de 2012]
44. Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
45. Vallejo, C. (1980). *Obra poética completa*. Bogotá: Oveja Negra.
46. Vidal Moranta, T. y Pol Urrútia, E. (2005). La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares. *Anuario de Psicología*, 36(3), 281-297.