

# Meira Delmar:

## travesía por su voz poética\*

**Germán Diego Castro Castelblanco**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

### **Resumen:**

Este artículo realiza un recorrido por la obra de la poeta barranquillera Meira Delmar a través de la voz poética, de tal manera que se advierte la evolución de sus constantes formales y simbólicas dentro de una obra compleja y múltiple; su personal visión del amor, el entronque de culturas producto de la unión de mundos y la influencia Sufí son algunos de los rasgos presentes en su voz.

### **Palabras clave:**

Voz poética, ausencia, amado, mar, destino, tiempo, muerte, isla, memoria, jazmín, ubi sunt, soledad, poesía de la mujer.

### **Abstract:**

This article takes a tour by the work of the Barranquillera poet Meira Delmar through the poetic voice, so that it cautions the evolution of its formal and symbolic constants within a complex and multiple work; her personal point of view about love, the affinity of cultural product of the union between worlds and Sufi influence are some of the features present in his voice.

### **Key words:**

Poetic voice, absence, loved, sea, fate, time, death, island, memory, jasmine, ubi sunt, loneliness, women's poetry.

La poesía de Meira Delmar posee una armonía estilística que busca recrear con las palabras la belleza efímera de la naturaleza. A través de sugerencias y matices se insinúa un más allá trascendente donde los rasgos estéticos se convierten en atributos de la divinidad.

María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio (2003: 17)

\* Meira Delmar: journey through her poetic voice  
Selección aprobada en enero de 2011.

Merodear alrededor de la obra de Meira Delmar implica un acercamiento, no sólo a las mujeres que escriben poesía en Colombia, en especial a sus contemporáneas quienes representaron la primera irrupción en el panorama nacional, sino preguntarse acerca de la construcción del canon de la poesía en nuestro país.

Un (a) autor (a) queda reflejado (a) en las constantes simbólicas que demarcan su obra. Ciertas obsesiones persiguen a los autores: quizá una obra no sea más que la recreación y elaboración de dos o tres de estas imágenes: la misma obra va determinando sus constantes estilísticas y simbólicas. Meira Delmar no es una excepción: desde su primer texto publicado hasta los últimos versos no dejan de hacer presencia tanto sus temas recurrentes como su campo imaginario. El presente artículo realiza un acercamiento a los rasgos de la hablante presente en la voz poética a lo largo de sus textos publicados.

La voz poética marca el rasgo diferenciador en el poema así como el narrador lo realiza en la novela y el cuento. Sin embargo, Helena Beristáin diferencia las dos entidades: mientras para la teórica, este último “desempeña un papel ficcional” (1998: 55), el *yo* enunciador lírico no puede desligarse del *yo* del autor dado que aun “cuando duerme y sueña” (1998: 57) el poeta continúa con su naturaleza creadora. A través de la voz poética quedan plasmadas aquellas obsesiones y los estados anímicos del poeta. Como un espejo, refleja su ser íntimo en una “lucha por expresar, ante todo para sí mismo, su personal, individual, original, inédita visión del mundo, de la existencia” (1998: 60). No piensa lo mismo el teórico Juan Villegas. Para él, “la voz poética es una figura literaria que constituye una entidad diferente de la del autor” (1986: 57). Otros factores, anota él, ayudan en la percepción de la voz: todo lo que configura el poema –la estructura, el elemento afectivo dominante, las imágenes, la sintaxis, etc.–. En este punto, se puede afirmar que existe una relación inminente entre el concepto que se viene tratando y el de estilo acuñado por la estilística<sup>1</sup>. El estilo lo es todo, refleja lo más íntimo del poeta: sensaciones, emociones, imaginación, pensamiento. Villegas da, igualmente, otros instrumentos ligados a la voz poética: el temple de ánimo, las actitudes líricas, el tono, la perspectiva (1986: 63). La obra de Meira Delmar se acerca más al concepto de Beristáin que al de Villegas; son inminentes los rasgos

<sup>1</sup> Respecto a esta definición me remito a los intentos y a las consideraciones presentes en los autores: Alonso, D. (1983), *Poesía española*. Madrid: Cátedra. pp. 482-489; Martín, J. L. (1973), *Crítica estilística*. Madrid: Gredos. pp. 24-26, 49-53; Kayser, W. (1981), *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Trad. de M. Mouton y V. García Yedra). Madrid: Gredos. pp. 317 y 377-384; Cohen, J. (1984), *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos. p.p. 15-17 y 41-43) y, lejos de la estilística, el clásico *El arco y la lira* de Paz, O. (1983), México: Fondo de Cultura Económica. pp. 17-18 y 45.

de algo que podría llamarse como la voz autobiográfica. La obra se confunde con retazos de la experiencia vivida y el yo lírico se impregna de las vivencias personales. De ahí la validez de la afirmación de Benn (1999: 189): “Yo diría que tras todo poema siempre se encuentra el autor –por invisible que sea–, es decir, su esencia, su ser, su condición interior; que los objetos irrumpen en el poema, porque antes eran *sus* objetos”. En la voz de Meira, la evocación del reino de la infancia, especie de paraíso perdido es constante. Desde la ausencia reconstruye la pérdida amorosa y evoca continuamente la presencia del amado.

En *Alba de olvido* (1942), primer poemario publicado a la edad de 22 años, el tú a quien se dirige es renuente, distante: son versos donde florece la ilusión juvenil, el asombro; su voz recorre aquellos momentos intemporales donde no había una ruptura con el mundo: la perfección era posible porque no existía el desprendimiento, ni del país de la infancia ni de la pérdida amorosa. Era un reino absoluto de la libertad y la felicidad donde la naturaleza era su hermana. Ese estado paradisiaco así como los momentos en que recupera al amado merced al poema, presentes en los poemarios *La verdad del sueño* (en su segunda parte *La comarca delirante*) y en *Secreta isla*<sup>2</sup>, corresponde a lo llamado por Villegas, “el yo poético ideal” que se opone al “yo real del poeta” (1986: 59). Estado ideal del hablante lírico que también se vive, a lo largo de su obra, cuando la naturaleza y el mar hacen su aparición.

La pregunta “¿Por qué si me amas te vas?” (AO<sup>3</sup>, *Ausencia triste*, p. 18) parece ser un reclamo al destino por la partida. La palabra poética rememora y detiene aquello tan fugaz que lo irremediable le ha arrebatado. Es ese conjunto de poemas que, aunque muestran la desolación presente, reconstruyen ese mundo perdido. Fijémonos apenas en unos pocos títulos: “Olvido”, “Canción del olvido imposible”, “La ausencia triste”, “Regreso”, entre otros. Esta desolación, a la cual no puede escapar, proviene de la ausencia, *muchacha triste*, asomada en un ventanal. Soledad que se vuelve melancolía por aquello imposible de recuperar. Entonces, evoca, recorre a través del poema esos estados del alma y lugares. Por un momento toca el paraíso. Sin embargo... después del recorrido:

<sup>2</sup> Un ejemplo de esta llegada del amado se vive en el poema “Nueva presencia”:

Venías de tan lejos como de algún recuerdo.

Nada dijiste. Nada. Me miraste los ojos.

Y algo en mí, sin olvido, te fue reconociendo. (...)

Mi corazón, temblando, te llamó por tu nombre.

Tú dijiste mi nombre...Y se detuvo el tiempo (...) (*SI*, p. 23).

<sup>3</sup> AO representa *Alba de olvido*; SA, *Sitio del amor*; VS, *Verdad del sueño*; SI, *Secreta isla*; R, *Reencuentro*; LM, *Laúd memorioso* y AP, *Alguien pasa*.

¡Y está mi corazón igual a un campo  
que el aire va sonoro, estremeciendo!  
(AO, "Regreso", p. 32).

La desolación, la ausencia amorosa, como el paso del tiempo o la inminencia de la muerte, son un destino trazado<sup>4</sup>. En "Olvido"<sup>5</sup>, poema que abre el primero de sus libros, están ya prefiguradas las constantes que marcarán su obra poética.

Ha de pasar la vida. Ha de llegar la muerte.  
He de quedar tendida bajo la tierra inerte (...)  
Ha de pasar la vida. Ha de llegar el largo  
dolor de estar sin verte. Acaso el grito amargo  
de tu angustia la tierra estremezca un momento(...)  
(AO, p. 3)

Esta voz poética exaltada de la ausencia se constituye también en espera (la inaceptación del destino):

¿Por qué tarda el amado  
¿Por qué su voz no me llega  
todavía, como ayer,  
como siempre, por la senda?  
(AO, "Romance de la espera", p. 48)

Espera y preguntas que se reiterarán, libro por libro, por más de seis décadas. La poesía surge de los vacíos humanos; completa —o intenta hacerlo— la imposibilidad de ser plenos, la insuficiencia de la condición humana. Si, por el contrario, encuentra un momento de felicidad —por la presencia del amado— aboga porque los instantes se detengan. La ilusión amorosa, como se percibe en "Canción leve" (AO, p. 41), es el gran antídoto contra el tiempo.

Esta autora, nacida en Barranquilla a comienzos de la década del veinte e hija de libaneses, cuyo nombre de pila es Olga Chams Eljach, publicó su segundo poemario cuatro años después. En *Sitio del amor* (1946), la voz poética se

<sup>4</sup> Sigue el concepto de destino trágico griego según el cual algo ya viene prefijado y la existencia únicamente debe ser cumplida sin entrar en contradicción con este. Debe ser tomado "como el hado los depara" afirma Werner Jaeger en *Paideia* (1992: 130), "con todos sus inevitables ascensos y descensos, con todas sus peripecias y catástrofes" (1992: 236). Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

<sup>5</sup> Este poema, uno de los clásicos de la autora, continúa después de sesenta años, siendo uno de los preferidos del público y de los especialistas en sus lecturas y recitales. Conmueve de tal manera, como si correspondiera a su período de madurez y no a la ilusión juvenil: de ahí el carácter intemporal de la poesía.

pregunta por aquel lugar que ocupaba su alma antes de la aparición del amor, este *locus emocional* es reiterativo y se mantiene hasta en sus poemas finales:

¡Amor! ¡Amor! ¡Qué has hecho de mi vida! (...)  
 Antes de ti, qué fácil para el alma  
 la espera de sus pasos, y qué fácil  
 su ligera partida...!  
 (SA, "Reclamo", p. 7)<sup>6</sup>

El estribillo *Antes de ti*, que aparece en cuatro ocasiones, demuestra aquella época del idilio donde la pérdida no existía. Es *el país lejano de la música*, aquel donde *tú estabas conmigo*. La expulsión del paraíso se da por la ruptura amorosa:

Los nombres de los sueños y tu nombre  
 eran un nombre solo, desasido  
 (SA, "Vencimiento", p. 9)

En *Sitio del amor* se configura una pérdida dolorosa que tiene su manifestación en "Elegía", uno de sus poemas más celebrados. La pérdida como esa daga que se hunde lentamente en el pecho. La pérdida vive, la acompaña, es casi su razón de existir. Sin embargo, es en los poemas "Verdad de la sombra" (p. 19) y "Presencia en el olvido" donde se hace más evidente ese dolor que la persigue.

Tú ya no tienes rostro en mi recuerdo. Eres,  
 nada más, la dorada tarde aquella  
 en que la primavera se detuvo  
 a leer con nosotros unos versos  
 (SA, p. 15)

A partir de "Presencia en el olvido", el verso se suelta y la autora se atreve a indagar en otras formas expresivas. Además el título es una respuesta a la nominación del libro. El sitio del amor es esa presencia en el olvido que la voz poética quiere signarle pero que, por el contrario, se acentúa. Pero la hablante matiza el profundo desgarre amoroso ocasionado por la pérdida con el advenimiento de las canciones para el reino de la infancia, como si la resistencia a perder el amor fuera la misma que conlleva el abandono de la niñez.

<sup>6</sup> En entrevista con la poeta, ella manifiesta estar sorprendida porque, a medida que pasan los años, este poema se lo solicitan cada vez más. Quizá se deba a que su poesía nace, precisamente, a partir de la ausencia.

Su siguiente libro, *Verdad del sueño* (1946), tiene dos apartados: “Sonetos de amor y de alabanza” y “La comarca delirante”. En el primero, como su título lo entrevé, la voz poética se manifiesta a través de esta forma clásica; además, se torna alabanza –reino de ángeles, música, agua, nieve o rosa– sin dejar la presencia permanente de lo perdido por medio de la evocación. Por el contrario, en “La comarca delirante” le canta a un Tú en un futuro: el amor que vendrá. La certeza de la espera quiere vencer a la nostalgia; anhela que ese sentimiento perdido se torne de nuevo presencia. De ahí que hable de “Canción gozosa”; sin embargo, después de estos primeros poemas, la canción se torna triste, visionaria de la pérdida amorosa, melancólica, la ausencia reemplaza a la espera. El tiempo tiene sentido si lo habita el amado, la vida misma, de ahí que ensueñe con su muerte únicamente para que él la contemple:

y será como si, por un instante,  
la tarde se pusiera  
Y tú estarás pensando por qué  
me he quedado tan quieta  
(*VS, “El viaje”, 67*)

En “La comarca delirante”, la voz poética se manifiesta a través de la Canción como forma, en tercetos o cuartetos –la mayoría rimados– y el verso libre tiende a lo conversacional. En este texto, como lo indica su título, la voz poética asume el lugar del delirio, de la ensoñación. Ya el amado nunca regresará, de ahí que la comarca delirante sea el poema donde continúa la espera. La palabra, fundadora de mundos para sobrevivir al de la realidad inmediata. En “Instante” y “Breve”, ella se siente como una isla caracterizada por ser pérdida en medio de la vida cotidiana de los otros. Ya no es el amor que la singulariza sino la masa que se llevó hasta el hechizo de la mirada del amado.

*Secreta isla* (1951) hace referencia a esa época del amor que, como una isla secreta, fue vivida. Ahora, la hablante lírica a través de la palabra recoge los ecos y las vivencias actuales y futuras que rememoran aquella isla ensoñada: y la presencia del amado. Sin embargo, el secreto se hace presente en su condición de isla. Siente que el amado, aunque distante, guardará un pensamiento para ella.

El amor viene desde los tiempos inmemoriales: se confunde con el mito, es una predestinación: “No es de ahora este amor./ (...) No es de ahora. No./ De lejos viene/ - de un silencio de siglos”. (SI, “Raíz antigua”, p. 43). El amor tal vez esté en un sitio del cielo ahora perdido, como se deduce del poema “Nueva presencia” (SI, p. 21). Pero, donde más se aprecia el tiempo congela-

do, característico del tiempo mítico<sup>7</sup>, es en la metamorfosis que cada uno ha sufrido después de la experiencia del amor:

Hemos quedado fijos, uno y otro,  
con impasible soledad de estatuas,  
tu rostro al fondo de mis ojos quietos,  
mi rostro en tu mirada.  
(*SI*, “*Secreta isla*”, p. 11).

No es ella quien ama; no, es otra que habita dentro de ella, como una especie de posesión, de dualidad enfermiza (*SI*, “*La otra*”, p. 71). Hasta la muerte deja de ser la muerte; tiene sentido únicamente en la medida que es ausencia del amor:

Decir tu nombre una  
y una vez en la niebla  
sin que tornes el rostro  
a mi rostro, es la muerte.  
(*SI*, “*Muerte mía*”, 49)

La muerte llega pues nada perdura ni siquiera el amor; todo pasa. Muerte-ausencia presente en el texto “*Futuro*”, donde en un tiempo posterior la ausencia también estará presente: “Como quien vuelve un día de contemplar su muerte” (*SI*, “*Futuro*”, p. 42). La única forma en que el amado muere –y será su única muerte a lo largo de su obra– es a través del sueño (“*Muerte en el sueño*”). “*Fuga*” se titula el poema donde el permanente discurrir de la vida impide que las cosas vuelvan a su estado originario: “Habré pasado ya cuando tus ojos/ se vuelvan a buscarme” (*SI*, p. 83). En los poemas finales, “*Memoria*” (*SI*, p. 85) y “*Herencia*” (*SI*, p. 89) la pérdida ya no es dolorosa sino que se transforma en un dulce recuerdo como el de la muerte lejana.

*Secreta isla* recoge varios de sus mejores poemas en un recorrido por las diferentes facetas del desamor desde una exaltación o arrobamiento donde se escribe con sangre que se torna espíritu. Los versos son más largos: su elaboración es mayor; además, da entrada definitiva al estilo libre contemporáneo. Llama la atención la concepción del poema “*Futuro*” donde realiza un recorrido, a través de rasgos estilísticos, por las diferentes etapas de un tiempo

<sup>7</sup> Mircea Eliade en *Mito y realidad* se refiere a este como “el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los ‘comienzos’ “ (p.12); más adelante, agrega “el Tiempo en el que el acontecimiento *tuvo lugar por primera vez* (...) Tiempo prodigioso, ‘sagrado’, en el que algo nuevo, fuerte y significativo se manifestó plenamente. Revivir aquel tiempo (...) es el deseo que puede leerse como en filigrana en todas las reiteraciones rituales de los mitos” (p. 26). A través del poema, la autora retorna al tiempo de los comienzos de su mito personal, el tiempo de la realización del amor.

ensoñado: viene de la tristeza del olvido futuro del amado; luego, cruza su voz para hallarse en un tiempo donde ya es imposible el encuentro de los dos; entonces ella puede observarlo –él hace mucho tiempo que está demasiado lejos– en medio de ruinas y de espectros para regresar temblando y contemplar la muerte. La muerte, lo reafirmamos, es para la hablante la ausencia amorosa. Y al final del recorrido,

En mis manos, lo mismo que una gota de oro  
está cayendo el alba (*SI*, p. 42).

Un nuevo nacimiento se abre paso en sus poemas a partir del mundo infinito de los sueños. Otras presencias como los ángeles, el agua y todo lo volátil la siguen acompañando en este recorrido por su poesía, entraña desgarrada del corazón.

Después de treinta años vuelve a publicar. *Reencuentro* no sólo es el título; es volver al poema publicado y a la vida<sup>8</sup>. Este texto, de 1981, es una exploración, una búsqueda donde la voz poética se dispersa en formas y temas, sin dejar, eso sí, sus líneas obsesivas. Aparece, en su obra, el uso del verso largo en poemas instalados absolutamente en la contemporaneidad que contrastan con el poema breve, sugestivo, reventado por la imagen. Así, en “Ayer” (*R*, p. 15), que inaugura el libro, y, en especial, en “El ángel” (*R*, p. 67), se acerca al poema en prosa. Por el contrario, otros como “Melodía” ceden su paso a la insinuación del instante:

He visto,  
sobre la luna  
una  
rama  
delgada  
en flor.  
Nada  
Más puro.  
Era  
Como pensar tus ojos  
Cuando la primavera  
Sale danzando  
Del invierno oscuro.  
(*R*, p. 143)

<sup>8</sup> Un año antes, en 1980, fue operada en Estados Unidos de un cáncer de colon.

Es decir, no deja de sorprender que ahonda en nuevas búsquedas y que sea receptiva a la influencia de las corrientes más recientes. Poética de contrastes donde alterna poemas de ritmo moderno al lado de otros con metros tradicionales o un poema hermético como “El Ángel” (*R*, p. 67) frente a algunos de fácil intelección.

En *Reencuentro* se reafirma como isla, ya distante de lo que alguna vez tuvo presencia y que ahora justifica su poesía pero, sobre todo, como destino. En el poema que, precisamente, lleva este nombre la hablante asume su ruta de caminos paralelos con un amado a quien ella le canta donde ahora se encuentre y donde quizá la haya ya olvidado:

El mar, al fin, recobrará lo suyo:  
 tu camino y el mío  
 separados.  
 Y otra vez nuestras naves  
 harán la misma ruta  
 sin jamás encontrarse.  
 (*R*, “Destino”, p. 59)

El amor, ahora vuelto desencanto y, sobre todo, recuerdo resignado, hace parte de un destino del cual es imposible escapar: “el amor tuyo no era para mí” (*R*, “Coplas del amor triste”, p. 93). Por tal razón, él hace parte de ella: está en su sonrisa, en sus palabras, va donde ella va. Es una especie de transustanciación: “A veces te me enredas /en el libro que leo” (*R*, “Reencuentro”, p. 25). El Reencuentro consiste en la aceptación del destino dado que se encuentran para separarse, aunque ella es consciente “De aquel amor que nunca fuera mío/ y sin embargo se tomó mi vida” (*R*, “Pasa el viento”, p.161).

El tiempo está ya olvidado, “ya ceniza en el tacto de la nada”, (“Ayer”, p. 15) todo ha pasado, un destino trazado. De ahí que comience a indagar en aquel tiempo de sus mayores, de sus orígenes. “Dentro de mí, creciendo siempre, oigo / un oleaje de siglos” (*Ibid*) es el primer verso del libro y se refiere al rescate del mito, ya no del amor, sino de los orígenes. El Líbano, su ancestro, poblado de laúdes lejanos (*R*, “Retrato”, p. 127) así como “del armonioso mar de los abuelos” (*R*, “Ayer”, p. 13). Ante el desencanto del amor comienza a rememorar su patria antigua –lo hará en sus libros posteriores–.

En este texto, incursiona en otras temáticas como la relación de poesía y pintura, vuelve a cantarle a su ciudad –ya en un estilo contemporáneo– pero ahora desde el exilio. Hay un poema diferente y sorprendente: “Elegía a Le-

yla Káleh”. Se trata de una luchadora palestina a quien en plena adolescencia obligaron al destierro. El poema, de tema político, es una desgarradora radiografía del desarraigo humano: todos y todas, de alguna manera, como Leyla Káleh somos expulsados y comenzamos nuestro itinerario sin saber dónde vamos a terminar.

“Huésped sin sombra” (*R*, p. 169), el poema final, es su otra especie de *ars* poética a la vez que, podría decirse, un epitafio. Aquí manifiesta su legado humano y artístico. En “Nada deja mi paso por la tierra”, verso inicial de la primera estrofa, el nacimiento tiende un puente con la muerte de tal manera que al desaparecer se lleva únicamente lo que trajo, como si la existencia hubiera sido infructuosa: “el rostro en paz y el corazón en guerra”; a continuación, va desfilando aquello que determina su obra como extensión de su vida: la voz, única e irrepetible, gracias a la cual ha nombrado su universo: “el mar, la rosa, la melancolía”. Después son los ojos, acceso directo al reino de la belleza —el arte—, bebida “como un vino”; su sangre, única, “sedienta de hermosura”; en la quinta estrofa, es el sueño otra puerta a este universo; y, lógicamente, el poema una compañía continua, bellamente metaforizado: “Término de mí misma, me rodeo/ con el anillo cegador del canto”. Finalmente, la aceptación de su destino solitario de una manera digna pues aunque tiembla no lo expresa: escribe para recuperar pero lo más íntimo lo guarda para sí. La muerte, “la final derrota”, la rodea y da sentido a su legado.

Entre *Alba del olvido*, publicado a los veinte años, y *Reencuentro*, que vio la luz casi en sus sesenta años de edad, se advierte una evolución en el lenguaje poético, una madurez expresiva que se centra, especialmente, en el manejo de la metáfora. No contenta con una forma determinada, esta autora ha indagado en el soneto, el romance, la canción, la copla, la elegía y el verso libre. De igual manera, sus temáticas también presentan una evolución en su tratamiento y en la madurez de sus conceptos: la ausencia, la naturaleza, el mar, no la abandonan. Algunos poemas y versos, a lo largo de los años, se han constituido en sus clásicos, es decir, consagrados ante la crítica y ante el público tanto por su factura poética como su profunda dimensión vital. Meira es consecuente —y lo será hasta el final de sus días— con aquello que la llevó a escribir: la insuficiencia de la vida para reponer la pérdida del amado que se fue y la búsqueda de la belleza, manifestada a través de su don: la palabra fundadora, portadora de ese universo que la maravilla y que hace presencia en sus poemas.

En la década del 90 publica *Laúd memorioso* (1995) y *Alguien pasa* (1998). En ellos su voz se concentra, da lugar a nuevas formas poéticas, deviene la

patria de sus padres guardada durante tanto olvido en la memoria y reitera aquella pérdida ahora sí irreparable y condenada a convivir con el recuerdo, única forma que nadie nos puede arrebatar. La primera parte de *Laúd memorioso, Presencia y Ausencia del amor*, se caracteriza por la no aceptación de la pérdida amorosa, por la imposibilidad de ceder al destino, la ausencia y la pérdida. Es el amor al cual se le inventan encuentros y se busca en lugares perdidos; se lucha por inventar un reino donde ese encuentro sea posible. Es la voz poética en un intento para evitar el triunfo de la ausencia. Por eso, aquel nombre reaparece en todos lados, es una presencia ausente, se resigna a extinguirse. Ha atravesado lugares, años, personas...Aquí la muerte respecto al amor no es pérdida sino entrada a un nuevo nacimiento. De allí, que el *amor*, sea constante de vida más allá del olvido y de la muerte.

La segunda parte, *El mar cambió de nombre*, recoge ese diálogo de culturas y de mares. De igual manera, también se advierte la temática del retorno del ayer. El entrecruce de las referencias bíblicas, de la mitología griega (Ofelia, Dafne, Narciso o el Unicornio) y, sobre todo, del ancestro del Medio Oriente y de la herencia Sufí, es un punto determinante en esta autora que reúne ecos clásicos, medievales, orientales, hispánicos y caribeños. Tiene especial importancia la presencia de la cultura de sus antepasados en la voz poética como recuperación del ancestro: ese mar que, aunque sigue siendo mar, cambió de nombre al trasladarse a América. Para María Mercedes Jaramillo (2000: 110), tres son los rasgos sufíes más importantes en la poesía de Meira: la armonía de la naturaleza, el amor como profesión de la fe y la belleza como manifestación de lo divino. Como en ningún otro poemario aquí se produce una especie de explosión de formas que refleja el interés de la autora por no delimitar su creación a formas predeterminadas o de época sino de indagar en todos los planos que el poema le permita: soneto, canción, copla, haikú, casida, algo que ella llama pavesa (reunión de grupos de versos numerados y seguidos) y verso libre contemporáneo, con un trabajo muy detenido en la metaforización, la imagen y el símbolo. El laúd es ese instrumento musical casi tan antiguo como la humanidad, venido de ese perdido Oriente, cargado de memorias como lo refleja en ese bello poema “Inmigrantes” donde la sombra de América recorre esos mares dejados tras un sueño de todos aquellos que como sus padres se aventuraron por nuestros países.

En la obra de Meira Delmar, los símbolos son de gran importancia: develan su universo poético y manifiestan el diálogo de culturas presente en su obra. En *Alguien pasa*, el jazmín es, quizá, el símbolo convertido varias veces en imagen, que mejor representa ese estado de lo perdido a causa del paso del tiempo. Siempre que aparece el jazmín hay un relato de lo ausente. Cuatro

poemas de este libro son atravesados por el jazmín, símbolo de lo no existente. En algunos como en “Alguien pasa”, su presencia es fundamental: es la pregunta por los jazmines lo que lleva –como en la magdalena de Proust– a trasladarse al pasado. Hacia la mitad del poema, la flor que se ofreció a un poeta en otro tiempo y que se la llevó a los labios –momento eternizado en la retina de la futura autora– fue un jazmín. Tanto en “Perfume” (su nombre lo revela) como en “El milagro” es el perfume que deja esa flor lo que da dimensión al recuerdo. Esencia al olfato cercana; ahora lejana. Imagen olfativa de este símbolo floral. En cambio en “Encuentro con la nieve” caen las mismas flores en la revelación de ese primer encuentro con el año y con la nieve:

De lo alto llegaba o no llegaba  
un vuelo de jazmines deshojados  
(AP, *Alguien pasa*, p. 31)

Para María Mercedes Jaramillo, el jazmín “se asocia con los seres queridos. El penetrante olor del jazmín recrea los momentos compartidos con los que ya se han ido. La huella del perfume que hiere aunque ya no exista la flor, condensa las emociones del gozo y sufrimiento de toda relación amorosa del pasado pero aún persiste en la memoria” (2000: 124).

*Alguien pasa* es un poemario donde están presentes otros símbolos que manifiestan la percepción poética de la autora del tema del tiempo y la memoria: la rosa, los lirios, el mar, la nieve, la paloma, el sol, el cedro. Es decir, casi todos referentes a la naturaleza: tanto al reino perdido de Oriente como a la infancia que queda del Caribe y, aun, al presente como se advierte en ese vuelo de palomas que la distrae de la lectura (“Palomas”). *Alguien pasa* refleja un estilo diáfano, casi de llevar al lector de la mano por un reino encantado al cual la autora, como si fuera su hijo(a) quisiera arrullarlo. Eso es: un arrullo de palabras que se va desgajando del primer verso hasta el último, reflejo de un manejo del lenguaje traspuesto por la sobriedad y la limpidez. Es cristalino como ese mar, esos jazmines –quizá oloroso como ellos– y ese cielo caribeño. Las metáforas no son rebuscadas: van surgiendo de la hablante lírica como si tuviera una sed inagotable por expresar esa pérdida, ese alguien pasa...: “El verso de Meira Delmar es una escritura limpia, diáfana, llena de música, de un ritmo en que los silencios, las pausas y los sonidos se combinan de modo clásico, armoniosamente sereno”, refiere el profesor y crítico barranquillero Manuel Guillermo Ortega (G. Tedio) (2000: 66). Como en su obra anterior, Meira no se contenta con un estilo. Del verso libre puede pasar al soneto –hay tres en el libro– que recuerda sus primeros textos y de ahí al haikú –dos en la obra–, a la canción –una– o a la carta –una–. O a ese especie de bellísi-

mos híbridos como “Ondina” –que pareciera fuera una forma que ella quiere instaurar–, el poema final, “Del canto”, que fluctúa entre la canción y verso libre, donde homenajea ese canto que le viene de voces de más allá –tal vez de Oriente– y que la volvieron poeta.

Su último libro *Viaje al ayer* (2003), está publicado dentro de su obra completa (Jaramillo *et. al.*). Allí la voz se torna pregunta por aquello que desapareció; se inscribe dentro de la tradición del *ubi sunt*, donde el mundo y los seres perdidos quedan retratados en elegías y en evocaciones de la casa. De herencia medieval, el *ubi sunt*, es un modo de duelo que lamenta la naturaleza transitoria de la vida y de la belleza (Cuddon, J.A., 279). Es un replegarse de la voz, especie de retrospectiva pictórica, donde desde la cima de la edad y de la soledad añora y retrata ese otro universo. Aquí aparecen los poemas más extensos de toda la obra como si existiera una intención de aplazar el fin.

Meira Delmar hace parte de la generación pionera de mujeres poetas en Colombia. En el siglo XVII es conocida la pluma de la monja tunjana Francisca Josefa del Castillo (1671- 1742). Ya en el siglo XIX, en 1888, en *Cartas americanas*, el español Juan Valera (1952: 202-221) anota un buen número de mujeres, entre las que se destaca el de Agripina Montes del Valle (1844-1915) además de Mercedes Flórez (nacida en 1859), Bertilda Samper (1856-1910) –hija de la novelista Soledad Acosta de Samper– y María Juana Christie de Serrano. En el despertar del siglo XX, nombres como el de la boyacense Laura Victoria (1904-2004); pero es con la generación de Meira, con la cual la poesía colombiana escrita por mujeres adquiere otra dimensión: la caucana Matilde Espinosa (1912), las vallecaucanas Maruja Vieira (1922) y Mariela del Nilo (1917), las bogotanas Emilia Ayarza (1920-1966) y Dora Castellanos (1924), la payanesa Gloria Cepeda Vargas (1930), la quindiana Carmelina Soto (1916-1994), la huilense Silvia Lorenzo (1918); ellas lucharon –como lo hizo Elisa Mújica (1918-2003) en narrativa– a la par con los varones de su generación por abrirse espacio y fueron protagonistas de las conquistas para la mujer en el siglo XX; sus voces fundacionales consolidaron una tradición para el surgimiento de poetas posteriores como Marga López (1945), Piedad Bonnett (1951), Renata Durán (1948) y otras. La más completa bibliografía (investigación en proceso) sobre escritoras colombianas se encuentra en el texto *¿Y las mujeres?*, realizado por María Mercedes Jaramillo, Ángela Robledo y Flor María Rodríguez (1991).

La voz poética de Delmar ha ido evolucionando desde su primer poemario de 1942 hasta el comienzo del nuevo siglo. Es evidente la permeabilidad a nuevas corrientes e influencias así como la erudición y los viajes de la autora

que se reflejan en su voz. De las formas poéticas clásicas se llega a un gran trabajo con el idioma poético en formas expresivas contemporáneas. De igual manera, de la pérdida inicial, un tanto dolorosa, se alcanza un estado de paz que se ancla en una memoria agradecida. Otras voces aparecen al final de su obra, la del Líbano de los ancestros que recupera al padre y la nostalgia de los inmigrantes, con su lengua, sus costumbres y recuerdos. La voz de Meira Delmar presenta una constante evolución que la cataloga en un lugar prominente de la poesía colombiana del siglo y, además, se constituye en paradigma, en especial, de las nuevas mujeres escritoras.

## Bibliografía

### De la autora:

- Delmar, M. (1942). *Alba del olvido*, Barranquilla: Mejoras.  
 \_\_\_\_\_ (1944). *Sitio del amor*, Barranquilla: Mejoras.  
 \_\_\_\_\_ (1951). *Verdad del sueño*, Barranquilla: Arte.  
 \_\_\_\_\_ (1951). *Secreta isla*, Barranquilla: Arte.  
 \_\_\_\_\_ (1981). *Reencuentro*, Bogotá: Carlos Valencia Editores.  
 \_\_\_\_\_ (1995). *Laúd memorioso*, Bogotá: Carlos Valencia Editores.  
 \_\_\_\_\_ (1998). *Alguien pasa*, Bogotá: Carlos Valencia Editores.  
 \_\_\_\_\_ (2003). *Viaje al ayer*. En: Jaramillo et. al (Comp.) *Meira Delmar. Poesía y prosa*, Barranquilla: Universidad del Norte.

### De referencia:

- Benn, G. (1999). *Problemas de la lírica. El yo moderno y otros ensayos*. Trad. Ocaña, E., Valencia: Pre-textos.  
 Beristáin, H. (1989). *Análisis e interpretación del poema lírico*, México: UNAM.  
 Biedermann, H. (1993). *Diccionario de símbolos*. Trad. Godo Costa, J., Barcelona: Paidós.  
 Crespo, C. (Comp.) (2000). *Meira Delmar, una vida a la poesía*. Ensayos, reseñas, entrevistas y reportajes sobre la vida y obra poética de Meira Delmar, Barranquilla: FUNTECCC-Universidad del Atlántico.  
 Eliade, M. (1963). *Mito y realidad*. (1996). Trad. Luis Gil, Bogotá: Labor.  
 Jaramillo, M. M. (2000). *La influencia sufí en la poesía de Meira Delmar*. En: Crespo, C. (Comp.). *Meira Delmar, una vida a la poesía*. (pp. 119-128), Barranquilla: FUNTECCC-Uniatlántico.

- Jaramillo, M. M. (2000). *Una filosofía de lo esencial en la poesía de Meira Delmar*. En: Crespo, C. (Comp.). *Meira Delmar, una vida a la poesía*. (pp. 105-114), Barranquilla: FUNTECCC-Uniatlántico.
- Jaramillo, MM., Osorio, B. y Castillo, A. (2003). *Meira Delmar. Poesía y prosa*, Barranquilla: Universidad del Norte.
- Jaramillo, M.M., Robledo, A.I., Rodríguez-Arenas, F.M. (1991). *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*, Medellín: Universidad de Antioquia.
- Schimmel A. (1975). *Las dimensiones místicas del Islam*. (2002). Trad, Agustín López y María Tabuyo, Madrid: Trotta.
- Varela, J. (1888). *Cartas americanas*. (1952). En R.M. (Comp.) *La literatura colombiana*. (pp. 167-250), Bogotá: A.B.C.
- Villegas, J. (1984). *Teoría de historia literaria y poesía lírica*. (1986). Canadá: Girol books.

