

Germán Diego Castro Castelblanco* (Pontificia Universidad Javeriana)

Meira Delmar: poética de la memoria¹

Resumen

El presente artículo abarca la totalidad de la obra de la poeta barranquillera Meira Delmar. En sus ocho libros publicados se estudian sus constantes temáticas y simbólicas que convierten a esta obra en entronque de culturas y de estilos y refleja la sensibilidad de una mujer caribeña del siglo xx. Se hace énfasis, igualmente, en la importancia de estudiar la obra de las mujeres paradigma de la poesía en Colombia.

Palabras clave: poética, sincretismo, poesía de la mujer, voz poética, sueños, ausencia, amado, Líbano, mística, mar, memoria, *ubi sunt*, formas y estilos.

Abstract

Meira Delmar: poetic of the memory

The present article comprises the totality of the work of the poet barranquillera Meira Delmar. In his eight published books they study his constant subject matters

* Profesional en estudios literarios y magíster en literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Poeta, ensayista, editor y docente universitario. Cofundador y exdirector de la Corporación literaria "Si mañana despierto". Investiga sobre el tema de poesía y mujer en Colombia así como en la literatura de los descendientes de sirio-libaneses en Colombia. Este artículo es tomado del trabajo del mismo nombre que el autor presentó como tesis de grado para obtener el título de Magíster en literatura. E-mail: diegofidel9@hotmail.com

¹ A Betty Osorio, estudiosa de Meira y guía inigualable para transitar por los caminos de su poesía.

and symbolic that they turn this work into relations of cultures and of styles and XX shows the sensibility of a Caribbean woman of the century. He does emphasis, equally, in the importance to go into women's work paradigm of poetry in Colombia.

Key words: Poetry, syncretism, female poesy, poetry voice, sufi, absence, loved, Libano, mystical, sea, memory, *ubi sunt*, forms and styles.

La poesía de Meira Delmar se lee como se mira la caída de un atardecer sobre el mar. Nos ilumina con la memoria del día pasado y la conciencia, " tornasol" como el atardecer de la noche a venir.
Águeda Pizarro.

En el Encuentro de Mujeres Poetas Colombianas de Roldanillo (1997), escuchamos a Meira Delmar, y nos impresionó su sensibilidad poética y su trabajo con la imagen. Entre varias obras de mujeres poetas, seleccionamos a la barranquillera, pues intuimos una afinidad con la sensibilidad, aspecto que seguro comprobaremos a lo largo del trabajo. La inquietud inicial era los escasos estudios sobre poesía de mujer en Colombia, sobre todo a nivel de tesis de maestría, a pesar de la profusión de nombres y estéticas en todas las generaciones de poetas. El canon las ha excluido, con muy pocas excepciones como el de María Mercedes Carranza (1945-2003) y, últimamente, con Piedad Bonnett (1951). Entre otros estudios, en las páginas finales de *Poesía y canon*, David Jiménez (17) afirma que *Reencuentro* y *Laúd memorioso* de Meira, y otro texto de Emilia Ayarza, pueden considerarse como de los mejores publicados en Colombia; pero no amplía la información. No obstante, Meira Delmar es de las autoras más estudiadas dado que cuenta con dos importantes antologías críticas.

Meira Delmar, seudónimo de Olga Chams Eljach, nació en Barranquilla a comienzos de la década del veinte, hija de padres libaneses; ha publicado ocho libros de poesía² que reflejan una trayectoria no sólo de la literatura caribeña, sino de la literatura colombiana escrita por mujeres. En la actualidad representa un paradigma de la poesía de la mujer en Colombia así como de la sensibilidad e identidad barranquilleras.

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 *Cartas americanas* (1888), del español Juan Valera (202-221), aparece un buen número de mujeres, entre las que se destaca 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, aparecen nombres como el de la boyacense Laura Victoria (1904-2004); pero es con la generación de

² Alba del olvido (1942); Sitio del amor (1944); Verdad del sueño (1951); Secreta isla (1951); Reencuentro (1981); Laúd memorioso (1995); Alguien pasa (1998) y Viaje al ayer (2003).

Meira, con la que 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)³; 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, Renata Durán (1948) y otras. La más completa bibliografía (investigación en proceso) sobre escritoras colombianas se encuentra en el texto *¿Y las mujeres?* (1991), realizado por María Mercedes Jaramillo, Ángela Robledo y Flor María Rodríguez (Medellín: Universidad de Antioquia).

Este trabajo se ha logrado enriquecer y llenar de múltiples sentidos y formas heredadas de una amplia tradición que se encarnan en la voz poética de Meira Delmar: española, latinoamericana y libanesa; ello devela que su proceso artístico está nutrido de saberes y culturas que forman un mapa intelectual y simbólico muy complejo, lo que le da características específicas a su proceso creativo. Es así como uno de los aspectos más importantes de la obra de Meira Delmar es su riqueza simbólica: oriental, medieval, caribe, cristiana católica y maronita, clásica grecolatina, sufí y occidental. Ese es quizá uno de los aportes más significativos de Delmar debido a su sensibilidad artística, su capacidad intelectual y sus privilegiadas circunstancias que facilitaron la construcción de esta obra polifacética y profunda. La obra de Meira es erudita; requiere de un avezado lector capaz de apreciar el gusto por la estética, los viajes y el mundo clásico, la poesía como dimensión vital, el entronque de culturas, las formas clásicas y contemporáneas, es un universo simbólico que invita a recorrer apasionantes caminos.

La voz poética de Meira Delmar es altamente autobiográfica de tal manera que su estilo de vida monacal tan cercano a la búsqueda del silencio se hace presente en su obra, tal como se estudia en la tesis de Valery Osorio⁴. De otro lado, la voz está marcada por temas obsesivos que se desenvuelven a lo largo de la obra: el desamor, la fidelidad a un único amor y a una única pérdida, génesis de sus poemas, que va adquiriendo diferentes tonalidades a medida que se publican sus libros, pero que en esencia, conservan el sentimiento. No hay lugar para el olvido en su voz. Así mismo, el tiempo, y específicamente, el tiempo del amor, es una constante ante la cual se manifiestan los poemas: el instante, el paso del tiempo, la fugacidad de la vida:

³ Ellas, al lado de otras como Olga Helena Mattei y Marga López, son catalogadas en los encuentros de mujeres poetas del Museo Rayo de Roldanillo (Valle del Cauca) como las Almadres, reconocimiento a una obra y a una vida dedicada a la poesía.

⁴ Osorio, Valery. *La poesía de Meira Delmar: entre la tradición y la resignificación*. Trabajo de grado presentado para optar el título de Profesional en estudios literarios. Bogotá: Universidad Javeriana, 2006.

No es de ahora este amor. (...)

No es de ahora. No.
De lejos viene
-de un silencio de siglos,
de un instante
en que tuvimos otro nombre y otra
sangre fugaz nos inundó las venas-
("Raíz antigua", *Secreta isla*, 43).

Este tiempo poético conduce unas veces, a la añoranza y otras, al rescate de la memoria para evocar el reino perdido de la infancia y de la patria ancestral, el Líbano de sus antepasados. Otro tema, incorporado a su seudónimo, es el mar, de comienzo a fin este símbolo trascendente la persigue, la acompaña, la consuela: su inmensidad es casi un eco, un *alter ego* de su propia voz. Su quietud y profundidad, así como su capacidad de transformación, aluden al absoluto. El mar no varía: "lo que cambia constantemente es el hombre. Su cuerpo (cuyas 4/5 partes no son más que agua, según Berzelius) mañana se habrá evaporado... por más justa que sea su espera" (Michelet, 23). Un mar se perdió y otro mar se encontró, el de la ciudad "que está junto a un río, muy cerca del mar" como termina su novela esa otra barranquillera memorable: Marvel Luz Moreno. La voz poética de Meira Delmar vuelve del mar de la infancia a los nuevos mares que la trajeron hasta América, pero aunque cambie de nombre es uno solo, aquel que constituye el papel del tiempo, del paso de la vida y que sepultó a su amor. Mar –incorporado a su seudónimo– que se torna indiferenciado con la voz:

De tanto quererte, mar,
el corazón se me ha vuelto
marinero.
("Verde-mar", *Verdad del sueño*, 95).

De tal manera que la experiencia profundamente humana de un amado perdido y una desilusión inicial, es el punto de partida de esta obra. Desde sus primeros libros *Alba de olvido* (1942) y *Sitio del amor* (1946), la voz asume la soledad como una especie de destino trágico griego con resignación y como motivo de sus cantos. El dolor es evocativo e invita a la melancolía, pero no es pesimista ni desgarrador. Esta voz nunca habla de suicidio, de maldad ni de odio; asume su destino en una vida que pasa, en una muerte que algún día llegará y en la presencia constante de la ausencia del amado. El amado de Delmar se configura como una presencia de tipo cósmico, se convierte en absoluto, tal como la misma autora lo advierte "tema central y casi único de mi obra" (Entrevista, septiembre 15 de 2005); para su voz la amargura no existe y la resistencia a perder el amor parece la misma que conlleva el abandono de la niñez:

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 (23).

Como antídoto de la ausencia, la voz se acompaña de sus versos, sus libros —el texto de la cultura—, sus ancestros —familia y amigos—, y en especial, del mar. Fue tan bella la época del amor que, ahora en la distancia, el recuerdo puebla constantemente de imágenes aquel mundo que quedó grabado en su mirada; parece un surtidor inagotable de instantes, vueltos imágenes que le alcanzaron para expresarlos durante toda una vida: momento epifánico, fundacional, génesis de la obra de arte.

El amor predestinado, como el desamor, “no es de ahora”. En *Verdad del sueño* (1946), así como en otros de sus textos, se confunde con el tiempo del mito, de los orígenes, de un tiempo muy anterior a los amados, antes de todo, cuando ellos se conocieron; por eso cada poema es un ritual que actualiza “el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los ‘comienzos’ como afirma Mircea Eliade (12) y como lo confirma el siguiente poema:

Ha de pasar la vida. Ha de llegar la muerte.
Ha 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
("Olvido", *Alba de olvido*, 3).

Su concepción del amor, de la belleza, como muchos otros aspectos en su obra, tienen influencia de los monjes sufíes: la contemplación y la búsqueda de la luz llenan a esta voz de dimensiones místicas: el poema como otra forma de buscar y de vivir la trascendencia. Para ellos, la muerte conduce al amante hacia el amado, el amante acepta la muerte como un puente que lo lleva a su objeto de amor (Schimmel, 153):

Pronunciaré tu nombre
en la última hora.

Así sabrá la muerte
donde encontrarme cuando
llegue
("La señal", *Laúd memorioso*, 21).

Escribir poesía, otro ritual que detiene el tiempo y las pérdidas de la vida. La muerte, por su parte, es muerte únicamente a causa de la ausencia del amado que se yergue como estatua, detenido con ella en el poema. Por la supresión del deseo, liberación de los apegos de este mundo en el principio sufi, el amor adquiere una relación casi mística, de evanescencia para la autora.

En el libro *Secreta isla* (1951), encuentra su propia voz: los versos son más largos, su elaboración es mayor; además, da entrada definitiva al estilo libre contemporáneo. El tiempo del amor se configura como un viaje que rompe la unidad temporal:

Vengo de la tristeza de tu olvido futuro
como de alguna extraña ciudad deshabitada.
Crucé tu voz de ahora, tu corazón de ahora,
el cielo que comienza detrás de tus palabras
("Futuro", *Secreta isla*, 41).

La voz, en este apartado, expresa el acercamiento a temas fundamentales para el ser humano y para la poesía: el tiempo, la muerte y el amor. El mito vuelve a estar presente como un tiempo de los orígenes de donde proviene este universo poético. Así mismo, la herencia de los sufíes, se percibe en la trascendencia con que la voz recorre los temas propuestos; es evidente la relación con los místicos musulmanes y sus deseos de arrobamiento, de fundirse con el amado y con la naturaleza en el recorrido de la vía hacia la perfección (Schimmel, 153).

Después de treinta años vuelve a publicar; *Reencuentro* no sólo es el título: es volver al poema publicado y a la vida⁵. 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 el uso del verso largo en poemas instalados absolutamente en la contemporaneidad que contrastan con el poema breve, sugestivo, reventado por la imagen. De igual manera, la presencia del poema en prosa establece oposición con el de configuraciones espaciales heredadas de una estética vanguardista. *Reencuentro* constituye una vuelta, una exploración de formas poéticas donde sus temas recurrentes se afirman y la voz asume su destino:

He visto,
sobre la luna,
una
rama delgada
en flor.

Nada
más puro.

⁵ Un año antes, en 1980, a la poeta la operaron en Estados Unidos de un cáncer de colon.

Era
 como pensar tus ojos
 cuando la primavera
 sale danzando
 del invierno oscuro
 (“Melodía”, 143).

Entre *Laúd memorioso* (1995) y *Alguien pasa* (1998), la voz indaga no sólo en formas expresivas, sino en temas que estaban apenas insinuados. Lo más sorprendente es la escritura: ha estado abierta a nuevas influencias, la evolución de la obra es notoria y lo mismo el diálogo con los (las) poetas de las nuevas generaciones. La ausencia se torna más reposada; la hablante ha entrado en la madurez que consiste en la aceptación de aquello que no se puede cambiar. De ahí el título de la primera parte de *Laúd memorioso*, “Presencia y Ausencia del amor”: la ausencia ahora es una presencia no dolorosa. El amado adquiere una dimensión arquetípica mientras que amor y muerte se funden de manera indisoluble, la muerte –tal es la filosofía sufi– suprime el yo perturbador que se intercala entre el amante y el amado (Schimmel, 152). Por su parte, el *laúd*, título del libro, hace referencia a aquel instrumento dominante durante la Edad Media y el Renacimiento, origen de los modernos instrumentos de viento y que desde la antigüedad se configura como el portador de la memoria. La imagen poética es trabajada detenidamente por la voz: sugestiva, textos diáfanos y cortos, de gran precisión, finas notas de laúd:

Por el camino,
 junto a mi sombra,
 el mediodía pinta el vuelo
 de una mariposa.

Pienso en tu recuerdo
 que va conmigo
 (“Sombra y vuelo”, 27).

“El mar cambió de nombre”, segunda parte del poemario, toca la temática de la inmigración de sus padres libaneses y de todos los de esa patria. La voz recoge otra pérdida: la nostalgia de un mundo dejado y la iniciación de uno nuevo, pero sin perder su esencia. Aunque el mar cambie de nombre, las costumbres, los sueños y los símbolos como los cedros del Líbano continúan estando atados a su presente. Así mismo, la hablante inicia un diálogo con otras voces, la de los hijos y nietos de sirio-libaneses, algunas de ellas ya clásicas para la poesía nacional como son las de Giovanni Quessep y Raúl Gómez Jattin. Al lado de estos y otros escritores, hijos de libaneses, conforman una voz poética singular dentro de la poesía y la literatura colombianas. La marca de Oriente es visible en este diálogo de Meira, en especial con la de Quessep.

Similitudes y diferencias de voces que llevan en común el exilio y el desarraigo para la fortuna de una mezcla de culturas, de dos patrias en su bandera poética. Los poemas “Cedros” e “Inmigrantes” recogen en la voz la presencia del ancestro libanés. Los cedros del Líbano manifiestan un alto contenido simbólico que se entrecruza con la figura paterna quien, en un momento de este poema emblemático, asume la voz:

Son los cedros del Líbano
hija mía.
Mil años hace, acaso
mil más, que medran
a las plantas de Dios.
Guarda su imagen
en la frente y la sangre.
Nunca olvides
que miraste de cerca
la Belleza (43).

Otra imagen recurrente remite también a una tradición ancestral del Oriente Medio: el jazmín. 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 hiera 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” (124, citado por Crespo). La palabra jazmín⁶ proviene, precisamente, del idioma árabe-persa; del jazmín sacó la poesía oriental sinnúmero de imágenes: Böhtlingk, en *Indische Spüche* (1863), por ejemplo, atribuye tres cosas para alcanzar el Paraíso celeste, entre estas, un jazmín en flor en la cabeza; en una entrevista, Meira afirma: “El jazmín es la flor predilecta de los orientales. El nombre es árabe, sólo que allá se pronuncia ‘yasmín’, y no hay patio, jardín, huerta, donde no se perciba su perfume (...) a mí el que más me gusta es el llamado, precisamente, jazmín de Arabia” (Krakusin, 95, citado por Jaramillo *et al*).

La problemática del exilio muy vigente actualmente, del desarraigo de identidades y entrecruce de culturas atañe a esta voz poética, donde más allá de la patria el exilio es el del ser humano sobre la tierra. Poema insular en esta voz, por contenido social es la “Elegía a Leyla Kháled”⁷: allí se referencia a esta luchadora palestina en el exilio, hecho que le concierne a un conflicto de orden internacional todavía no resuelto:

⁶ Datos encontrados en la Enciclopedia Universal Ilustrada de la tradicional editorial Espasa-Calpe. Madrid-Barcelona, 1996 (Primera edición, 1926):2617.

⁷ Varias veces la poeta ha manifestado que en una nota de periódico sobre “los fedayines”, leyó sobre la adolescente Leyla Kháled. De allí nació el poema. Varios años después, cuando la creía muerta volvió a aparecer, para satisfacción de la escritora, en otra nota de prensa. Es más: en alguna ocasión, la palestina visitó Barranquilla, pero la persona que la alojó no le avisó a Meira sino días después, para disgusto y dolor de la poeta.

Te rompieron la infancia, Leyla Kháled.

Lo mismo que una espiga
o el tallo de una flor,
te rompieron
los años del asombro y la ternura,
y asolaron la puerta de tu casa
para que entrara el viento del exilio
(*Reencuentro*, 153).

En ese diálogo afloran muchas huellas de otro diálogo que conduce, esta vez, al poeta libanés Khalil Gibrán, cuya influencia en la voz de Meira es notable y profunda. Tema abierto a nuevos acercamientos e investigaciones dado que la poesía refleja, desde otra dimensión, los aportes de la inmigración libanesa a la cultura nacional.

La voz de la barranquillera es altamente mística; la simbología religiosa se ancla en la naturaleza, su compañera permanente. Los ecos de religiones y culturas conducen a unos poemas donde la mudez del místico se hace presente; la fuerte influencia de lo sagrado se manifiesta a través de un sincretismo religioso: los sufíes musulmanes, el cristianismo maronita y el católico, el islamismo, el panteísmo. El mundo medieval y toda una herencia legada a través de los místicos españoles también atraviesan su obra: aquí la naturaleza no es real: es simbología (Eco, 41); también se manifiesta un panteísmo presente en los sufíes que lleva a la purificación por la contemplación (Chevalier, 11). El modelo de los salmos sirve para que la hablante realice una recreación desde una oración poética panteísta:

Yo te bendigo, Agua,
porque llevas
reflejada en tus ojos
la hermosura,
y porque besas
con frescor de nieve
la brasa de la sed,
yo te bendigo.
("Salmo mínimo", *Laúd memorioso*, 90).

Los temas clásicos, presididos por la búsqueda de la belleza, manifiestan la necesidad de la voz de explorar diferentes tradiciones y asociarlos con nuevos temas. Los personajes traídos del mito, conforman un paréntesis en su obra donde la voz es exquisita y refinada. Así en el poema hermético "El Unicornio" en *Laúd memorioso*:

Entre móviles brumas aparece,
desaparece el resplandor de raso
que lo descubre,

y se finge un relámpago de nácar
desvaneciéndose (63).

Especial atención merecen *ars poéticas*: aunque ninguna las titula como tal y, quizá, la voz no es consciente de esto, son un homenaje al poema y a la palabra; el hecho de amar la palabra como una posibilidad de acercarse a lo sublime. La voz es una eterna enamorada de la poesía. La primera de estas aparece en “Reencuentro” en su poema clásico “Huésped sin sombra”, allí se detiene en los componentes simbólicos del (la) poeta: la voz, única e irreplicable, mediante la que ha tomado forma su universo; los ojos, acceso directo a la belleza bebida *como un vino*; su sangre, única, *sedienta de hermosura*; la belleza como ideal del artista; el sueño, puerta a ese otro universo; el poema, compañía continua: *Término de mi misma, me rodeo / con el anillo cegador del canto* y, finalmente, la aceptación del destino solitario que la lleva a temblar aunque no lo exprese. “Del canto”, de *Alguien pasa*, pregunta por el origen:

En un principio fue el Verbo.

Nos lo dice
el libro inaugural por excelencia.

Pero también fue el canto (51).

En “Palabras, palomas”, de *Alguien pasa*, se equipara al ave con la palabra fugaz y efímera, llegan pero se evaporan en el mínimo instante. Interesante variación constituye en “Casidas de la palabra” de *Laúd memorioso*, la palabra que se le escapó al poeta y fundó la realidad, es decir, algunas cosas del mundo exterior —en este caso, una garza— son poemas que se han volado. Estas *ars poéticas* representan la profunda reverencia de la voz por el hecho poético. La voz se manifiesta en una especie de explosión de formas poéticas: en el soneto, más que característico de sus contemporáneos varones lo es de una hablante femenina, el entramado musical vuelve al poema artesanía en busca de la perfección:

Ciudadela de sueños, encontrada
y perdida en la noche melodiosa.
Fuga leve y tenaz de mariposa
en vitrales de luna dibujada.
 (“A la música”, *Verdad del sueño*, 21).

El romance, por su parte, ayuda a expresar la melancolía de la hablante, y continuamente son visibles los intertextos, a través de versos-espejo, metáforas y reiteraciones, con la obra de Federico García Lorca: “La tarde cuida su gozo, / la noche su sueño cuida” (“Romance de Barranquilla”, *Sitio del amor*, 28). Otras formas como

la canción (bastante utilizada por la voz dado que permite expresar ese mundo interior a punto de explotar), las canciones de cuna (característica de una hablante femenina), la copla y el verso libre son trabajadas con esmero en busca de la perfección. En los libros finales, los géneros cortos, de herencia oriental –casidas, pavesas, haikús– ofrecen nuevas posibilidades expresivas. Es una manera sintética de expresar un suspiro de la mirada o de la evocación: propuestas diferentes donde la voz está cada vez más cerca del silencio, por tal razón, el poema se vuelve sugestivo y la imagen sutil. La belleza también es buscada por la voz que se vuelve viajera y se detiene en las ciudades italianas donde la mirada es engrandecida por lo inconmensurable:

Relampaguea, huyendo,
la palabra.

Oro del pez que en la espuma
se desvanece, instantáneo
("Casidas de la palabra", 79).

En *El mar cambió de nombre*, realiza un acercamiento al ritmo poético, aspecto diferenciador de la poesía contemporánea; la belleza de los poemas está hecha a partir del ritmo y la sonoridad. Los flujos verbales y el delicado juego con figuras literarias muestran un dominio del lenguaje propio de quien ha incursionado sabiamente en géneros poéticos; este ritmo sin rima pone en movimiento el tejido sonoro del lenguaje. Lo anterior demuestra que el oficio de poeta atiende tanto la preceptiva tradicional como la influencia de los poetas más contemporáneos y sus experimentos verbales.

Su último libro *Viaje al ayer*, manifiesta la presencia de la tradición del *ubi sunt*: continúa la evocación y hace preguntas por esos mundos perdidos que, ahora en la distancia de la edad, se miran en perspectiva. El *ubi sunt* se inscribe en la tradición medieval en las preguntas que se hacía el ser humano sobre la muerte⁸. Evocación que puede ser elegía como homenaje a quienes han ido partiendo y dejaron su huella imborrable; la voz familiar también pregunta por la casa de la infancia y lo perdido; los ausentes asumen su presencia a través del poema:

Los días
idos,
los fragantes
días, con los brazos
llenos de rosas, con la copa
llena de vino,
¿qué se hicieron?
("Los días idos", 59).

⁸ Martín de Ricquer y José María Valverde contemplan esta definición en *Historia de la literatura universal*, Tomo I. Barcelona: Planeta, 1979:422.

Otro *ubi sunt*, de amplia tradición en la literatura colombiana, hace referencia a la casa⁹. Basta recordar *El Paraíso en María* de Isaacs, la importancia de la casa – inclusive, este iba a ser el título original de la novela¹⁰, en *Cien Años de Soledad*; igualmente en las novelísticas, entre otros y otras, de Rojas Herazo, Marvel Moreno o Fanny Buitrago. Pero la casa más cercana a la voz de Meira es la de Aurelio Arturo (1906-1974) dado que ambos persiguen las moradas, la casa íntima. Para Delmar, este espacio se llevó los momentos de felicidad, los recuerdos de niñez y de juventud con sus pasillos, ventanas, balcones, jardines:

Donde estuvo la casa
queda el aire.

No se sabe por qué
("Ausencia de la casa", 85).

La soledad presente después del recorrido de la vida como una acumulación de paraísos perdidos, como expresa Álvaro Mutis¹¹, influye en la añoranza de la voz, en la pregunta por lugares, cosas y personas. En cuanto a la ausencia, ya no es dolorosa ni melancólica, sino que se torna en un recuerdo dulce: un destino sin dolor ("Sol y sombra", 480).

Es la memoria quien trae al poema esa pregunta; es la memoria la que evita el olvido. Memoria selectiva a través de la imagen; memoria que se vuelve recuerdo del acontecimiento. Memoria rescatada del tiempo, ese que no se detiene y que es el otro gran inspirador de su poesía y de toda obra artística. Si el tiempo se detuviera sería poema, sobre todo, en esta voz poética. Para que la *ars memoriae* cumpla su propósito ha sido necesaria una fuerte dosis de olvido: pero no del destructor sino del *leté*, el que preserva o rescata (Ricoeur, 565).

Leer y trabajar a Meira nos hace un poco más sabios, más poetas y más amantes de las culturas que, a través de la poesía, pueblan la heterogeneidad de la nuestra.

⁹ Yuri Ferrer, al hablar de la casa en los relatos infantiles de Fanny Buitrago, reflexiona sobre diferentes simbologías al respecto en la literatura colombiana: "no es el espacio de la desolación y la ruina como en Rojas Herazo, o de las esperanzas perdidas, arrasadas por fuerzas sobrenaturales, como en García Márquez, o la misteriosa sede de acertijos indescifrables que definirían la vida de las mujeres presas de sí mismas y de sus circunstancias, como en Marvel Moreno". "El espacio-tiempo vital recuperado: los textos infantiles de Fanny Buitrago". Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica 2 (2006):184.

¹⁰ En varias partes el novelista se ha referido a esta idea. Aquí, en conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. El olor de la guayaba. Bogotá: Oveja Negra, 1982:76.

¹¹ Ver "El reino que estaba para mí" en El reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis de Fernando Quiroz. Bogotá: Norma, 1993:17-36.

Leer a Meira construye un referente indispensable para establecer comparaciones con los (las) otros (as) poetas colombianos y constituye un antecedente obligatorio para los nuevos y las nuevas poetas, sobre todo estas últimas. Nombres como el de Meira Delmar y el de Matilde Espinosa son los pilares para la poesía escrita por mujeres en Colombia. Ha sido un privilegio haber estudiado y conocido a Meira Delmar: nuevas disertaciones y búsquedas quedan por emprenderse, pues esta obra es un testimonio fundamental de la construcción de la sensibilidad de una mujer del Caribe cuya vida enmarca el siglo xx.

Obras citadas

- Crespo E., Cielo Cecilia (Compiladora). *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, 2000.
- Chevalier, Jean. *El sufismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Delmar, Meira. "Viaje al ayer". *Meira Delmar. Poesía y prosa*. Jaramillo, María Mercedes (ed.) et al. Barranquilla: Universidad del Norte, 2003.
- _____. *Alguien pasa*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1998.
- _____. *Laúd memorioso*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1995.
- _____. *Reencuentro*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1981.
- _____. *Secreta isla*. Barranquilla: Arte, 1951.
- _____. *Verdad del sueño*. Barranquilla: Arte, 1951.
- _____. *Sitio del amor*. Barranquilla: Editorial Mejoras, 1944.
- _____. *Alba del olvido*. Barranquilla: Editorial Mejoras, 1942.
- Eco, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen, 1997.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Bogotá: Labor, 1996.
- Jaramillo, María Mercedes. "La influencia sufi en la poesía de Meira Delmar". *Meira Delmar, una vida a la poesía*. Cielo Crespo (Edit.). Barranquilla: FUNTECCC - Uniatlántico, 2000.
- _____. Betty Osorio y Ariel Castillo. *Meira Delmar. Poesía y prosa*. Barranquilla: Universidad del Norte, 2003.
- Jiménez, David. *Poesía y canon*. Bogotá: Norma, 2002.
- Pizarro, Águeda. "Palabras meiramarinas". *Palabras* (antología). Meira Delmar. Roldanillo: Embalaje, 1997:3-33.
- Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio y Ángela Robledo. *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del Siglo xx*. Bogotá: Ediciones Uniandes. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1995.
- Kohan, Adela. *Cómo se escribe poesía*. Barcelona: Plaza y Janés, 2000.
- Martín, José Luis. *Crítica estilística*. Madrid: Gredos, 1973.
- Michelet, Jules. *El mar*. México: Cien del mundo, 1999.
- Navarro Durán, Rosa. *Cómo leer un poema*. Barcelona: Ariel, 1998.
- Núñez Ramos, Rafael. *La poesía*. Madrid: Síntesis, 1992.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Pfeiffer, Johanes. *La poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Schimmel Annemarie. *Las dimensiones místicas del Islam*. Madrid: Trotta, 2002.

Varela, Juan. "Cartas americanas". *La literatura colombiana*. Bogotá: A.B.C., 1952.

Villegas, Juan. *Teoría de historia literaria y poesía lírica*. Canadá: Girol books, 1986.

Obras citadas

Castro G. (ed) (compilador). *México / Colombia*, una relación en la historia. Bogotá, 2005. Págs. 60-103. El autor. "Cartas americanas" y "Literatura colombiana".

Castro G. (ed) (compilador). *México / Colombia*, una relación en la historia. Bogotá, 2005. Págs. 104-110. El autor. "Literatura colombiana".

Castro G. (ed) (compilador). *México / Colombia*, una relación en la historia. Bogotá, 2005. Págs. 111-117. El autor. "Literatura colombiana".

Castro G. (ed) (compilador). *México / Colombia*, una relación en la historia. Bogotá, 2005. Págs. 118-124. El autor. "Literatura colombiana".

Castro G. (ed) (compilador). *México / Colombia*, una relación en la historia. Bogotá, 2005. Págs. 125-131. El autor. "Literatura colombiana".

Castro G. (ed) (compilador). *México / Colombia*, una relación en la historia. Bogotá, 2005. Págs. 132-138. El autor. "Literatura colombiana".

Castro G. (ed) (compilador). *México / Colombia*, una relación en la historia. Bogotá, 2005. Págs. 139-145. El autor. "Literatura colombiana".

Castro G. (ed) (compilador). *México / Colombia*, una relación en la historia. Bogotá, 2005. Págs. 146-152. El autor. "Literatura colombiana".

Castro G. (ed) (compilador). *México / Colombia*, una relación en la historia. Bogotá, 2005. Págs. 153-159. El autor. "Literatura colombiana".

Castro G. (ed) (compilador). *México / Colombia*, una relación en la historia. Bogotá, 2005. Págs. 160-166. El autor. "Literatura colombiana".

Castro G. (ed) (compilador). *México / Colombia*, una relación en la historia. Bogotá, 2005. Págs. 167-173. El autor. "Literatura colombiana".

Castro G. (ed) (compilador). *México / Colombia*, una relación en la historia. Bogotá, 2005. Págs. 174-180. El autor. "Literatura colombiana".

Castro G. (ed) (compilador). *México / Colombia*, una relación en la historia. Bogotá, 2005. Págs. 181-187. El autor. "Literatura colombiana".

Castro G. (ed) (compilador). *México / Colombia*, una relación en la historia. Bogotá, 2005. Págs. 188-194. El autor. "Literatura colombiana".

Castro G. (ed) (compilador). *México / Colombia*, una relación en la historia. Bogotá, 2005. Págs. 195-201. El autor. "Literatura colombiana".

Castro G. (ed) (compilador). *México / Colombia*, una relación en la historia. Bogotá, 2005. Págs. 202-208. El autor. "Literatura colombiana".

Castro G. (ed) (compilador). *México / Colombia*, una relación en la historia. Bogotá, 2005. Págs. 209-215. El autor. "Literatura colombiana".