

Valerie Osorio Restrepo*

LAÚD MEMORIOSO: LA ESTÉTICA DE LA VUELTA AL PASADO

LAÚD MEMORIOSO: THE AESTHETICS OF THE RETURN TO THE PAST

* Profesional en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana. Magistra en Educación de la misma universidad. Su trabajo de grado se titula *La poesía de Meira Delmar: entre la tradición y la resignificación*, monografía de la que es producto este artículo. Correo electrónico: val2512@hotmail.com

Resumen

La poesía de Meira Delmar está caracterizada por el establecimiento de supuestos ideológicos y estéticos propios de la poética de la barranquillera. Entre éstos, habría que destacar la simbiosis entre lenguaje moderno y clásico, la vuelta a la representación con una mirada al pasado, el eclecticismo nostálgico (de formas y de temas), las lecturas retrospectivas y las actitudes de actualización de lo tradicional a partir de una mirada renovadora. Dentro de los aspectos a partir de los cuales se evidencia la resignificación del pasado, están el arte, el tiempo, el mito y Oriente, que son varios de los grandes temas desde los que se define la producción poética de *Laúd memorioso*.

Palabras clave: Meira Delmar, tradición, resignificación, renovación, hipotexto, hipertexto, arte, mito, Oriente

Palabras clave descriptor: Meira Delmar 1922-2009, crítica e interpretación, poesía colombiana, historia y crítica, literatura colombiana



Abstract

The poetry of Meira Delmar is characterized by the establishment of ideological and aesthetic assumptions typical of her writing, such as: the symbiosis between modern and classical language, the return to representation with a view to the past, the nostalgic eclecticism (of forms and themes), the retrospective readings, and the modernization of traditional topics on the basis of an innovative outlook. The resignification of the past is evident in the poet's treatment of art, time, myth, and the Orient, which are some of the great themes found in *Laúd memorioso*.

Key words: Meira Delmar, tradition, new meanings, renovation, hypotext, hypertext, art, myth, Orient

Key Word plus: Meira Delmar 1922-2009, criticism and interpretation, Colombian poetry, history and criticism, Colombian literature

“Dentro de mí, creciendo siempre, oigo un oleaje de siglos”

EL OLEAJE DE LOS SIGLOS suele quedar consignado en los anaqueles de la historia: enciclopedias, manuscritos con bordes deshechos, bibliotecas silenciosas a las que sólo asisten quienes intuyen que en los libros hay algún vestigio de lo que ha sido el devenir histórico de los seres humanos. Sin embargo, a su paso, el tiempo va sembrando voces con cuyo florecimiento se desvela aquello que hace parte de la huella que el hombre ha dejado desde que habita en el mundo, la prueba de su existencia: la poesía.

Cuenta Homero que Ulises, cansado de la lejanía de su tierra, y con el permiso de los dioses, emprende su retorno a Ítaca. Y que éste, al llegar al palacio del rey Alcínoo, se reconoce en el canto del aedo, que narraba las vicisitudes de un héroe en su camino de regreso a su hogar. Siglos después, pero con la antigua Grecia aún presente en la sangre de la literatura, hablamos de una mujer con cuya poesía ha emprendido, también, un viaje de regreso. Ella es Meira Delmar, poetisa (como le gustaba ser llamada) barranquillera que nace en 1922 y veinte años después inicia su labor de cantar lo que se gestaba en su espíritu y que era producto de un conocimiento profundo sobre el arte, el tiempo, el amor, la soledad, la nostalgia, la tradición literaria, la palabra y, por supuesto, Oriente, pues ella era descendiente de libaneses¹.

El viaje de la barranquillera a través de su poesía es un viaje a lo largo de la memoria colectiva: inicia en el presente y se introduce en los tiempos originarios en los que la capacidad de asombro de los hombres construía narraciones con las que le daban sentido a su existencia. Por ello, puede hablarse de la poesía de Meira Delmar como un espacio para la confluencia de tiempos: el que ya no le pertenece al hombre, los días idos, y ése en el que está viviendo, que es desde donde se rememora el tiempo inicial que todavía tiene cabida en la memoria de quien compone los versos que hoy nos ocupan. En palabras de Foucault:

Lo originario, en el hombre, no anuncia el tiempo de su nacimiento, ni el núcleo más antiguo de su experiencia: lo liga a aquello que no tiene el mismo tiempo que él; y libera en él todo aquello que no le es contemporáneo; indica sin cesar y en una proliferación siempre renovada que las cosas comenzaron mucho antes que él y que, por esta misma razón, nadie sabría, pues toda su experiencia está constituida y limitada por estas cosas. (322)

¹ Meira Delmar murió después de haber sido escrito este ensayo, el 18 de marzo de 2009 en Barranquilla.

El lenguaje poético permite que sea posible volver a pensar en el mito, si queremos darle un nombre al pensamiento primitivo (por originario) del hombre, y es, además, síntoma de una tendencia recurrente: “[...] el origen es aquello que está en vías de volver, la repetición hacia la cual va el pensamiento, el retorno de aquello que siempre ha comenzado ya, la proximidad de una luz que ha iluminado desde siempre” (Foucault, 323). Hay que hacer, sin embargo, una aclaración: la vuelta al pasado tiene su justificación a la luz de la relación que se establece con las producciones poéticas anteriores. Producciones poéticas que han adquirido el nombre de *tradición* debido a su permanencia en la historia a través de los tiempos. Y esta relación parte de una herencia cultural milenaria. Herencia que no se puede dejar de lado y de la cual la poeta siente que debe volver a tomar posesión. Su misión, o la de su poesía, sería, entonces: “[R]ecobrar la potestad mitopoética, la musa museológica, la capacidad de transporte y de transfiguración, la voluptuosa delicuescencia, la matización y la irisación halagadoras. Hastiada de este mundo, vuelve la poesía a perseguir sus quimeras. Vuelve a anhelar otras epifanías” (Yurkievich, 338).

La recuperación del pasado implica una mirada consciente sobre los acontecimientos precedentes y, por ende, la actualización o re-presentación de lo que de aquél conserva sentido y valor en el presente. Porque la poesía de Meira Delmar no plantea exclusivamente un diálogo con el presente² (aunque no se puede desconocer el lugar que ocupa dentro de la tradición poética colombiana) sino, en el presente, un diálogo con el pasado³, sin que ello implique la evasión⁴. La relación entre presente y pasado va a estar determinada por una reciprocidad que se ve traducida en la presencia de *hipotextos* (pasado) e *hipertextos* (resignificaciones). De ninguna manera se van a ver enfrentados, dentro de la poética de la barranquillera, con la intención de preferir a uno sobre el otro, actitud que surge, en determinado momento, dentro de la tradición colombiana. Dice Jiménez Panesso: “Hay quienes citan al presente ante el tribunal del pasado para juzgarlo con la medida de la tradición; otros proceden a la inversa: erigen lo moderno en medida del pretérito y citan la historia ante el tribunal de la actualidad” (19).

2 Actitud propia de los modernistas extremos dentro de la historia literaria colombiana (Jiménez Panesso, 17).

3 Al lado de los modernistas extremos, están aquellos que promueven una idea de modernidad según la cual ésta es una fuerza que engendra historia y que propone una perspectiva para mirar lo histórico y no su negación (Jiménez Panesso, 18).

4 Pues el poeta se sirve del “secular atesoramiento de símbolos [...] sin ausentarse del presente” (Yurkievich, 250).

No es el caso de Meira. No se vuelve a la conciencia mítica del hombre y al corpus de sus narraciones con la intención de transcribirlos dentro de un contexto que ya les es ajeno, sino que se asumen como puntos de partida para las nuevas creaciones poéticas. Y esto debido a que el poeta está consciente de que ocupa un lugar en la historia literaria y que, por ello, es heredero de toda una tradición a la que puede acceder para retomarla. Sin embargo, no se puede incluir a Meira Delmar en una corriente “tradicionalista”, porque su intención no es la de satirizar o parodiar la novedad. Lo que hace es retornar al pasado literario, mitológico, cultural, etc., porque se convierte, ante los ojos de la poetisa, en material poético digno de volver a cantarse.

La primera etapa del viaje de regreso en el tiempo es el mito, lo mítico, si se quiere. Como a Ulises, a Meira también se le ofrece la inmortalidad, pero no requiere de su voluntad para poseerla. La poesía la vincula con lo eterno: el tiempo lineal se anula para darle paso al eterno retorno, que queda consignado en la escritura poética. Poemas tales como “Narciso”, “Dafne” y “Unicornio”, pertenecientes al libro *Laúd memorioso* (1995), que es el que nos ocupa, son ejemplos claros de cómo el mito vuelve a ser material poético en las producciones literarias contemporáneas. Estos tres poemas, desde el título, anuncian figuras mitológicas que han hecho parte de las narraciones, orales y escritas, de los hombres a través de los siglos.

El poema “Narciso” (397) plantea una cuestión muy interesante en relación, no sólo con su referente, sino con una de las características del mito, según Mircea Eliade: si el mito es una forma de explicación del mundo, su veracidad puede comprobarse con la existencia de los elementos de la naturaleza cuyo origen es narrado por algún relato: “El mito se considera como una historia sagrada y, por tanto, una ‘historia verdadera’, puesto que se refiere siempre a *realidades*. El mito cosmogónico es ‘verdadero’, porque la existencia del Mundo está ahí para probarlo (Eliade, 13).

La realidad ha quedado, entonces, poetizada. Aún contamos con la narración de Ovidio, en sus *Metamorfosis*, para reconocer aquel momento en el que el cuerpo de Narciso da paso a la existencia de la flor: “Y ya se preparaban la pila, las vacilantes antorchas y el féretro, pero el cuerpo no aparece por sitio alguno; en vez de cuerpo encuentran una flor color azafrán, cuyo centro estaba rodeado de blancos pétalos” (Ovidio, 43).

Ahora, en “Dafne”, el mito sigue siendo dotado de nuevos significados, aquellos otorgados por los espacios en los que el presente busca anidar en la tradición literaria sobre la que se siente cierta potestad. En su estructura puede verse claramente re-construido (con el matiz propio del prefijo):

No es el viento. Son otros
los pasos que la siguen,
la persiguen, rastrean su delicada huella.
Prisas de amor acercan cada vez más el rapto
del que trémula huye
y la acosan sin tregua los lebreles del miedo
Salta el arroyo, corre los nemorosos campos.
Cruza un valle, otro valle.
Cae por fin en el roce de las manos extrañas.

Hasta aquí la referencia a la persecución. El poema se ha convertido en el escenario: más que texto, es el espacio mismo de la fuga de la ninfa. En esta primera estrofa, hay una evidente referencia a lo dinámico, pues el punto central es la persecución de Apolo y la huida de Dafne. Y esto va a contrastar con lo central de la segunda estrofa, que representa el acontecimiento, la metamorfosis:

Siente entonces que el limo la retiene. Raíces son ahora sus plantas.
Y suben por sus venas los zumos de la tierra,
y por su cuerpo ramas, hojas, tallos ascienden,
la blanca fuga truecan por el laurel inmóvil. (396)

No se dice, pero esta estrofa implica, dentro del mito, la petición que hace Dafne contemplando las aguas del Peneo:

Auxíliame, padre mío, si los ríos tenéis poder divino; transfórmame y haz que yo pierda la figura por la que he agradado tan excesivamente.

Apenas terminada la súplica, un pesado torpor se apodera de sus miembros, sus delicados senos se ciñen con una tierna corteza, sus cabellos se alargan y se transforman en follaje y sus brazos en ramas; los pies, antes tan rápidos, se adhieren al suelo con raíces hondas y su rostro es rematado por la copa; solamente permanece en ella el brillo. (Ovidio, 13)

El tercer momento de este poema es la última estrofa, que funciona como epifonema, y concluye la re-presentación del mito. La presencia de la palabra *mito* dentro de esta estrofa sugiere la presencia del palimpsesto sobre el que se ha construido la expresión poética: “Y de la verde cabellera sale / volando el mito”.

Las referencias a elementos mitológicos no terminan con Dafne o con Narciso. En el poema “Unicornio” se hace mención a uno de los seres mitológicos por antonomasia. Según la mitología, el unicornio es un ser independiente y solitario que permite pocos contactos con otros seres, excepto con una doncella virgen de corazón puro. En este momento, el poeta se convierte en el iniciado, cuya función es dirigir la recreación del momento sagrado. Entonces, teniendo en cuenta lo que dice la mitología acerca del unicornio, es quizá la pureza del corazón del poeta la que permite que el unicornio se muestre. Es una especie de *Deus ex machina* poético, mediante el cual quien permite la entrada del mítico ser al escenario poético es el poeta a través de su canto. La última estrofa podría sugerir, al igual que en los poemas anteriores, que, a través del arte, el mito hace presencia, habla. Habría que recordar, entonces, que, en la Edad Media, una de las imágenes frecuentes en los tapices era el unicornio. De manera que, también en este caso, el mito habla a través de las representaciones artísticas en las que se dota de vida a los seres que pertenecen a su ámbito, a su universo, a su realidad: “En los jardines del tapiz a veces / rodeado se mira de doncellas, / y un instante reposa en un regazo / la hermosa testa de marfil signada”.

Las representaciones artísticas han sido, al igual que los mitos, las formas con las que han contado los hombres para “narrarse” a sí mismos. Con intenciones estéticas, cívicas, miméticas, etc., ellos han construido signos que perduran a través de los tiempos y que se convierten en testigos silenciosos de lo que ha ocurrido en la historia. Hablamos, aún, de la antigua Grecia, y uno de esos signos mencionados es el arte:

Mármol

Instalado en el aire de su excelsa belleza
el mancebo vigila el furor enemigo.

La tersa superficie del cuerpo nos revela
el salto de la sangre por las venas hinchidas,
el inminente golpe de la piedra que el vuelo
emprenderá cortando el azul impasible.

Ahora calla la tierra. Nada
se mueve —hoja o nube—
en el dorado ámbito del día.

Lo rodea el silencio, como al lirio el aroma:
no se atreve a tocarlo la alabanza. (392)

En el arte arcaico griego, las esculturas poseen un valor cultural: se esculpen personajes importantes para las polis. Sirven, entonces, para mostrar lo imitable o para que el pueblo se reconozca en sus manifestaciones culturales. Con dicho valor cultural propio de la escultura, ésta “empuja ya a concebir en ella algo que no es naturaleza sino espíritu, algo que anima y produce” (Aullón, 46), porque hay algo que le da un sentido: detrás del mármol, inerte y frío, se encuentra una voz de fondo: la historia de los pueblos guerreros que conocemos a través de la épica, género con el que se narran las hazañas de los héroes y la construcción de su perfección a través del enfrentamiento con la muerte, por ser ésta la manera de alcanzar la fama y ser motivo de canto para los venideros.

La referencia a esta realidad clásica está contenida en la escritura para que siga existiendo. “Ahora calla la tierra”: el mundo griego ha llegado a su fin. La belleza es el ideal perdido, por ello, la nostalgia del pasado se ha instalado en los versos y es la única manera de reconstruir lo que sólo es recuerdo. De manera que la vuelta al pasado clásico no se va a dar únicamente por la referencia, sino que se va a revivir dicho pasado gracias a que el poema es más que una *resignificación* de una realidad primera que ha servido como punto de partida, de fuente de inspiración para creaciones poéticas posteriores. Es la prueba de su existencia.

La mención del pasado cultural es evidencia de que la lectura de los poemas de Meira Delmar se ha convertido en un viaje a través de la memoria poética, pues, es a través de este concepto como se puede definir la propuesta estética en *Laúd memorioso*. Un viaje dedicado a la recuperación de tópicos del pasado literario. Así, el viaje se convierte en un recorrido a través de los tiempos⁵. Así, las memorias que se construyen a lo largo de ese viaje constituyen una actualización de la historia. Actualización que se da a partir de la influencia que ejerce la experiencia del pasado sobre la expresión poética.

Entonces, se puede decir que la poesía de Meira Delmar se ha convertido en una especie de máquina de tiempo con la que volvemos al pasado, al que sólo accedemos a través de la escritura. La nostalgia es, entonces, una manera de hacer memoria. Las distancias temporales quedan superadas en el momento en el que la poesía pone a dialogar al presente y al pasado; la cercanía entre ellos existe si la poesía la nombra. Entonces, lo relevante no es cuán distantes están los dos polos, lo realmente significativo es que el vacío queda desvirtuado gracias a

5 En *Laúd memorioso*, el viaje a través de los espacios es de gran importancia. Lo que ocurre es que deja de ser denotativo para convertirse en connotativo, debido a que los espacios dejan de ser referenciales y pasan a ser simbólicos. Ejemplo de esto son Roma y Oriente. A Roma se la resignifica a través de la mirada subjetiva que se evidencia dentro del género epistolar. A Oriente se lo resignifica a partir de la rememoración que de él se hace (los ritos, los antepasados, etc.) y de la narración misma de un viaje significativo desde ese lugar del mundo hacia América, el Nuevo Mundo y lugar de asentamiento de los inmigrantes.

la presencia del lenguaje poético, tejedor del encuentro entre el pasado remoto y el presente. Porque ha sido este lenguaje el que nos ha permitido viajar, junto con Meira, a través del tiempo. “Los días / idos, / los fragantes / días, con los brazos / llenos de rosas, con la copa / llena de vino, / ¿qué se hicieron?” (390).

La poesía se ha convertido, entonces, en una manera de asir el tiempo, que tiende a escaparse de las manos de quien lo contempla. Los románticos hablan del paraíso perdido, Meira Delmar habla de la “Ausencia de la rosa”, de “Los días idos”, del “Desencuentro”, la “Deshora”, la “Ausencia de la casa”. El pasado vuelve a ser un lugar ameno al que desea retornarse o al menos mantenerlo vivo en el recuerdo mediante la escritura. Ahora la historia se vuelve personal, ha dejado de pertenecer a una colectividad, para ser patrimonio de la intimidad: recuerdos de infancia y de amores perdidos hacen parte de las experiencias que han quedado grabadas en la retina y que sólo la poesía les vuelve a dar forma. Un tono melancólico impregna dichos recuerdos, pero nunca los cubre con el velo de la angustia o la desesperación frente a su ausencia. Quien escribe toma su lugar, mira hacia atrás, hacia lo que ha dejado de existir y, por ello, surge la necesidad de cantarle:

El recuerdo

Este día con aire de paloma
será después recuerdo.

Me llenaré de él
como de vino un ánfora,
para beberlo a sorbos cuando quiera
recuperar su aroma.

Antes que vuele hacia el ocaso, antes
de ver cómo se pierde entre la noche. (406)

El tiempo pasa, pero la memoria mantiene vivos los instantes que se han dejado atrás. No los reviste de realidad, pero sus siluetas consuelan a quien pretende sólo contemplarlos y encontrarse en ellos. De ahí que la ausencia no genere la angustia por lo que algún día se tuvo y ya no. Ejemplo de ello es, también, el canto a los lugares que ya no están: “Donde estuvo la casa / queda el aire. / No se sabe por qué” (“Ausencia de la casa”, 407). Pero no es necesario que exista, porque podemos intuir la textura de sus paredes, los jardines que la adornaban y las ventanas que se abrían para esperar el día, gracias a su presencia en la escritura poética: la angustia frente al vacío ha quedado disminuida. El paso

del tiempo, antes de volver inaccesible el pasado, se convierte en el surco necesario para que germine lo poético: “[...] / Más bella que en el aire / una rota columna vi en el césped, / caída en el abrazo de una rosa” (“Carta de Roma”, 361).

Así como las fotografías, la escritura captura instantes en los que se descubre la belleza. Y no sólo la belleza de las ruinas, que narran su propia historia, sino la belleza del tiempo en el que flotan y del que bebe la poesía para que no se pierdan por los caminos del olvido. Porque la poesía habla en la obra de Meira Delmar con el lenguaje de la evocación. La creación literaria goza de vía libre para andar sobre los caminos del tiempo, sobre los caminos que se han construido sobre él, “puede retroceder, puede actualizar todo pasado que lo seduzca por su potencia evocativa (Yurkievich, 250). Cabría, entonces, pensar en si la poesía es, en palabras de Seferis, “una proyección de nuestra vida presente en el pasado o si quizás la historia ha decidido de repente invadir nuestra existencia actual” (2002, 82).

“El mar cambió de nombre una vez, y otra, y otra...”

La invasión de la existencia. La pertenencia a un pasado queda escrita en la sangre. Por ello, la presencia de referencias al pasado árabe con el que Meira narra, a través de su poesía, su origen, y vuelve a él gracias a la rememoración. No está de más hacer referencia al hecho de que nuestra poetisa, cuyo verdadero nombre es Olga Chams Eljach, es descendiente de libaneses. En este sentido, el viaje no sólo ha trascendido los tiempos, sino los espacios. Con la presencia de Oriente como tema emblemático, podría surgir la pregunta acerca de dos aspectos relevantes: lo transcultural y lo transgeográfico. El canto del *laúd* ha trascendido los horizontes, tanto espaciales como temporales. Hay una nueva focalización: de Occidente se viaja a Oriente; y del presente se viaja al pasado. La referencia al Líbano en el poema “Inmigrantes” lo convierte en simbólico en cuanto dicha referencia sugiere la mitificación del Oriente vivido y abandonado. Y es mítico, porque incluye cierto ritual caracterizado, entre otras cosas, por el sonido del *laúd* memorioso: el que canta las vicisitudes de los viajeros que dejan atrás su tierra, su patria —*bled*— y que se instalan en el nuevo mundo: América.

Inmigrantes

Una tierra con cedros, con olivos,
una dulce región de frescas viñas,
dejaron junto al mar, abandonaron
por el fuego de América.

Traían en los labios
el sabor de la almáciga,
y el humo perfumado del narguileh
en los ojos,
en tanto que la nave se perdía en las ondas
dejando atrás las piedras de Beritos,
el valle deleitoso al pie de los alcores,
los convites del vino en torno de la mesa
tendida en el estío
bajo el cielo alhajado.

El mar cambió de nombre
una vez, y otra, y otra
hasta llegar por fin a la candente orilla,
donde veloces ráfagas
de pájaros teñían
de colores y música repentina el instante,
y el fragor de los ríos remedaba el rugido
del jaguar y del puma
ocultos en la selva.

En riberas y montes levantaron la casa
como antes la tienda en los verdes oasis
el abuelo remoto, y las viejas palabras
fueron trocando entonces
por las palabras nuevas para llamar las cosas,
y el corazón supieron compartir con largueza
tal el odre del agua en la sed del desierto.

A veces, cuando suena el laúd memorioso
y la primera estrella
brilla sobre la tarde,
rememoran el día
en que “bled” fue borrándose
detrás del horizonte. (404)

El nuevo mundo, pues, se instala dentro del espacio poético como si la poetisa hiciera las veces de cronista de Indias y nombrara el mundo desde los ojos de la novedad, narrando su llegada al nuevo asentamiento en el que se instalarán sin dejar de lado su herencia ancestral (*el abuelo remoto*). La memoria, pues, se abre paso

dentro del espacio que, más que textual, deviene en simbólico⁶. Así, el instante en el que confluyen la evocación y la reconstrucción se hace presente en el poema:

Todo acto presente es imagen de un arquetipo del comienzo del tiempo (Eliade, 1984). [...] en este poema “Inmigrantes” se imita el arquetipo, la construcción de la casa, morada ligera que se desplaza en los alientos del tiempo (Bachelard, 1986), *imagen* de la casa natal, soñada, es la repetición del acto de venir al mundo nuevamente en un lugar que en principio no sabemos nombrar y por ende aún no existe, pero que en el fluir, en ese cambiar una y otra vez se detiene, nace. En este poema se recrea el éxodo y el génesis que en la memoria de Meira no son sino formas de dos ritmos alternantes mediados por el instante. (Rodríguez, 74)

Lo que de la presencia de la memoria se puede también percibir es la confluencia de dos tiempos en un solo punto: “El trato simultáneo del tiempo épico y contemporáneo o la contemplación de la historia y la vida humana como una serie infinita de ciclos trata de acabar con lo transitorio introduciéndolo en el modelo” (Connor, 88). El tiempo épico haría referencia, dentro del poema en cuestión, a un aire de narración de hechos (la llegada a América), contenidos (los contrastes entre los mundos, las herencias culturales que no se abandonan aunque el espacio no sea ya el mismo, el cambio en el código lingüístico ante la inminente necesidad de establecer una relación con lo “nuevo”), personajes (los *inmigrantes*) y orígenes (la sangre milenaria), que se hace de manera lírica. Por otro lado, el tiempo contemporáneo es aquél desde el cual se evoca el pasado, es el tiempo subjetivo del autor que, poetizando el pasado, logra convertirlo en arquetipo y eliminar lo transitorio del instante de la evocación.

Rescatando la expresión *contemplación de la historia y la vida humana* de la cita anterior, se puede proponer, nuevamente, que historia y vida se mueven de manera análoga, paralela, si se quiere, lo cual ratifica la relación íntima entre producción poética (que ocupa un lugar en la historia) y experiencia de vida dentro de la creación de Meira Delmar. Porque la historia sería un discurso que se va construyendo a partir de las significaciones que el individuo hace sobre los acontecimientos: “[...] la historia es un palimpsesto y la cultura es permeable al tiempo pasado, presente y futuro” (Connor, 83). Y esto, considero, es una de las tendencias principales dentro de la poética de nuestra poetisa: el significado que otorga a los hipertextos que han surgido de una tradición milenaria, como lo es la

6 Porque con Oriente se revive el pasado, los orígenes, la génesis, lo cual se percibe porque (y así es la esencia del símbolo), desde lo conocido (lo que se ve: las referencias al Líbano y un campo semántico definido por el contraste entre lo viejo y lo nuevo, lo que se abandona y a lo que se llega), se pasa a lo desconocido: la intención de remembranza que se construye a partir de la mención de Oriente.

pertenencia a una raza oriental, leyendo dicha tradición desde la subjetividad misma.

Sobre la actitud restauradora del Oriente dejado atrás, el modernismo podría objetar que “artísticamente, no hay mandato forzoso de la tierra y la sangre oriundas. Puede romper el pacto autobiográfico” (Yurkievich, 67). Pero dentro de la poesía de Meira Delmar, la tierra de procedencia cumple un papel de vital importancia al momento de la presentación de Oriente como símbolo y de la resignificación de las formas propias de la poética árabe: “Yo uso el nombre de casidas más que todo influida por lo árabe que hay en mí, yo soy hija de inmigrante” (Osorio, 91).

Influencia que se introduce en el universo poético de la barranquillera como una nostalgia del origen, pues:

Todo poeta viene del episodio de soñar con su vida, así como el primer objeto que en su ligero equipaje lleva es la nostalgia [...]

Y el sueño es mito. Sólo que ese mito no está hecho de figuras históricas sino de una sola relación con la vida, con la emoción y en palpitación, es su carácter: visión y ensoñación, una nostalgia evanescente e indeterminada y su pasión. Esa pasión puede también llamarse el duelo de sí mismo, de un alma consigo. Y su duelo es soñar, no algo sino únicamente el suceso de ser. (García Maffla, 29)

Además de ser muestra de cómo el influjo oriental ha llegado hasta los versos de nuestra poetisa, la presencia de Oriente implica un movimiento pendular que abarca y concilia los opuestos (aquél y Occidente), y logra convertir dicha conciliación en expresión poética. Y eso encuentra una cabal manifestación gracias a la unidad lograda por *Laúd memorioso*.

Así, pues, la expresión “el viaje a través de la memoria poética” trasciende la caracterización de un texto poético para convertirse en la instauración de un estilo literario, en el que los opuestos se concilian y construyen una gran unidad a partir de heterogeneidades (léanse pares de opuestos: ayer-hoy, mito-historia, presencias-ausencias, vivir-recordar, Oriente-Occidente, etc.). Las heterogeneidades propias de la obra que nos ocupa evidencian que la antítesis, más que figura literaria, se constituye como principio creador. De allí que el sincretismo estilístico signifique, además de la conciliación de opuestos, la construcción de un campo semántico, cuyas líneas invisibles están logradas por la atracción que entre aquéllos existe. Atracción que, en algunos casos, está determinada por la nostalgia producida por aquello que no está y que no va a volver. Así, la

ausencia se torna presencia a través de la escritura; el olvido, recuerdo; el pasado, presente; etc. La expresión de estas “contradicciones” debe hacerse manifiesta, ya que es una manera de hacer saber que la “univocidad” no alcanza para evidenciar los movimientos del espíritu.

“A veces, cuando suena el laúd memorioso...”

A lo largo del viaje a través de la memoria poética, se han vuelto los ojos tanto a la tradición poética literaria como a la historia personal. Nuevamente hay una conciliación: de lo universal con lo particular, gracias a la mirada solipsista que se efectúa sobre el pasado literario que hace parte de la herencia que éste ha dejado.

Pasado, presente y futuro se convierten en un todo cuya forma de expresión es el instante. Y aquí, ya no sólo se estaría hablando de construcción de “unidad temporal” o de “unidad poética”, sino de una propuesta poética en la que el tiempo adquiere otras dimensiones que no pertenecen al dominio de lo cronológico, sino al de la intensidad de las vivencias. Por ello, la insistente búsqueda, o mención, de aquello que se dejó en el pasado, que pertenece a él, pero que puede retomarse en el presente y desplegarse en el futuro, gracias a la memoria del laúd, que acompaña su canto. ❧

Obras citadas

Aullón de Haro, Pedro. “La construcción de la teoría crítico-literaria moderna en el marco del pensamiento estético y poético”. En: *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Editorial Trotta, 1994, 27-113.

Connor, Steven. *Cultura postmoderna*. Madrid: Akal Ediciones, 2002.

Delmar, Meira. “Laúd memorioso”. *Meira Delmar. Poesía y prosa*. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2003.

Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1985.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI 2003.

García Maffla, Jaime. *¿Qué es la poesía?* Bogotá: CEJA, 2001.

Jiménez Panesso, David. *Fin de siglo. Decadencia y modernidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1994.

Osorio, Valerie. “Entrevista con Meira Delmar”. *Clave 4* (2005), 89-94.

Ovidio. *Las metamorfosis*. México: Porrúa, 1999.

Rodríguez Cadena, Yolanda. “Ser y temporalidad en *Laúd memorioso*”. En: *Meira Delmar, una vida a la poesía*. Barranquilla: FUNTECCC, 2000, 119-28.

Seferis, Yorgos. “Palabras sobre la tradición griega moderna”. *Premios Nobel: Discursos*. Bogotá: Común Presencia, 2002.

Yurkievich, Saúl. *La moviediza modernidad*. Madrid: Taurus, 1996.

