

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO**

ESTUDIANTE: ARMANDO ARZUAGA MURGAS

**TÍTULO: MEIRA DELMAR O EL ARROBAMIENTO ANTE LA
PLENITUD.**

CALIFICACIÓN

RÓMULO BUSTOS AGUIRRE
Asesor

Jurado

Cartagena de Indias, septiembre del 2010.

MEIRA DELMAR O EL ARROBAMIENTO ANTE LA PLENITUD

ARMANDO ARZUAGA MURGAS

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CARTAGENA DE INDIAS, D.T. y C.**

2010

MEIRA DELMAR O EL ARROBAMIENTO ANTE LA PLENITUD

ARMANDO ARZUAGA MURGAS

**Monografía de grado para obtener el título de
Profesional en Lingüística y Literatura**

**Asesor
RÓMULO BUSTOS AGUIRRE
Docente Facultad de Ciencias Humanas**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CARTAGENA DE INDIAS, D.T. y C.**

2010

Nota de Aceptación:

Firma del Presidente del Jurado

Firma del Jurado

Firma del Jurado

Cartagena de Indias, D. T. y C., 07 de septiembre del 2010.

A Yelitza Murgas Palmezano, mi madre.

A Olga Beatriz Palmezano, mi tía del alma.

AGRADECIMIENTOS

Expreso mi sentida gratitud a quienes han cooperado de una u otra forma con la realización de este trabajo de grado, especialmente:

A Rómulo Bustos Aguirre, poeta y profesor de Literatura de la Universidad de Cartagena, que orientó mi reflexión en torno a la obra poética de Meira Delmar.

Al presbítero Armando Becerra Morón, de la Diócesis de Valledupar, por sus aclaraciones acerca del tópico de la contemplación.

Al presbítero Ignacio Gómez Lecompte, y a la Biblioteca del Centro Cultural Baluarte, en Cartagena, por su valiosa información sobre el cristianismo maronita.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	07
I. LA IMAGEN Y LA PALABRA.	15
II. EL ALMA ARROBADA.	31
III. LAS INFLUENCIAS DE ORIENTE.	46
IV. CONCLUSIONES	60
BIBLIOGRAFÍA	63

INTRODUCCIÓN

En todos los ámbitos de la Literatura se da por sentado que la riqueza de una obra está dada por un uso peculiar del lenguaje. Dicho uso determina señales concretas en la escritura, que aparece entonces dotada de armonía estilística, claridad y concisión en la ilación de las palabras, y exactitud en el recurso de las figuras literarias.

Ocurre también que la construcción verbal posibilita la recreación de imágenes que surgen novedosas en la mente de quien lee el texto. Puede ser que en otros géneros literarios las imágenes tiendan a ser más evidentes por las características que aquellos poseen. Entre tanto la poesía llega a ser más evanescente, pues tiene siempre mayores posibilidades de concebir imágenes no tan próximas a nuestro conocimiento inmediato.

Así encontramos poéticas de elevada elaboración, cuyas líneas trascienden el entorno local para posicionarse en el panorama general de las letras. Tal es el caso de Meira Delmar, poetisa barranquillera en cuyos versos acudimos a una vigorosa realización de imágenes, en las cuales pareciera vislumbrarse el sentido interior de la palabra pensada, signo de otra cosa, que va más allá de la simple lectura.

El nombre de Meira Delmar constituye un referente obligado de la literatura colombiana. Hay en su poética un trasfondo de identidad con el verso, que se hace evidente en una composición que, aunque sencilla y mesurada, no deja de llamar la atención sobre sí. Y precisamente, debe a tal claridad el equilibrio entre la forma y lo que en ésta se contiene.

Por eso su poesía ocupa un sitio eminente entre lo más destacable de lo realizado en nuestro país por los poetas colombianos. Tanto porque procede de una mujer culta, en toda la amplitud semántica del término, cuanto porque esta mujer costeña, caribe, descuella entre las pocas conocidas en el ámbito nacional.

Ciertamente hay muchas de cuyas obras no se tiene noticia o se tiene poca, o simplemente han sido ignoradas. Pero no es desacertado afirmar que la poesía de Meira Delmar figura entre lo más selecto de la poesía femenina hispanoamericana.

Desde esta apreciación discurriremos sobre la poética meiramarina, aludiendo el sobrecogedor caudal de imágenes evocativas, esencial y característico de su repertorio, que posibilita una identificación del poema con aquel espacio del lector entrenado en donde bulle el sentimiento, motivo recurrente de la imaginación, de modo que se produce una total correspondencia emotiva en virtud de lo que de uno y otro -poema y sentimiento- hay de común en quien degusta el verso meirano.

Esta alusión a las imágenes nos llevará a comentar la poesía de Meira en relación con tradiciones líricas específicas, con las cuales se ha vinculado su obra. Concretamente las pertenecientes a la espiritualidad sufí, y a la espiritualidad maronita, que constituyen su ascendiente oriental, dadas sus raíces libanesas.

Meira Delmar nació en Barranquilla en el año de 1922, pero sus padres eran inmigrantes del Líbano. Del ambiente de su hogar ella misma nos dice en una entrevista con Margarita Krakusin: *“Tuve un hogar feliz. Mis padres amaban la belleza y la cultura. En mi casa había muchos libros (...) El amor reinó entre nosotros y aprendimos, por el ejemplo, a querer a la gente, a perdonar a los demás si alguna vez nos herían, a dar antes que a recibir, (...) y a creer en Dios”*¹.

Su educación se enmarca dentro de las normas propias de toda familia acomodada de principios del siglo XX, en la que además calan profundo la veneración de la cultura dejada atrás por sus ancestros: la oriental; así como la puesta en práctica de unos valores ligados al respeto por la senectud, la exaltación de la vida, y la contemplación y el cuidado de la naturaleza en sus múltiples manifestaciones.

Este último aspecto alcanza elevada expresión en su propia vida. Primero podemos constatarlo en el inmenso cariño que Meira sentía por el mar, al que consideraba *“el único medio apropiado de desplazarse”*, y en honor del cual configura su seudónimo (su verdadero nombre era Olga Isabel Chams Eljach).

¹ JARAMILLO, María et al. Meira Delmar. Poesía y prosa. Barranquilla: Uninorte, 2006. P. 95.

Después, ella misma lo plasmará copiosamente en su obra, hecho que apreciamos en varios de sus poemas, entre los que podemos citar *Cedros*², donde nos dice:

“Mis ojos niños vieron
-ha mucho tiempo- alzarse
hasta la nube un vuelo
de sucesivos verdes
que el aire en torno
embalsamaban
con tranquila insistencia.
(...)

La voz del padre, entonces,
inclinose a mi oído
para decirme, quedo:
“Son los cedros del Líbano
hija mía.
(...)

Guarda su imagen
en la frente y la sangre”.
(...)

² *Ibíd.* P. 453.

Y *Alguien pasa*³, donde leemos:

(...)

“No sé si tú recuerdas
los días aún tempranos
en que ibas como un ángel
por el jardín, y dabas
a los lirios y rosas
su regalo de agua,
y las hojas marchitas
recogías con esa
tu manera tan suave
de tratar a las plantas”.

(...)

Cursó en Italia las asignaturas de Historia del Arte y Literatura, que luego enseñó en el Conservatorio Pedro Biava, de la Universidad del Atlántico, donde antes había estudiado Música. Su aprecio por las artes la hizo cercana a músicos y escritores de su tiempo.

Podemos entrever cómo se fue consolidando desde la infancia la personalidad de nuestra autora. Estos indicios revelan la presencia de una serie de referentes que parecieron predisponerla naturalmente a la manifestación cotidiana de los

³ *Ibíd.* P. 425.

sentimientos desde la dimensión de una experiencia vivencial innata, lo cual hace posible la apropiación por parte de la poetisa de unos elementos que consolidan su relación afectiva con un universo pleno de sensibilidades artísticas.

Si constituye un hecho irrefutable que las personas conectadas desde temprana edad con alguna o múltiples facetas de la producción artística humana pueden desarrollar propensión al despliegue de habilidades creativas, vemos de manera lógica cómo tal aseveración se cumple a cabalidad en Meira Delmar.

La poesía de Meira Delmar se caracteriza por un equilibrio verbal que produce en sus versos una especie de musicalidad interna. En ella son frecuentes los temas de la naturaleza; podría decirse que es devota su ensoñación con el mar. Ha recreado elementos de la mitología griega, le ha cantado al olvido y a la soledad, y también a un amor ausente que, sin embargo, pareciera ser poseído o experimentado, o quizá sentido de una manera sublime, no carnal, y por lo tanto diferente.

Su escritura lírica se desliza entre los troqueles de la métrica tradicional, sin prescindir de nuevos estilos, y ha vaciado su sensibilidad estética en imágenes que caracterizan y determinan su obra poética, al punto de asemejarla, según algunos críticos de la poesía de Meira Delmar, a ciertas tradiciones líricas del Oriente. Ya se dijo antes: la del misticismo sufí y el cristianismo maronita.

Sin embargo, después de indagar en la mística de estas dos formas de religiosidad, encontramos que los motivos simbólicos y las imágenes a que dan lugar son sutilmente distintos. De modo que el objeto de este trabajo se concentra en dilucidar qué tipo característico de imágenes está presente en la poética meiramarina.

Después de eso, veremos cómo las imágenes suscitadas por los versos meiranos se aproximan más a la tradición poética maronita -conocida por sus antepasados- que al misticismo sufí propiamente. Si bien las dos manifestaciones implican la contemplación de una realidad que supera nuestra percepción del mundo y que encuentra en las imágenes -cierto tipo de imágenes en particular- su medio más eficaz de expresión.

Por eso abordaremos conceptos teóricos sobre la noción de imagen, antes de comparar los usos literarios que de aquella se ha hecho en las espiritualidades sufí y maronita. Y también nos acercaremos a elementos anclados en la ritualidad de ambas expresiones religiosas, como el tópico de la contemplación, para tratar de establecer la función que la imagen ejerce como mecanismo de comprensión de los misterios ultrasensibles.

Pues es dentro de la faceta contemplativa de ambas experiencias místicas que las imágenes eventualmente heredadas por la poesía meirana constituyen la realización mental de aquello que la palabra dice, sin que pueda llegar a expresar plenamente aquello que el alma arrobada contempla.

Los postulados de Gilbert Durand sobre la imagen y el símbolo, así como las ideas sobre la imaginación de Gastón Bachelard, ayudarán a señalar la función simbólica de las imágenes poéticas. Después, indagando en las características formales del sufismo y el cristianismo maronita, veremos cómo la capacidad de imaginación hace posible el acercamiento a la verdad trascendental que intenta comprenderse, mediante vías análogas pero divergentes.

Por último, señalaremos los puntos en común entre la poesía de Meira Delmar y el lirismo de la piedad maronita, para identificar, teóricamente, los motivos literarios similares; las formas de asimilación a la escritura de lo percibido ultrasensorialmente; las voces que en una y otra poética cantan a lo trascendente, a lo que persiste más allá del tiempo, configurando una visión de mundo donde la palabra es una cualidad de la belleza, y la verdad es el descanso del conocimiento.

I. LA IMAGEN Y LA PALABRA.

La poesía es el arte de pensar en imágenes.

Johann Wolfgang Goethe.

Se ha dicho que una imagen vale más que mil palabras. No obstante, una sola palabra puede sustentar la idea que hace posible la imagen. Parece una cuestión elemental pero no suele pensarse mucho en ello, porque se supone el sentido obvio como cuando se prescinde de la explicación del proceso químico por medio del cual el agua moja.

Es evidente que las palabras siempre producen imágenes en nuestra mente, ya que no podemos detener el proceso imaginativo. Éste ocurre con o sin la intervención de la palabra, pues sabemos que la imaginación es un proceso autónomo. Tampoco podemos determinar todas las veces el tipo de imágenes que surgen en la imaginación.

Sin embargo, algunas veces se asiste al momento en que la palabra es capaz de instalarse, por así decirlo, en la mente del lector mediante imágenes concretas. Dicho de otra manera: no siempre, en una obra poética, la palabra suscita imágenes que parecieran alojarse en la memoria como si hicieran un salto desde la página a la mente del que lee. Si se piensa en *“El Quijote”*, por ejemplo, la imagen del macilento hidalgo lanza en ristre contra los molinos de viento sobreviene como si el verbo la hubiera trasuntado en nuestra imaginación.

Cuando eso ocurre, nos hallamos en presencia de obras literarias de verdadera calidad estética. En el caso que nos ocupa, no deja de sorprendernos la generosa pertinencia con que Meira Delmar dota a las palabras para recrear con ellas, sin caer en lo meramente decorativo, ideas que, no obstante concretas y planas, adquieren en sus poemas una propiedad enunciativa tal, que no sólo nombran el objeto que mencionan sino que lo proyectan desde el fondo mismo de su escritura hasta plasmarlo en los sentidos de quien lee lo que acerca de aquel se dice.

Podría afirmarse que en esto consiste la habilidad de todo poeta para hacer verdadera poesía y de esta forma se despojaría a Meira del mérito que en ella encontramos; pero si bien es cierto que todo buen poeta se caracteriza por el uso peculiar que hace del lenguaje para crear sus versos, no menos cierto es también que en lo “peculiar” de ese uso radican las probabilidades de éxito en la azarosa aventura de la poesía.

Esa peculiaridad de la que hablamos consiste, en la obra de Meira Delmar, en el establecimiento, sin andamiajes, de una correspondencia entre palabra y situación (o circunstancia, o entidad) evocada, que da como resultado el surgimiento de imágenes novedosas, impresionantes, bellas, como hábilmente trabajadas por un hacedor de metáforas, con la salvedad de que en este caso la metáfora opera, más que por asociación, por reciprocidad, como si algo hubiera de intrínseco entre aquello que se nombra y la palabra que lo nombra.

Meira no recurre al exotismo de palabras artificiosas; no monta un “aparataje” detrás del poema para poder sostenerlo, sino que por el contrario, su verso fluye raudo a lo largo del amplio remanso de palabras desnudas de toda opulencia. Ciertamente diríamos que se produce la concreción de la imagen.

Un ejemplo de lo anteriormente dicho podemos tomarlo del poema *Olvido*⁴, de su primer libro “*Alba de olvido*”, de 1942. Notaremos cómo en cada estrofa aparece una idea elemental: clara, concisa, que contiene el aspecto a tratar en el resto de la misma. Luego, mediante la estructuración de las palabras, la idea pasa de mera abstracción mental (lo que nombra la palabra: la imagen) a concreción léxica (la palabra), consolidando una otredad que trasciende lo puramente semántico hasta alcanzar en la mente del lector la plenitud figurativa de la escena planteada. Observemos:

“Ha de pasar la vida. Ha de llegar la muerte.
He de quedar tendida bajo la tierra, inerte,
insensible, callada, como estatua de cera
que al romperse en pedazos abandonada fuera”.

En la frase “*Ha de pasar la vida*” encontramos la idea elemental de la que hablábamos. Ésta alude a una circunstancia concreta en el decurso biológico de toda creatura viviente: la movilidad de la vida en una transitoriedad que apunta a la cesación definitiva de las funciones vitales; esto es, la muerte, palabra sobre la

⁴ *Ibíd.* P. 155.

cual descansa el peso tremendo de la frase que encabeza esta primera estrofa. Pero la rotunda enunciación de esta verdad absoluta no se atiene a la verificación que pueda hacer de la misma el lector al elucubrar acerca de tan sobrecogedora y cotidiana realidad; de hecho, el lector no necesita comprobar que algún día morirá.

El poema ambienta e ilustra con una imagen poética de potente capacidad expresiva -la estatua de cera que se quiebra en pedazos- la dimensión escatológica a que apunta el destino de los seres humanos: quedar exánimes, desprovistos de todo hálito con que manifestar sentimiento alguno, para finalmente desaparecer del tiempo y el espacio con la impasible resignación de las hojas marchitas que desaparecen en el horizonte abandonadas a la furia de un viento impetuoso, a la manera de una estatua de cera *“insensible, callada, (...) que al romperse en pedazos abandonada fuera”*.

A propósito de la obra meiramarina, Juan Lozano y Lozano comenta que “la comparación establecida por la imagen tiene que ir más allá del símil para alcanzar una verdadera dimensión de sugerencia y de recreación de la idea o la impresión del momento de una manera original y única”⁵. Esto es exactamente lo que ocurre en los poemas meiranos, de los cuales, el citado anteriormente es cabal ejemplo.

⁵ LOZANO Y LOZANO, Juan. “Reseñas sobre la obra de Meira Delmar”. En: JARAMILLO, María et al. Op. Cit. P. 6.

En efecto, las imágenes poéticas de Meira no reivindican para sí el carácter imitativo de aquello que describen, al modo de un bodegón en el que se observa frutas; antes sugieren y producen el fenómeno de la realización mental de las ideas presentadas en el poema, pero superando figurativamente lo que literalmente se dice de ellas. De esta forma el poema se proyecta casi realmente ante los ojos del que lee y piensa su imagen, mediante el recurso a una contundente elaboración metafórica de aquello que intenta representar.

Así, el lector se deslumbra a la manera como deslumbran al visitante de un templo bizantino las imágenes representadas en los iconos de dorado recame, cuyas figuras parecen cobrar movimiento al reflejar sobre su esmalte de oro la llama temblorosa de los cirios, sin notar la fluctuación de la invisible estela de humo a través de la cual se les mira.

Este aspecto constituye, en la poética de Meira Delmar, la revisión de múltiples enfoques sobre las concepciones que se tiene acerca del oficio poético. Ella ha dejado de lado los circunloquios de los poetas filósofos y las divagaciones de los poetas románticos, para concentrar en una técnica personal explícita la delirante expectativa de su imaginación afortunada.

Ahora bien, al discurrir sobre la noción de imagen, y sobre cómo a través de ésta, la palabra parece “instalarse” -hemos dicho- en la mente del lector, conviene precisar los conceptos teóricos que fundamentan esta disertación. En primer lugar cabe señalar que la palabra, en tanto signo, puede representar y/o evocar, por

medio de una asociación, algo ausente, pues “el intelecto no asume nunca una cosa (objeto o concepto) sin asociarlo a un sentido simbólico”⁶.

Este sentido simbólico se traslada entonces a la imagen. Pero la imagen surge como resultado de un proceso imaginativo; esto es, como producto de la imaginación. Al intentar definir este término, resulta complejo referirse a él como manifestación consciente o inconsciente de un proceso síquico. De hecho, es complicado hablar de “imaginación” como un concepto que puede eventualmente cobijar diferentes expresiones según el caso que se analice. Ítalo Calvino nos informa al respecto:

Dicho concepto se ha intentado abordar desde distintos puntos de vista, cada uno de ellos condicionado por el contexto histórico en que surge. Se ha querido ver en la tradición neoplatónica como una forma de comunicación con el alma del mundo; en la filosofía panteísta de Giordano Bruno, como el repertorio de lo potencial, de lo hipotético; y ya entrado el siglo XX, en el pensamiento de Carl G. Jung, se le ha tomado como una participación de la verdad del mundo⁷.

Al considerar esta apreciación, podemos concebir la imaginación como esa facultad esencial, inherente al ser humano, que como capacidad produce una representación mental aun cuando ésta no se encuentre guardada en la memoria.

⁶ DURAND, Gilbert. La imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorrortu, 1968. P. 70.

⁷ CALVINO, Ítalo. Seis propuestas para el próximo milenio. Barcelona: Siruela, 1986. P. 103 ss.

El hecho de que la imaginación pueda suscitar representaciones mentales, incluso sin que éstas se encuentren en la memoria en forma de recuerdos, establece la independencia de la imaginación con respecto a la percepción. En efecto, sabemos que “la conciencia dispone de dos maneras de representarse el mundo. Una directa, en la cual la cosa misma parece presentarse (...), como en la percepción o la simple sensación. Otra indirecta, cuando la cosa no puede presentarse a la sensibilidad”⁸.

En todos los casos de percepción indirecta “la representación ocurre a través de una imagen, en el sentido más amplio del término”⁹. Una imagen “es una figura, representación, semejanza y apariencia de algo, y en retórica es una viva y eficaz representación de una idea o visión poética por medio del lenguaje”^{10*}.

Esta definición retórica del concepto de imagen viene a enfatizar el postulado de Gilbert Durand cuando especifica un tipo de imágenes que representan pero al mismo tiempo realizan más plenamente una idea. Veamos:

Cuando el significado es imposible de presentar y el signo sólo puede referirse a un sentido y no a una cosa sensible, hablamos de imaginación simbólica. Las representaciones simbólicas, o mejor, las imágenes simbólicas proporcionan nociones o sentidos sensibles de la idea. (...) Una

⁸ DURAND, Gilbert. Op. Cit. P. 09.

⁹ Ibídem. P. 10.

¹⁰ DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA.

*El subrayado es nuestro.

imagen simbólica viene a significar la idea misma, y conduce lo sensible de lo representado a lo significado, pero además, por la naturaleza misma del significado inaccesible, es epifanía, es decir, manifestación¹¹.

Evidentemente, Durand identifica aquellas imágenes en particular que, construidas a partir del lenguaje, intentan expresar ideas ajenas a la percepción sensible. Esto último hace difícil o imposible que el significado aparezca explícitamente. Además, ocurre que su significado está velado y la palabra se esfuerza en clarificar el sentido sin que pueda dar idea del hecho en sí.

Se verifica entonces cómo la imaginación, actuando independientemente de la percepción, se vale de imágenes que Durand denomina simbólicas. Este tipo de imágenes, entonces, procuran una comprensión sensible de aquello que la idea intenta expresar infructuosamente porque el lenguaje no alcanza a transmitir plenamente su significado.

Es entonces cuando sobreviene, no un símbolo que explique la idea, sino una imagen dotada de simbolismo que pueda representar -siquiera parcialmente- “la naturaleza misma del significado inaccesible”, para dar paso a la manifestación del sentido, que Durand llama epifanía.

¹¹ DURAND, Gilbert. Op. Cit. P. 12.

Aplicando los supuestos durandianos a la poética meiramarina, encontramos que la epifanía anunciada por Durand ocurre al comprender, por ejemplo, en el poema *Olvido*, el sentido de la muerte encubierto en la estrofa citada. Sabemos qué significa morir, pero no tenemos una representación clara de esta realidad, por eso la estatua de cera que se quiebra en pedazos es manifestación epifánica del sentido de la muerte e imagen simbólica de su inexorabilidad, de la cual nada ni nadie puede dar cuenta.

Por otro lado, la asimilación que la mente hace de la imagen simbólica y que permite lo que al inicio de este capítulo denominábamos la “concreción de la imagen”, está determinada por un elemento clave en el proceso que va de la realización verbal a la representación mental. Gilbert Durand habla de una “función” en la imaginación simbólica que posibilita la “reunión de los contrarios: (...) el símbolo unifica el sentido consciente, que percibe (...), y la materia primera, la imagen, que emana, por su parte, del fondo del inconsciente”¹².

Si esto se da por sentado, el que la imagen simbólica funcione como “mediadora entre la trascendencia del significado y el mundo manifiesto de los signos concretos, que por medio de ella se transforman en símbolos”¹³ -para usar las mismas palabras de Durand-, garantiza el surgimiento vivo y eficaz de la imagen en toda su plenitud figurativa, de modo que ella por sí sola basta para comprender el sentido de lo que el poema pretende transmitir.

¹² *Ibíd.* P. 74.

¹³ *Ibíd.* P. 82.

Hemos afirmado que la poesía meirana se caracteriza por la elaboración de sus imágenes, dotadas de gran capacidad expresiva. Y hemos planteado que la potencia expresiva de esas imágenes deriva de la peculiaridad de las mismas. Dicho de otro modo, en los poemas de Meira Delmar nos situamos frente al tipo de imágenes denominadas simbólicas, porque otorgan sentido a ideas que la palabra no puede representar por estar veladas a la percepción. Este tipo de imágenes cumple la función de asociar una realización verbal a una representación mental.

Las imágenes simbólicas, pues, atraviesan toda la obra poética de Meira, tanto para referirse a la presencia del amor: "*Y el amor fue tan sólo encontrarte de nuevo*" (*Nueva presencia*), como a su ausencia: "*Esto gris y sin nombre es la ausencia*" (*Elegía*). O también para signar la realidad de haberlo perdido: "*Ya tú no tienes rostro. Ya no eres. / Estás en mí como en la piedra el eco*" (*Presencia en el olvido*).

También construye con ellas vívidos paisajes con los cuales compara los momentos felices al tiempo que retrata la naturaleza: "*¡Y está mi corazón igual a un campo / que el aire va, sonoro, estremeciendo!*" (*Regreso*); o medita sobre problemas sociales: "*Y comenzaste a andar, / la patria a cuestras, / la patria convertida en el recuerdo / de un sitio que borraron de los mapas*" (*Elegía de Leyla Kháled*); o temas trascendentales como la belleza: "*Y cabe / tu hermosura, que nadie medir sabe, / en la mínima forma del rocío*" (*Alabanza del agua*); o la brevedad de la vida: "*Entonces yo me iré. / Tan vagamente como se va un camino*" (*El viaje*).

En cada verso meiramarino encontramos imágenes dotadas de autenticidad y riqueza figurativa. Cada palabra parece revelar el artificio por medio del cual el verbo asciende al nivel de la imaginación creadora. Como si Meira quisiera brindarnos en cada poema una parte del misterio que es la poesía para el poeta: un mundo de ensueño creado por las palabras para escapar del mundo real del que huye en las horas asfixiantes; consciente de que “*el raro hallazgo trasmataba en alas / la sumisión del cuerpo*” (*Del canto*).

Ahora, es lógico pensar -y así debemos suponerlo- que las imágenes simbólicas no son exclusivas del ámbito literario, si bien nuestro interés gira en torno a una temática exclusivamente poética. Puede que en otros discursos o dominios escriturales (historia, ciencia, política) también se recurra a las imágenes simbólicas allí donde la imaginación se topa con realidades de compleja representación, bien que lo subjetivo no es precisamente materia de tales disciplinas. Es en la Literatura en general, y en la poesía en particular, donde se recrea con mayor abundancia este tipo de imágenes.

Pero si la imagen simbólica expresa mediante las palabras, una idea imposible de representar, debe haber entonces una consecuencia de tal manifestación que no sólo caracteriza la imagen sino que también determina el poema en relación con el lector, pues “la imagen simbólica es transfiguración de una representación concreta”¹⁴.

¹⁴ *Ibíd.* P. 15.

Al transfigurar la representación, en este caso mental, de la idea, la imagen queda circunscrita al terreno de lo poético y el poema queda determinado por una cualidad que permite contextualizarlo. Entonces el poema puede leerse como tal debido al carácter literario de las imágenes que suscita.

A esas imágenes, Gastón Bachelard, otro teórico de la imaginación, las designa como imágenes literarias, y dentro del contexto de esta disertación se identifican con las imágenes simbólicas porque su efecto “transfigurador” consiste en dotar a las palabras, según Bachelard, de movilidad, y esa movilidad permite al poema fijarse en la mente del lector:

La imagen literaria pone a las palabras en movimiento, las devuelve a su función de imaginación. El verbo que se escribe tiene sobre el verbo hablado la inmensa ventaja de evocar ecos abstractos donde los pensamientos y los sueños repercuten. La palabra enunciada nos toma demasiada fuerza, exige demasiada presencia. (...) Hay imágenes literarias que nos envuelven en reflexiones indefinidas, silenciosas. Se advierte entonces que un silencio de profundidad se incorpora a la imagen misma¹⁵.

La movilidad de las palabras facilita la representación mental de la idea porque posibilita esa “instalación” de la imagen en la conciencia, que mencionábamos al inicio. De modo que la imagen está siempre en la memoria, potencialmente susceptible de surgir en cada nueva lectura, para enriquecerse durante la misma

¹⁵ BACHELARD, Gastón. El aire y los sueños. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. P. 308.

con nuevos sentidos por “el moviismo que las imágenes inducen en nuestro ser. Es así que las imágenes son realidades síquicas: al nacer y tomar impulso, concretizar el sujeto del verbo imaginar”¹⁶.

Se entiende de este modo que, en la poética de Meira Delmar, las imágenes simbólicas son verdaderas imágenes literarias que tipifican y dotan de belleza cada poema. Renuevan su capacidad figurativa en cada lectura porque no agotan su sentido sino que lo multiplican. Dan continuidad al proceso imaginativo, que es en sí una urgencia de la imaginación, y lo recrean indefinidamente.

Para merecer el título de imagen literaria, se precisa un mérito de originalidad. Una imagen literaria, es un sentido en estado naciente: la palabra -la vieja palabra- viene a recibir allí un significado nuevo. Pero esto no basta: la imagen literaria debe enriquecerse con un onirismo nuevo. Significar otra cosa y hacer soñar de otro modo¹⁷.

El que una imagen sea capaz de asumir nuevos sentidos inagotablemente, asegura su pervivencia, no sólo en la imaginación del lector, sino también en su imaginario. Esto supone que la imagen antigua tiene la capacidad de aparecer novedosa permanentemente. En efecto, “el valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria”¹⁸.

¹⁶ *Ibíd.* P. 25.

¹⁷ *Ibíd.* P. 306.

¹⁸ *Ibíd.* P. 9.

No es el poema el que se renueva con la lectura, sino las imágenes, cuya novedad está dada por la movilidad que conlleva lo simbólico de la imagen literaria. Entonces, el poema resulta siempre atrayente porque “es esencialmente una aspiración a imágenes nuevas. Corresponde a esa necesidad esencial de novedad que caracteriza el siquismo humano”¹⁹.

Cuando estas imágenes alientan en el poema, “la poesía vive en las palabras, les da figura y las abre a su ser más auténtico al desligarlas del terreno del uso, con lo cual las transfigura y transmuta su significación, llevándolas a decir y nombrar aquello que no se da en forma inmediata ni objetiva”²⁰.

Tanto vigor tiene la imagen literaria, que Bachelard advierte la disminución de su espectro imaginario cuando no alcanza a expresar plenamente lo simbólico en la representación mental, por ejemplo, debido a una elaboración formal deficiente:

Una imagen que abandona su principio imaginario y se fija en una forma definitiva adquiere poco a poco los caracteres de la percepción presente. Muy pronto, en vez de hacernos soñar y hablar, nos hace actuar. Esto equivale a decir que una imagen estable y acabada corta las alas a la imaginación²¹.

¹⁹ *Ibíd.*, P. 10.

²⁰ GARCÍA MAFFLA, Jaime. “¿Qué es la poesía?”. Bogotá: Ceja, 2001. P. 32. *En*: OSORIO RESTREPO, Valerie. “Meira Delmar y la conciencia sobre el lenguaje poético”. *En*: BOLAÑO SANDOVAL, Adalberto et al. Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica. Barranquilla: Uniatlántico, 2006. P. 25.

²¹ BACHELARD, Gastón. *Op. Cit.* P. 11.

Y en seguida, enumera las características que tales imágenes poseen y ostentan dentro del poema (Nótese, además, cómo esas características campean sin dificultad en la obra poética meiramarina):

Estas imágenes (...) viven la vida del lenguaje vivo. Se las reconoce, en su lirismo activo, por una señal íntima: renuevan el corazón y el alma; dan esas imágenes literarias esperanza a un sentimiento, vigor especial a nuestra decisión de ser una persona, tonifican incluso nuestra vida física. El libro que las contiene es de súbito para nosotros una carta íntima²².

Si la noción de imagen y el tipo de imágenes establecido -así como su función-, que creemos encontrar en los poemas de Meira Delmar, se atienen a los conceptos teóricos que hemos aportado para el soporte de nuestra propuesta, se asume cabalmente su fundamento, toda vez que los poemas meiranos logran recrear eficazmente las ideas que proponen en su poética. No en vano la poesía meirana ha sido y sigue siendo objeto de pertinentes elogios.

En ellos, se alaba la limpieza de su escritura: “*Y a su dulce comarca llega el día / con un paso de niño iluminado*” (*Corazón*). Se rinde homenaje a la pertinencia de la metáfora: “*Y era el día / en torno de la rosa, desalado / arroyo de insistente melodía*” (*Soneto a la rosa*). También se ensalza la musicalidad del verso: “*en tanto que tú y yo, los distraídos, / mirábamos pasar nubes y rosas / en el torrente azul de la mañana*” (*Raíz antigua*). Y se enaltece la precisión de los silencios:

²² *Ibíd.* P. 11.

“Sólo yo sé que si la mano / deslizo por el aire, todavía / me hieren sus espinas” (*Ausencia de la rosa*). Sin dejar de reparar en las encendidas descripciones con que intenta retratar los momentos de júbilo: *“Y en el cielo final de la hermosura / tocaba el corazón tu llama pura / y en llama le dejaba convertido”* (*A la música*).

De esta manera, zanjado el tema de la imagen, nos aproximamos a dilucidar a qué tipo de lirismo se asemejan las imágenes logradas por Meira Delmar, en cuyos versos han querido encontrar los críticos vestigios de arcanas tradiciones orientales, en las que la imagen se convierte en pieza clave del acercamiento a la plenitud de la trascendencia espiritual.

II. EL ALMA ARROBADA.

El primer verso nos lo regalan los dioses.

Paul Valéry.

Algunos críticos de la obra de Meira Delmar vinculan su poética con un acervo oriental que no es extraño encontrar en ella, dada su ascendencia libanesa. Andrés Holguín, por ejemplo, en su libro "*Antología crítica de la poesía colombiana*", señala las huellas orientales presentes en los poemas meiranos: "De sus viajes por el mar y su ancestral Oriente quedan reminiscencias constantes en su hermosa obra poética"²³. Holguín no determina las "reminiscencias", pero deja claro que el Oriente ha dejado rastro en sus versos.

Esta afirmación no constituye un descubrimiento y, como ya dijimos, si es posible, dado el origen de sus padres, encontrar aspectos de la cultura de sus mayores en la personalidad de Meira, es apenas obvio que podemos igualmente encontrar esos mismos aspectos en su poesía.

Pero en el señalado vínculo con Oriente hallamos evidencia de un uso específico de las imágenes, en relación con una subjetividad contemplativa, que también podemos identificar en la poética meiramarina.

²³ HOLGUÍN, Andrés. "Reseñas sobre la obra de Meira Delmar". En: JARAMILLO, María et al. Op. Cit. P. 9.

Es preciso aclarar que no se trata aquí de postular a Meira Delmar como poetisa contemplativa. Sino que, en su poética, las imágenes representan símbolos y motivos literarios característicos de las tradiciones poéticas de dos expresiones religiosas -quizá las más destacadas- del Oriente Medio: el misticismo sufí y el cristianismo maronita; dos corrientes espirituales en las que existe una literatura dotada de imágenes motivadas por la contemplación de un misterio.

En la espiritualidad sufí, la palabra se constituye en medio para acercarse al misterio de la fe, y en el cristianismo maronita, la imagen está asociada a la contemplación, entendida dentro del plano religioso.

La influencia de estas dos corrientes espirituales en la vida social, política y cultural de la región es notoria y reconocida. Y el amplio espectro de su impacto se justifica tanto por su historia, en la que se afianza la tradición e idiosincrasia misma del Líbano, como por el singular aprecio de aquellas hacia las manifestaciones artísticas; en particular, la literatura, la pintura y la arquitectura.

La producción literaria de ambas espiritualidades es abundante, si bien escasa en nuestro medio. Y sus imágenes poéticas están dotadas de una singularidad que cala la mente de los lectores de un modo casi sublime. Ambas recurren a la elaboración de imágenes relacionadas con la contemplación de la divinidad, pero tienen diferencias sutiles en los modos de concebirlas, y esas diferencias parecieran ser obviadas cuando se compara la poética de Meira Delmar con las citadas expresiones.

Sufismo y maronismo, son concreciones religioso-culturales análogas en tanto pretenden lograr la trascendencia del espíritu, pero lógicamente, presentan divergencias formales y de contenido, al pertenecer a concepciones teológicas diferentes. Y es pertinente indagar si, en virtud de las diferencias entre sufismo y cristianismo maronita, existe también una distinción entre los usos que ambas espiritualidades dan a las imágenes en sus respectivas literaturas.

Es apenas acertado suponer esto, pues si el objeto que se intenta conocer, en este caso la divinidad, es asumido desde interpretaciones diversas sobre lo divino, resulta obvio que la elaboración de las imágenes derivará en modos distintos de construir y representar las ideas sobre el referente religioso.

Entretanto, aunque críticos como Holguín, no especifican qué tipo de lirismo oriental se vislumbra en la obra de Meira, otros la han relacionado con el misticismo sufí; entre otros, Neyla Chehade, María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio²⁴. En cambio, pocos han querido señalar en la poesía meirana los vestigios de su herencia maronita.

Ahora bien, habíamos identificado el tipo de imágenes que creemos reconocer en la poética meiramarina. Necesario además, para poder sustentar la suposición de que los versos meiranos se aproximan con mayor similitud formal a la literatura maronita que a la sufí.

²⁴ JARAMILLO, María et al. Op. Cit. P. 28.

Estas dos espiritualidades recurren a imágenes que procuran una representación de la idea de lo divino. Imágenes que, de paso, logran instaurar en el imaginario del sujeto, nociones sensibles de la idea que intentan representar. Dicho de un modo más sencillo: las imágenes que imperan en el dominio de la contemplación sufí y maronita de la divinidad, son imágenes simbólicas.

Recordemos que la principal cualidad de las imágenes simbólicas es la de permitir que la idea se asimile a una imagen cuyo valor simbólico está dado por la capacidad de suscitar una noción de aquello que se quiere representar -en este caso, la divinidad- en la conciencia del individuo. En eso, según Durand, consistía el problema platónico: conducir los objetos sensibles al mundo de las ideas (...), en aras de una imaginación epifánica²⁵; entendiendo epifanía (Del griego "*epiphanéia*", manifestación²⁶) como comprensión de la manifestación trascendente.

Aparte del simbolismo que dichas imágenes contienen, "el dinamismo de las imágenes permite dar cuenta de las grandes manifestaciones sicosociales de la imaginación simbólica, pues (...) las imágenes simbólicas se equilibran entre sí, según el grado de integración de los individuos en los grupos"²⁷.

²⁵ DURAND, Gilbert. Op. Cit. P. 31.

²⁶ DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO GRIJALBO.

²⁷ DURAND, Gilbert. Op. Cit. P. 117.

Ocurre pues que, al penetrar en el conocimiento de las tradiciones sufí y maronita, comprobamos que ambas expresiones se desarrollan dentro de un fuerte sentido comunitario. De suerte que así se justifica la identificación de imágenes tan contundentes en sus literaturas. Esto vendría a explicar porqué la poética de Meira Delmar ha sido tantas veces familiarizada con el sufismo y el cristianismo maronita.

Pero, insistimos, la elaboración de las imágenes poéticas en Meira Delmar, se parece más formalmente a la literatura del cristianismo maronita -que sus antepasados habían profesado- que a la mística de los sufíes.

Mientras en el misticismo sufí la poética recrea una especie de cercanía a la divinidad, como si se estuviera en su presencia o se le viera muy de cerca, en el cristianismo maronita el lirismo manifiesta una visión parcial de lo divino, como si la contemplación se efectuara desde cierta distancia.

Es probable que esta “distancia” sea una consecuencia histórica de que los primeros maronitas fueran anacoretas. Estos ermitaños habitaban los montes y practicaban la penitencia, pues esperaban poder unirse a la realidad divina después de purificar sus almas de los vicios. Mientras eso se lograba, la contemplación del misterio divino era apenas un anhelo encendido del alma penitente.

Un breve recorrido enciclopédico por lo que, en esencia, constituye cada tradición en particular: la mística sufí y el cristianismo maronita, nos permitirá comprender en qué se asemeja la poesía meirana a la poética maronita. En primer lugar, se denomina sufismo el tipo de espiritualidad, anclada en la tradición musulmana, que corresponde a lo que en ascética cristiana entendemos por “misticismo”.

La mística (Del verbo griego “*myein*”, encerrar, de donde “*mystikós*”, cerrado, arcano o misterioso) designaría un tipo de experiencia muy difícil de alcanzar en que se llega al grado máximo de unión del alma humana a lo sagrado durante la existencia terrenal. Se da en las religiones monoteístas (cristianismo, islamismo, judaísmo), así como en algunas politeístas (hinduismo); algo parecido también se muestra en religiones que más bien son filosofías, como el budismo, donde se identifica con un grado máximo de perfección y conocimiento²⁸.

Los místicos más cercanos al conocimiento de Meira son los de la lírica española, cuyo repertorio sabíamos bien cercano al gusto de la poetisa. Podemos citar a santa Teresa de Ávila o a san Juan de la Cruz, las dos grandes figuras místicas de la poesía española de “El Siglo de Oro”.

El misticismo, común a las tres grandes religiones monoteístas, aunque no restringido a ellas, tiene que ver sobre todo con el dominio de los misterios de la comunicación con la divinidad, y pretende salvar el abismo que separa al hombre

²⁸ GRAN ENCICLOPEDIA RIALP.

de aquella, para reunificarlos. En el sufismo se busca “purificar e iluminar el alma y la inteligencia de sus seguidores, conduciéndolos a un contacto directo con la Divinidad. (...) En rigor, la denominación “sufí” sólo se aplica al sabio o santo que alcanzó un grado suficiente de intimidad con Dios”²⁹. Como vemos, la mística sufí se concentra de devolver al hombre la unión primordial con lo divino que tenía en el principio.

El sufismo es la mística del Islam, tal como el misticismo es la mística del cristianismo, de tal forma que, aunque todo sufí es musulmán, no todo musulmán es sufí. El sufismo implica un elevado nivel espiritual que asume todas las dimensiones de la persona. Esta elevación interior se proyecta en la sociedad donde existe la comunidad sufí, enriqueciéndola, pues el sufismo pretende lograr la armonía entre todas las creaturas a ejemplo de la armonía entre el sufí y la divinidad.

Evidentemente, la influencia sufí al interior del Islam ha contribuido a que la belleza, como prolongación de lo divino, sea tenida como atributo de la producción artística en todas sus formas, pero especialmente en la arquitectura y la caligrafía, que constituyen “las artes sacras por excelencia de la civilización islámica”³⁰.

²⁹ SOARES DE AZEVEDO, Mateus. *Iniciación al Islam y al sufismo*. Bogotá: Panamericana, 1995. P. 72.

³⁰ *Ibidem*. P. 147.

Puesto que la escritura es vehículo de transmisión del conocimiento, la producción literaria y poética debe dar cuenta de la riqueza espiritual del sufí, que se ha acercado al misterio divino, que es la Verdad.

Por tanto, toda la literatura sufí quiere manifestar la comunión permanente del alma con lo sagrado, aunque sea imposible describirla totalmente con las palabras, pues la forma poética más sublime, no alcanza a describir la experiencia inefable de la contemplación de la divinidad.

Por eso mismo, un aspecto importante del influjo sufí es el manejo del léxico con una especie de intención evocativa, de modo que la palabra surte un doble efecto expresivo mediante la palabra y la imagen. De hecho, una de las posibles acepciones de la raíz lingüística del término “sufí” hace alusión a la pureza, lo cual supone evidentemente un sentido espiritual religioso.

Los sufíes deben procurar el uso de palabras apropiadas, que no perturben su experiencia mística, y esto deriva en el manejo de un lenguaje correcto, culto, “puro”, por parte de estos “hombres iluminados”, donde las palabras, si bien precisas y desnudas, son sugerentes y evocativas en grado sumo.

Entre las explicaciones etimológicas que se han dado para explicar el vocablo *ṣūfīes* (...) las tres más verosímiles son: a) *al-ṣūf*, “lana”, ya que al parecer muchos de los primeros *ṣūfīes* acostumbraban vestir rústicos “hábitos” de lana; b) *al-ṣafâ*, “purificado” y “sinceridad”, y más tarde por

extensión, “pureza”; y c) *al-ṣufiyya*, hipotética transcripción del griego “*sophia*”, sabiduría³¹.

Lamentablemente, la literatura sufí de que se dispone en nuestro medio es escasa, pero los pocos textos poéticos que detallamos, reflejan ese aspecto unitivo de la mística sufista. Veremos cómo, en los siguientes ejemplos, se manifiesta la certeza de estar en presencia de la divinidad, casi tan cerca como si se le viera o poseyera, reflejando una intensa comunión espiritual. Así, por ejemplo, los “*hadiths*” o refranes del profeta Mahoma³²:

-“El cielo y la tierra no pueden contenerme (Dios), pero el corazón de Mi siervo fiel Me contiene”.

-“El corazón del hombre es el trono de Dios”.

O este poema de Rabiah Adawiah, personaje del siglo VIII, una de las sufistas más veneradas, y tenida por santa en la mística sufí:

“Mi Señor, los ojos están cerrados, las estrellas se ponen, los pájaros están en sus nidos y los monstruos en los abismos no se mueven. (...) Las puertas de los reyes están cerradas y cuidadas por sus caballeros. Pero tu

³¹ GRAN ENCICLOPEDIA RIALP.

³² SOARES DE AZEVEDO, Mateus. Op. Cit. 223.

puerta está abierta a quien sea que Te invoque. Mi Señor, cada amante está ahora sola con su amado. Y yo estoy sola contigo”³³.

Nótese cómo el hablante poético se siente en intimidad con el objeto contemplado: “*yo estoy sola contigo*”. Este aspecto que observamos en el misticismo sufí, de cercanía entre místico y realidad contemplada, no se aprecia de la misma manera en el cristianismo maronita, en el que la divinidad parece contemplarse siempre a lo lejos, o a determinada distancia.

En principio, la palabra “maronita” indica una de las iglesias católicas orientales (Iglesia maronita, en español; Marunoye, en siríaco; Kinīsa mārūniyya - كنيستينك -، en árabe; Ecclesia maronitarum, en latín³⁴) y proviene de san Marón (340-410), un santo anacoreta que vivió y murió en el Monte Ciro, en las proximidades de Antioquía. Los monjes congregados en torno a san Marón y bajo su dirección espiritual, y más tarde junto a su tumba a orillas del río Oronte, formaron el primer núcleo de maronitas.

San Marón vivió en el siglo IV, en las cercanías de Antioquía, donde trabajó relaciones de amistad con grandes figuras como san Basilio y san Juan Crisóstomo y otros ilustres Doctores de la Iglesia. De joven, dejó su familia, sus bienes y fue a buscar la calma en una montaña, entregándose a la oración, la

³³ *Ibíd.* P. 107.

³⁴ www.cristianoslibaneses.blogspot.com

contemplación y el trabajo. Muchos jóvenes siguieron su ejemplo, imitando sus virtudes y procurándolo para escuchar sus enseñanzas y adoptar su espiritualidad. Fueron llamados “Discípulos de san Marón” y después de su muerte, ocurrida en el año 410, crecieron mucho y formaron el “Convento de San Marón”, que cobijaba a numerosos monjes que se dedicaron a luchar con heroísmo contra los errores doctrinales de su época. Este monasterio desaparecería luego, a mediados del siglo VI, a causa de las invasiones árabes, no sin antes haber establecido un Patriarcado, cuya jerarquía y liturgia propias datan de finales del siglo VII.

Al intensificarse las persecuciones y agravarse la situación en Siria, los maronitas decidieron abandonar su tierra natal y buscaron refugio en la isla de Chipre y en las montañas del Líbano, donde pudieron ejercer sus cultos y guardar su fe y autonomía. Se establecieron al principio en el Norte del Líbano, en la región de los cedros, y más tarde hacia el centro y el Sur del país; construyeron allí sus iglesias y conventos bajo la orientación del Patriarca y los obispos, que habían emigrado con ellos. Pero quedaron maronitas en Siria y Mesopotamia con sus obispos respectivos, aunque siempre en contacto con el Patriarca, que residía ya en el Líbano.

Actualmente, los maronitas, en general, forman un pueblo que alimenta sentimientos profundamente religiosos, dada su historia como un pueblo que tuvo su origen en la vida monacal. Muchas figuras han lucido en el campo de la cultura universal, en sus diversas ramas del saber, lo que originó el adagio propagado en Europa: “*Sabio como un maronita*”.

Esta formación, de cuño típicamente religioso y fundamentalmente monacal, dejó en la psicología del maronita una inclinación natural a la vida espiritual y moral de inspiración evangélica, que se refleja en escritos de un lirismo y una poética de gran belleza figurativa, en la que la imagen es un recurso obligado para acceder a la contemplación divina³⁵.

A lo anterior, en lo cual apreciamos el peso histórico de esta variante del cristianismo oriental, se suma el hecho de que los maronitas son poseedores de una rica tradición literaria, como que su liturgia propia se cuenta en veinte siglos; además de una semiótica impresionante acerca de la contemplación del misterio divino, donde el imaginario ha asumido diversos elementos de su entorno natural como símbolo de comunión entre el hombre y la naturaleza, en una actitud de reverente adhesión al acontecimiento de la divinidad que alienta en toda la creación.

De hecho, esta velada contemplación de lo divino, no como si se le percibiera frente a frente sino a través de la creación, que es proyección de su hermosura, es una forma común de señalarlo en la literatura maronita. Este aspecto contemplativo de la piedad maronita se vierte de manera notable en varios poemas de Meira Delmar. Por ejemplo, en los versos del poema *Salmo mínimo*³⁶, presente en “*Laúd memorioso*”, de 1995:

³⁵ GRAN ENCICLOPEDIA RIALP.

³⁶ JARAMILLO, María et al. Op. Cit. P. 414.

“Yo te bendigo, Fuego,
porque todo cuanto tocas
purificas.

Bendigo tu presencia
en la que danzan
los colores del sol
en el cenit,
y también cuando al mar
se precipita.

Bendigo tu belleza
y tus palabras
crepitantes.

Yo te bendigo, Aire,
porque eres
la ruta del perfume
y la alabanza.
Por ti suben los cánticos
y llegan
al azul donde mora
la alegría,
que por mejor llamarla
llamaremos
la Verdad y la Vida.

Yo te bendigo, Tierra,
porque nacen
en ti todos los verdes
y las flores.
Y porque amasas
en tu entraña oscura
los primeros atisbos
de la harina.

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”.

Como puede observarse, el poema es todo un cántico de alabanza, donde las imágenes configuran una especie de salmodia litúrgica que vincula los cuatro elementos básicos, de los que emerge la vida, y que brota del alma (Que puede no ser la de la poetisa, sino la de una voz poética de tradición secular perviviente en la memoria del pueblo maronita) arrobada de gozo ante la presencia divina.

Al mismo tiempo “(...) la construcción de significación típicamente teofánica del pensamiento maronita, que quiere ser en su esencia un movimiento de iniciación y ascenso a misterios ultrasensibles hacia los que aspira la espiritualidad humana cuando ha sido “revivificada” por la fe”³⁷, se refleja palpable en la imagen sugerida en cada estrofa: El poeta, conocedor ya de los misterios que superan nuestra dimensión sensorial, bendice a Dios, a quien descubre presente en la naturaleza, por la prolongación en ella de sus cuatro entidades constituyentes, a la luz de su fe iluminada por la presencia de la divinidad.

Hemos visto en los cortos ejemplos de la poesía sufí, cómo la relación con el misterio es de cercanía. Acerca del contenido poético del cristianismo maronita sólo poseemos la teoría, pero creemos poder analizar, en el capítulo siguiente, cómo la voz poética se dirige a un objeto contemplado. Objeto que, en las formas poéticas maronitas, puede asimilar el ser amado con la divinidad contemplada.

³⁷ GRAN ENCICLOPEDIA RIALP.

III. LAS INFLUENCIAS DE ORIENTE.

El poema es el lugar donde confluyen el sentimiento, la imagen y la palabra.

Alecio Daglaed.

El primer aspecto de la poética de Meira Delmar que abordamos, nos permitió establecer que las imágenes suscitadas por sus versos son imágenes simbólicas. Éstas poseen una capacidad instaurativa -según la teoría durandiana-, que les permite representar sensiblemente la idea imaginada. La capacidad instaurativa -diremos con Bachelard- consiste en una movilidad mediante la cual las palabras renuevan incesantemente la imagen suscitada en la mente del lector.

Al comparar la poesía meirana con ciertas expresiones literarias del Medio Oriente, con las que algunos críticos han relacionado su obra, vemos que existe similitud en la realización de las imágenes. Pero los escasos ejemplos nos permiten suponer que el lirismo de Meira Delmar es más cercano al cristianismo maronita que al misticismo sufí, aunque ambas manifestaciones suponen la contemplación del misterio de la divinidad.

Concretamente, las imágenes del misticismo sufí plantean una relación de cercanía con el misterio divino que no se aprecia en el cristianismo maronita, en el que la contemplación del misterio se intenta desde cierta distancia. Además, lo divino se percibe también en la naturaleza, como prolongación de su belleza, si bien la voz poética puede acudir a otras maneras de identificarlo.

Al hablar de misterio y de contemplación, debemos situarnos en la perspectiva de lo ultrasensible, y se hace necesario definir sobre todo el último término, a fin de aclarar en qué sentido nos referimos a este tópico con respecto a la poesía meirana.

La contemplación hace referencia a un estado de ensimismamiento en el que se medita sobre las cosas divinas. La práctica contemplativa puede derivar en un fenómeno inusual conocido como éxtasis, que puede entenderse en general como un “estado de plenitud máxima, usualmente asociado a una lucidez intensa que dura unos momentos. Tras su fin, la vuelta a la cotidianidad puede verse incluso transformada por el evento previo, pudiéndose sentir aún algún grado constante de satisfacción. Es entonces una experiencia de unidad de los sentidos, en la que pensar, sentir, entender e incluso hacer, están armónicamente integrados. (...) En este sentido, es sinónimo de mística. Un instante de iluminación mística o claridad espiritual de una persona recibe el nombre de éxtasis. Habitualmente es de tipo religioso pero puede también ser de tipo existencial o filosófico”³⁸.

Cuando hablábamos de misticismo en el capítulo anterior, nos referimos a cómo la mística alude a los misterios de la comunicación con la divinidad, e intenta devolver al hombre el contacto con lo sagrado, que tuvo en otro tiempo. El sufismo, específicamente, busca conducir a un contacto directo con lo divino, hecho que apreciamos, por ejemplo, en el poema de Rabiah Adawiah.

³⁸ GRAN ENCICLOPEDIA RIALP.

Pero en relación con el cristianismo maronita, la contemplación puede vislumbrarse de un modo diferente. No sólo en términos religiosos sino también filosófica y existencialmente. Esto permite que el misterio divino aparezca veladamente en un lirismo contemplativo, que no significa de ninguna manera que el sujeto poético sea un místico o un santo contemplativo. Sino que el poeta asume tradiciones líricas específicas, en las que el canto a lo divino puede apreciarse de una manera existencial y/o filosófica.

Es esto lo que podemos notar en la poesía de Meira Delmar. Hay un misterio contemplado poéticamente, una entidad trascendental evocada, que la voz poética intenta nombrar. No obstante, lo misterioso se oculta siempre tras motivos recurrentes en la poética de Meira, como lo trascendente, la naturaleza, y un amado ausente que sin embargo puebla la obra meiramarina y la distingue, como si el maronismo hubiera encontrado eco en su estilo personal de hacer poesía.

¿Cuáles serían los rasgos peculiares de esa contemplación, presentes en la poesía de Meira? Puesto que nuestro interés principal gira en torno al manejo de las imágenes, detallemos algunos poemas, centrándonos en tres aspectos o motivos poéticos constantemente representados en la poética meiramarina: el misterio -lo trascendente, lo divino-; la naturaleza, como expresión de la belleza de la divinidad, y el amor a una entidad inasible -el amado-, que aparece siempre ausente y distante en casi todos sus versos.

Analicemos el siguiente poema:

“Puñados de palomas y neblías
lanza abril al azul de Galilea.
(...)
tras los blancos muros de su casa
oye
cómo se paran uno a uno
los pulsos de la brisa,
la andadura del agua
en el pozo del patio.

De pronto un resplandor
llama a la puerta,
y un blando juego de alas
cruza la estancia.

Y de la altura caen a la tierra
las palabras (...)
palabras como música infinita,
como brasas ardientes de misterio,
como finos aceros de presagio”.
(...)

Intencionalmente hemos omitido los versos que vinculan el poema a un referente religioso. Sin embargo, la experiencia sensorial trasunta cierta clase de emociones, como si se acudiera, en un lugar lejano pero que reconocemos familiarísimamente, a un portento cuya causa no podríamos relacionar sino con un númer superior -la divinidad-. Sólo de ella puede dimanar el enrarecimiento de las estancias propio del milagro; el suave impacto de aquello que nos sugiere la presencia de un misterio sublime, delante del cual no podemos más que extasiarnos en la contemplación arrobada de su grandeza infinita.

Este poema se titula precisamente *Anunciación*³⁹, de su libro de 1998, "*Alguien pasa*", y ya sabemos a qué suceso hace referencia (La Encarnación del Verbo). Lo que el poema dibuja, sugiere, imagina, se cumple plenamente en la comprensión de lo que las palabras nos dicen: el lector se sabe envuelto en una atmósfera de misterio, en presencia de una realidad que supera nuestra percepción sensible y que la voz poética nombra como entreviendo: "*De pronto un resplandor / llama a la puerta, / y un blando juego de alas / cruza la estancia*".

Releyendo a Gilbert Durand, comprendemos que en las imágenes simbólicas surte efecto una develación desde el interior hacia el exterior de la imagen. Pero esa develación contiene una información inagotable por la trascendencia misma del símbolo representado. Por eso, la simbología no se agota, sino que deviene inmanente.

³⁹ JARAMILLO, María et al. Op. Cit. P. 443.

La imaginación simbólica también tiene una intención simbólica, es decir, un contenido que la trasciende (...), que remite a un significado inefable e invisible. El conocimiento simbólico, definido como presencia representada de la trascendencia supone una comprensión epifánica. El símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio⁴⁰.

En el poema citado, el misterio se percibe, se comprende como una “manifestación”, pero lo simbolizado no se manifiesta expresamente. No podemos adivinar de qué se trata el “*blando juego de alas*”, pero suponemos, y de hecho, -después de leer el texto completamente- identificamos un ente que situamos por encima de lo natural, algo que supera lo humanamente comprensible.

Esta peculiaridad también puede apreciarse en otros poemas meiranos. Por ejemplo, en los que retrata la belleza como atributo de lo divino. En estos versos asistimos a una armoniosa elaboración verbal que parece recrear el equilibrio que sustenta la creación, y contempla en su hermosura la presencia misteriosa y sagrada de la divinidad. “Esta concepción inefable de la belleza del mundo es de origen platónico y marcó profundamente el pensamiento medieval, pero también se introdujo en Oriente”⁴¹.

⁴⁰ DURAND, Gilbert. Op. Cit. P. 20.

⁴¹ ECO, Umberto. Arte y belleza en la estética medieval. Barcelona: Lumen, 1997. P. ---.

En *Alegría*, poema de “*Alba de olvido*”, la voz poética ensalza la prodigalidad de la naturaleza que se muestra generosa en darse, y se eleva jubilosa hasta exclamar arrobada (*¡Hoy el alma está llena con la blanda dulzura / de sentir, como el agua, el placer de ser pura!*) de gozo: “*¡Bendita sea la Mano que nos da tantas cosas!*”.

Tanto en la aproximación que la poetisa hace a la comprensión del misterio, como en la exaltación de la naturaleza como prolongación de la belleza divina, percibimos que la divinidad nunca está presente, como en el sufismo, sino que se le contempla siempre de manera velada, en las circunstancias que indican el milagro, o en la naturaleza como manifestación de lo divino.

De hecho, en *Salmo mínimo*, poema citado en el capítulo precedente, comprobamos la similitud entre las imágenes que plantea el poema, con líneas de la tradición bíblica veterotestamentaria judeocristiana. Téngase en cuenta que el cristianismo maronita bebe en las mismas fuentes que la tradición católica occidental, a la que tantas veces parece remitirse. Si trazamos un paralelo entre los versos del *Salmo mínimo*, con algunas estrofas, por ejemplo, del denominado “*Cántico de los tres jóvenes*”, texto poético del Antiguo Testamento⁴², encontraremos vinculadas ciertas estrofas, sobre todo en la relación de imágenes de la naturaleza:

⁴² LA BIBLIA, A.T. Libro del profeta Daniel.

“Yo te bendigo, Fuego,
porque todo cuanto tocas
purificas.
Bendigo tu presencia
en la que danzan
los colores del sol
en el cenit,” (...)

“Yo te bendigo, Aire,
porque eres
la ruta del perfume
y la alabanza.
Por ti suben los cánticos
y llegan
al azul donde mora
la alegría,
que por mejor llamarla
llamaremos
la Verdad y la Vida”.

“Yo te bendigo, Tierra,
porque nacen
en ti todos los verdes
y las flores”.

“Creaturas todas del Señor
bendigan al Señor.
Fuego y calor, bendigan al Señor,
sol y luna, bendigan al Señor”.

“Cielos bendigan al Señor,
vientos todos, bendigan al Señor”.

“Tierra, bendice al señor,
montes y cumbres, bendigan al Señor.
Cuanto germina en la tierra,
bendiga al Señor”.

(...)

“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”.

“Aguas del espacio, bendigan al Señor,
 lluvia y rocío, bendigan al Señor”.

Todo el poema es una elevadísima alabanza a los elementos primordiales, entre otras cosas, muy característica de la liturgia maronita. La analogía es evidente, tanto más cuanto que en el *Cántico*, la alabanza se dirige “al Señor”; o sea, a la divinidad, otra vez en una aparente distancia. En el poema meirano, se bendice en los cuatro elementos la presencia indirecta de la divinidad en la naturaleza, mientras sus versos constituyen una sublime manera de describir el entorno. Así, es correcto suponer que “otra de las fuentes de la poesía de Meira Delmar también debe buscarse en los salmos (...). Quizás a esta proximidad a la plegaria bíblica se deba la sabia dosificación de las imágenes”⁴³.

⁴³ ARAÚJO, Helena. “¿Poetas precursoras o poetas pioneras?”. Con-textos, revista de Semiótica Literaria. Medellín: Universidad de Medellín, 2001. P. 28. En: JARAMILLO, María y OSORIO, Betty. “La poética de Meira Delmar: Belleza y conocimiento”. En: JARAMILLO, María et al. Op. Cit. P. 16.

De otro lado, la iteración de la naturaleza como motivo poético permite la asociación del símbolo con el sentido oculto o velado en las imágenes, pues “las imágenes simbólicas necesitan ser revividas sin cesar, casi como un trozo musical o un héroe teatral requiere un intérprete”⁴⁴.

Tal vez sea esa la causa de que los elementos figuren con persistencia en la poética meiramarina. Nuevamente, Durand nos informa que “Agua, tierra, fuego y aire, con todos sus derivados poéticos, no son sino el lugar más común del imperio en que lo imaginario se une directamente con la sensación”⁴⁵. Y hemos visto que la presencia de la naturaleza, en la obra de Meira, aparte de significar la belleza y perfección divina, simboliza un estado de comunión del hablante poético con el entorno que lo rodea.

Pero hay una faceta en la poesía meirana en la cual se nota más nítidamente esta contemplación un tanto existencial de lo divino. En muchos de sus poemas, Meira Delmar indaga en sí misma las fuentes primeras de su poesía, recurre al recuerdo de sus antepasados, del Oriente dejado por sus mayores (*Cedros, Inmigrantes*⁴⁶), y sitúa esos referentes en relación con la naturaleza que la rodea. De este modo, poco a poco la melancolía del pasado, la nostalgia de un valor absoluto poseído en otro tiempo, permite el surgimiento de una entidad que, al ser evocada, adquiere dimensiones personales.

⁴⁴ DURAND, Gilbert. Op. Cit. P. 38.

⁴⁵ *Ibidem*. P. 83.

⁴⁶ JARAMILLO, María et al. Op. Cit. P. 408.

Es entonces cuando surge un sujeto amado que podríamos identificar con una realidad concreta: un hombre tal vez, un amor perdido, un romance frustrado. O quizá, más filosóficamente hablando, un amor: el Amor, que no se alcanza a poseer materialmente porque está siempre más allá. Más infinito y más inconmensurable cuanto más se le intenta abarcar y comprender. Así, por ejemplo, en *Sitio del amor*⁴⁷, del poemario del mismo nombre:

“¿Dónde...? ¿Dónde...?
¡Allí! Detrás del viento... Donde pierde
sus trémulos cristales
el paso de la voz.
Más allá de la espina y de la rosa.
Más allá -¡mucho más!- de la emoción...
Lejos ya del silencio y lo que rompe
la forma del silencio...
Allí el amor”.
(...)

Vemos cómo en estas líneas se concreta una visión idealizada del amor: el amor ausente. Un amor distante; tal vez no poseíble, pero no por eso menos perceptible a través de los sentidos, que por lo mismo no agota el dulce misterio de su amor.

⁴⁷ *Ibíd.* P. 201.

En el caso de Meira Delmar, esta estructura dialógica toma formas más ambiguas que, si bien pueden interpretarse como poemas amorosos, permiten también otras lecturas metapoéticas en las que el “tú” masculino no corresponda exactamente a un hombre. Una interpretación metapoética se hace posible en estos textos de Meira Delmar, según lo indica la reiteración de algunas palabras como canto, cántico, sueño, que se refieren a la creación poética, y ángel o ángeles, cuya imagen, según podemos verlo en el poema “El ángel”, se presenta también como signo metapoético⁴⁸.

En *El ángel*⁴⁹, atenta a las señales que revelan su presencia (“*Y es más hondo el silencio / si en la noche un lejano resplandor atraviesa / la celeste comarca*”), el alma dialoga consigo misma y recuerda exaltada la sensación de infinita calma que experimentaba ante la presencia divina y misteriosa.

Una situación similar se observa en *Nueva presencia*⁵⁰, del poemario “*Secreta isla*”. Este poema está lleno de insinuaciones de un amor que se ha poseído antes y luego se ha perdido. Encontrar ese amor es, para el hablante poético, como habitar el cielo mismo. Hay además una sugestiva solemnidad lograda por la hora del Ángelus, y el amor queda definido como una necesidad, ya no sólo para el cuerpo, sino para el alma misma: “*Y en el instante claro de los bronces mi alma, /*

⁴⁸ RONDEROS, Clara Eugenia. “Ser mujer y ser poeta: Meira Delmar en el panorama de la poesía colombiana”. En: JARAMILLO, María et al. Op. Cit. P. 87.

⁴⁹ JARAMILLO, María et al. Op. Cit. P. 329.

⁵⁰ *Ibíd.* P. 280.

llena de ángelus, era como un sitio del cielo". Al mismo tiempo, la forma como es asociada la naturaleza a la vivencia de ese amor ("*La tarde reclinaba su frente pensativa / en las trémulas manos de los lirios abiertos, / y a través de las nubes los pájaros errantes / abrían sobre el campo la página del vuelo*"), hace pensar que el amor que se ama está indisolublemente unido a, o presente en los espacios físicos, desde donde es capaz de trascender el sentimiento hasta una dimensión por fuera de lo sensorial.

En casi toda la obra poética de Meira Delmar, encontraremos una y otra vez estos motivos poéticos, repetidos en el mismo sentido de la palabra elevada por la contemplación de un misterio sublime, y en las mismas imágenes que, sin embargo, logran representar de una manera siempre nueva la idea imaginada. Evidentemente, "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"⁵¹.

Incesantemente, la obra meiramarina reelabora sus imágenes en torno a los mismos conceptos: el misterio percibido en las estancias; la prolongación de la belleza divina en la naturaleza, y el amor ausente. Algunos poemas son apenas sugerentes, como pudo observarse en *Olvido*, en el que el abandono es comparado con la muerte, y la muerte, parece liberar el alma que tiende al amor como "*la rama que se da florecida*". También en *Alguien pasa*, donde los versos

⁵¹ CASTRO CASTELBLANCO, Germán Diego. "Meira Delmar: travesía por su voz poética". En: BOLAÑO SANDOVAL, Adalberto et al. Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica. Barranquilla: Uniatlántico, 2006. P. 10.

evidencian que la contemplación y el respeto por la naturaleza son una herencia familiar anclada en la antigüedad de sus ancestros.

Otros poemas, más explícitos, conducen al lector al símbolo del anhelo que la imagen representa, como ocurre en *Soneto del vivo amor*⁵²: “*Crece al viento la altiva llama pura / que en su fuego sin muerte me abrasara*”, donde el poema se acerca a la idea de la eternidad, y el fuego inextinguible, simbolizando el amor perdurable, ratifica esa idea. Pero en casi todos, como en *No más*⁵³, aparece señalada la distancia entre la voz de la poetisa y la divinidad contemplada: “*Pasan albas y ocasos. (...) / Sólo queda el silencio... ¡Un tremendo silencio! / ¡Y la sombra de Dios!*”, que nos enfrenta a la realidad del misterio que aparece a lo lejos, inmutable y atrayente, pero al que no se puede acceder sino por la gratuidad de su ofrecimiento.

⁵² JARAMILLO, María et al. Op. Cit. P. 204.

⁵³ *Ibíd.* P. 180.

IV. CONCLUSIONES

El oficio poético está determinado por concepciones de mundo, a su vez, definidas por elementos que siempre van más allá del contexto inmediato del poeta. En la poesía de Meira Delmar se vislumbra huellas de tradiciones líricas que son el referente de lejanas culturas, pero al mismo tiempo constituyen el fruto del permanente diálogo de la poetisa con su mundo interior.

Ese diálogo enfatiza el hecho de que la poesía llega a ser para el poeta, más que un deseo de expresar, una urgencia de la imaginación por crear, y perfila los motivos que caracterizan esa creación. Es así que el verso meiramarino desencadena las imágenes que identifican su poética. Debíamos entonces, abordar el concepto de imagen para poder acercarnos a las imágenes que se concretan en los poemas meiranos, a fin de señalar las causas del efecto figurativo que en ellas reconocemos.

El análisis de las imágenes recreadas en la poética de Meira Delmar, desde los postulados teóricos de Gilbert Durand y Gastón Bachelard sobre el particular, permitió determinar el carácter simbólico de las mismas. Esta peculiaridad permite a la imaginación representarse sensiblemente las ideas debido a la “movilidad” mediante la cual las palabras se instauran en la conciencia, y logran lo que Durand denomina la “manifestación del sentido trascendente de la idea”.

En el caso de Meira, las imágenes simbólicas determinan su obra poética y la vinculan con las expresiones líricas de dos fuertes corrientes religiosas del Oriente Medio: el misticismo sufí y el cristianismo maronita. Ambas poseen un aspecto común en sus modos de comprender lo sagrado: su mística recurre a imágenes que permiten contemplar lo divino, hecho que se refleja tanto en sus ritos como en sus literaturas. Pero en el maronismo, hemos observado una construcción teofánica que quiere ser, en esencia, un movimiento de iniciación, y por lo mismo mantiene el sujeto contemplativo a distancia del misterio contemplado.

Notamos pues, que el lirismo meirano se acerca más a lo que, en teoría, caracteriza el cristianismo maronita. Infortunadamente no poseemos mayores documentos poéticos sobre el tema, pero sabemos que, al ser un movimiento de iniciación que contempla sin intentar acercarse al misterio, las imágenes simbólicas del maronismo se aproximan a lo sagrado a través de temas asociados a la verdad y belleza de la divinidad.

De este modo, reconocemos en los poemas meiranos aspectos similares a la comprensión maronita de la divinidad: motivos alrededor de los cuales gira todo su mundo poético, y que son siempre los mismos, salvo que su lenguaje reelabora sus temas de siempre con nuevas imágenes. Imágenes que, hemos dicho, determinan su poética, y al hacerlo explican la poesía de Meira Delmar, porque la aclaran ante el lector.

Se trata de una aproximación a lo divino a través de la comprensión de lo trascendente; de la naturaleza como reflejo de la belleza divina, y de un amor ausente, inasible, que es amado en las formas que lo representan, y que va más allá de lo táctil corpóreo para hacerse palpable, por medio de la razón, en los objetos, los momentos, los elementos, las circunstancias, por ejemplo, en que un aroma nos sorprende.

Es claro que Meira otea en sus versos una dimensión trascendente del espíritu humano como absorta en la contemplación de un misterio sublime. La poesía es en sí misma una contemplación de abstracciones o realidades diversas, pero la contemplación de la divinidad remite a circunstancias específicas en las que podemos percibir cierta complejidad dadas las peculiaridades que rodean el tema de la entidad deídica. En todo caso, hace posible en sus poemas la concreción de una imagen del alma que contempla.

En última instancia, con o sin el concurso de influencias justificadas, la actitud de extatismo ante un portento sobrenatural parece emerger lentamente pero con seguridad de la poesía meirana. Es un hecho que la voz poética nombra entes que se hacen imagen de las imágenes de su propia conciencia, y como en una actitud reverente en presencia de la Palabra creadora, la voz interior hace silencio para seguir contemplando la plenitud de la divinidad, abstraída y contemplada desde el fondo íntimo del alma arrobada de la poetisa, en sí misma lirizada por el poder de la imagen hecha dimensión palpable del sentimiento, que se concreta en el verso.

BIBLIOGRAFÍA

ARAÚJO, Helena. "¿Poetas precursoras o poetas pioneras?". Con-textos, revista de Semiótica Literaria. Medellín: Universidad de Medellín, 2001. En: JARAMILLO, María y OSORIO, Betty. "La poética de Meira Delmar: Belleza y conocimiento". En: JARAMILLO, María et al. Meira Delmar. Poesía y prosa. Barranquilla: Uninorte, 2006.

BACHELARD, Gastón. El aire y los sueños. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

CALVINO, Ítalo. Seis propuestas para el próximo milenio. Barcelona: Siruela, 1986.

CASTRO CASTELBLANCO, Germán Diego. "Meira Delmar: travesía por su voz poética". En: BOLAÑO SANDOVAL, Adalberto et al. Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica. Barranquilla: Uniatlántico, 2006.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA.

DURAND, Gilbert. La imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorrortu, 1968.

GARCÍA MAFFLA, Jaime. ¿Qué es la poesía? Bogotá: Ceja, 2001.

GRAN ENCICLOPEDIA RIALP.

HOLGUÍN, Andrés. "Reseñas sobre la obra de Meira Delmar". En: JARAMILLO, María et al. Meira Delmar. Poesía y prosa. Barranquilla: Uninorte, 2006.

<http://www.cristianoslibaneses.blogspot.com>

JARAMILLO, María Mercedes; OSORIO, Betty y CASTILLO MIER, Ariel. Meira Delmar. Poesía y prosa. Barranquilla: Uninorte, 2006.

LA BIBLIA: ANTIGUO TESTAMENTO, Libro del profeta Daniel.

LOZANO Y LOZANO, Juan. "Reseñas sobre la obra de Meira Delmar". En: JARAMILLO, María et al. Meira Delmar. Poesía y prosa. Barranquilla: Uninorte, 2006.

OSORIO RESTREPO, Valerie. "Meira Delmar y la conciencia sobre el leguaje poético". En: BOLAÑO SANDOVAL, Adalberto et al. Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica. Barranquilla: Uniatlántico, 2006.

RONDEROS, Clara Eugenia. "Ser mujer y ser poeta: Meira Delmar en el panorama de la poesía colombiana". En: JARAMILLO, María et al. Meira Delmar. Poesía y prosa. Barranquilla: Uninorte, 2006.

SOARES DE AZEVEDO, Mateus. Iniciación al Islam y al sufismo. Bogotá: Panamericana, 1995.