

Mitos clásicos en la poetisa colombiana Meira Delmar  
[Classical myths in the Colombian poetess Meira Delmar]

Miguel Rodríguez-Pantoja\*  
Universidad de Córdoba

**Resumen:** Análisis de tres poemas mitológicos en la obra de la colombiana Meira Delmar: “Dafne” y “Narciso” de *Laúd memorioso*, y “Orfeo” del posterior *Alguien pasa*. Los tres son lecturas poéticas siguiendo la formulación tradicional del mito plasmada sobre todo por Ovidio en diversos pasajes de las *Metamorfosis*, que contrastan con las diversas interpretaciones de poetas coetáneos de la autora.

**Abstract:** Analysis of three mythological poems in the work of the Colombian Meira Delmar: “Dafne” and “Narciso” from *Laúd memorioso*, and “Orfeo” from the later *Alguien pasa*. The three of them are poetic readings according to the traditional formulation of the myth mainly reflected above all in Ovidio in several passages from *Las Metamorfosis*, which contrast with the different interpretations of contemporary poets of the author.

**Palabras clave:** Tradición clásica, literatura colombiana del siglo veinte

**Keywords:** Classical tradition, Colombian literature of the XXth century.

**Recepción:** 03/03/2016

**Aceptación:** 03/06/2016

Es notable el desconocimiento de la literatura escrita en español fuera de nuestras fronteras, si dejamos a un lado las grandes figuras, avaladas por los más prestigiosos premios, Nobel incluido, o apoyadas por editoriales de amplia difusión internacional. Y no solo entre el público lector en general. Este hecho es aún más evidente cuando se trata de poetas, y no digamos de poetisas, al menos fuera de los ámbitos que se suelen etiquetar como “feministas”.

En consecuencia, después de participar en el curso *La huella del mundo clásico* organizado por la delegación en Murcia de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, con una charla precisamente sobre poesías escritas por autoras de renombre

---

\* **Dirección para correspondencia:** Universidad de Córdoba. Pza. Cardenal Salazar 3. 14071 Córdoba. E-mail: sc1romam@uco.es

en sus respectivos ámbitos geográficos, a veces muy amplios, vuelvo sobre la obra de una de ellas.

Concretamente la colombiana, de ascendencia libanesa, Olga Isabel Chams Eljach, natural de Barranquilla, donde nació en abril de 1922 y murió en marzo de 2009, cuya obra, que consta de una decena de libros de poesía y una más breve producción en prosa, traducida por cierto al inglés, al francés, al italiano, y también al esperanto, está recogida en una recopilación que salió de prensas en 2003<sup>1</sup>, y de nuevo, revisada, en 2006.

Señalan sus biógrafos que estudió música en el Conservatorio de la Universidad barranquillera del Atlántico, pero también Historia del Arte y Literatura en el Centro Dante Alighieri de Roma; que fue profesora de estas materias en la citada Universidad del Atlántico, la cual le concedería el doctorado *honoris causa*; que obtuvo numerosos premios de ámbito local y nacional; que estuvo en España y en los Estados Unidos; que, cuando publicó sus primeros versos, en 1937, adoptó el pseudónimo de Meira Delmar “para evitar que su padre y sus compañeras de colegio se enteraran de que Olga Isabel Chams Eljach era la autora de aquellos poemas. Su nombre poético surge de su amor al mar y de su origen árabe; primero empezó con Omaira, luego con Maira y finalmente adoptó el seudónimo con el que la conocemos”<sup>2</sup>... y que muchos la consideran la mejor poetisa<sup>3</sup>, del siglo XX colombiano.

<sup>1</sup> M<sup>a</sup> M. Jaramillo, B. Osorio, A. Castillo Mier (editores), *Meira Delmar: Poesía y prosa*. Ediciones Uninorte, Barranquilla, 2003.

<sup>2</sup> Cf. *Meira Delmar...*, p. XXIII.

<sup>3</sup> Vocablo que ella prefiere a “poeta”, como comenta por lo menos en dos entrevistas, una concedida a Robinsón Quintero Ossa y otra a Álvaro Suescún. La primera, recogida en la obra que publicó su entrevistador bajo el título *13 Entrevistas a 13 Poemas colombianos [y una conversación imaginaria]*. Bogotá, Fundación Domingo Atrasado, 2008 (reeditada en 2014 por la editorial Letra a Letra) se centra en el poema “La tarde”; Meira Delmar comenta (p. 137): “Sabemos bien que la definición inicial que aparece en el primer diccionario de la lengua dice: “Poeta: hombre o mujer que escribe versos”. Es decir que el calificativo está correcto. Pero, si existe en nuestro idioma un masculino y un femenino, ¿por qué no utilizar la palabra “poetisa”, que suena mucho más eufónico?”. La segunda, que está en varias páginas de internet, entre ellas <http://asoescritoresdelacosta.blogspot.com.es/2009/02/entrevista-con-meira-delmar.html> (consultada el 18 de enero de 2016), contiene el siguiente pasaje: “He ido en tres ocasiones al encuentro de mujeres de Roldanillo, mujeres poetas como les gusta llamarse a ellas, a mí no, me parece que eso de “la poeta” es consecuencia de un sentimiento de poco aprecio, si tenemos el femenino de poeta que es poetisa y es una palabra más linda, ¿por qué vamos a negarnos el lujo de llamarnos como somos, “poetisas”?”.

En cuanto al capítulo, casi inevitable, de posibles influencias, ella misma señala su cercanía, en ocasiones personal, a otras poetisas hispanoamericanas, en especial las uruguayas Delmira Agustini (1886 - 1914) y Juana de Ibarbourou (1892-1979), llamada “Juana de América”, la chilena Gabriela Mistral (1889-1957) y la argentina, nacida en Suiza, Alfonsina Storni (1892-1938).

Aparte de estas relaciones, comenta Ariel Castillo Mier, en su ensayo titulado “Meira Delmar o el esplendor de la palabra fundadora”<sup>4</sup>, que

“Meira Delmar y los poetas colombianos de su generación, la posterior al piedracielismo, asimiló el ejemplo vivo de los poetas del grupo español del 27 -Gerardo Diego, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Dámaso Alonso-, quienes, curados de la enfermedad infantil del vanguardismo, vieron en el clasicismo la posibilidad de introducir variantes no demasiado notorias en la tradición”.

Pero, como no se trata de hacer aquí un estudio de la figura y la obra de tan insigne barranquillera, tarea para la que obviamente, no estoy capacitado, espero que basten estas breves notas antes de pasar a los textos que nos convocan y su comentario.

1. En *Laúd memorioso*, uno de los libros de madurez de Meira Delmar (salió de prensas en 1995), encontramos el poema titulado “Dafne”<sup>5</sup>:

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.

---

<sup>4</sup> Publicado en *Viacuarenta*, Revista de Investigación, Arte y Cultura. Barranquilla: Biblioteca Piloto del Caribe, 8 (2002), pp. 7-15 y reproducido en *Meira Delmar...* pp. 41-54; la cita en p. 45.

<sup>5</sup> Lo tomo de *Meira Delmar...*, p. 396.

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.

Y de la verde cabellera sale  
volando el mito.

Formalmente, la poetisa barranquillera utiliza más que ningún otro el verso alejandrino, tan difundido a partir sobre todo del modernismo, en especial con las aportaciones del nicaragüense Rubén Darío. Lo alterna con el heptasílabo, que, cuando se repite, como ocurre en el arranque del poema, puede ser considerado un alejandrino partido por el verso (“vuelta”), para dar más énfasis a su dos hemistiquios. Sólo en el comentario final la autora cambia, a un endecasílabo seguido de un pentasílabo. Por cierto que la combinación de versos de 14, 7 y 11 sílabas es de larga tradición: estaba ya, rimada evidentemente, en Góngora, como hace notar Antonio Alatorre en un interesante trabajo sobre el verso de catorce sílabas<sup>6</sup>.

Es conveniente, máxime teniendo en cuenta la formación musical de la autora, prestar atención al ritmo de su verso, no apoyado en la rima: los dos hemistiquios del primer alejandrino reproducen la secuencia acentual de los dos heptasílabos precedentes, subrayando la reiteración de los pasos perseguidores. En un segundo bloque, de otros tres versos, sólo el primer hemistiquio tiene un ritmo diferente del resto, con ese inicio tónico, precisamente en “Prisas”, ante una secuencia machacona que refleja el “acoso sin tregua”. El tercero tiene la misma estructura 14, 7, 14 que el anterior, ahora con sendos arranques tónicos proporcionados por verbos, cuyas frases mantienen también idéntico ritmo hasta el cambio de protagonista poético en el hemistiquio final. Persiste la autora en combinar una vez más dos alejandrinos y un heptasílabo intercalado, reproduciendo los dos primeros el ritmo de los dos precedentes, iniciado, también, con un verbo... para cerrar con un alejandrino “yámbico”, donde hay una rima interna, asonante, ritmo que predomina en los dos siguientes, destinados a describir las etapas de la metamorfosis de la infortunada Dafne. El comentario final, ajeno a la descripción del hecho, queda confiado a otra combinación “clásica”: la de endecasílabo + pentasílabo.

<sup>6</sup> A. Alatorre, “Avatares del verso alejandrino”, *Nueva revista de filología hispánica*, 49/2 (2001), pp. 373-374.

El relato de Dafne, Apolo, y toda su peripecia ocupa más de un centenar de versos en el libro 1 de las *Metamorfosis* de Ovidio (vv. 452-567). Por supuesto las ideas fundamentales pueden haberle llegado a la poetisa colombiana por diversos caminos, pero parece claro que la fuente remota es el poema del sulmonés. Bastará una ojeada a los versos latinos temáticamente más cercanos (vv. 540-552)<sup>7</sup>:

*Qui tamen insequitur, pennis adiutus amoris* 540  
*ocior est requiemque negat tergoque fugacis*  
*inminet et crinem sparsum ceruicibus adflat.*  
*Viribus absumptis expalluit illa citaeque*  
*uicta labore fugae spectans Peneïdas undas,*  
*‘fer pater, inquit ‘opem! Si flumina numen habetis,* 545  
*qua nimium placui, mutando perde figuram!’* 547  
*Vix prece finita torpor grauis occupat artus:*  
*mollia cinguntur tenui praecordia libro,*  
*in frondem crines, in ramos bracchia crescunt;* 550  
*pes modo tam uelox pigris radicibus haeret,*  
*ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa.*

Que, como es habitual, traduzco rítmicamente *ad hoc*.

“Quien aun así la persigue, de amor por las alas llevado, 540  
más veloz es y se niega el descanso, y acosa la espalda  
de la que huye, y alienta su pelo, que ondea sobre el cuello.  
Ella, agotadas las fuerzas, palideció y, vencida  
por la fatiga de huir, del Peneo mirando las aguas,  
“Padre<sup>8</sup>, socórreme”, dijo, “si numen tenéis las corrientes, 545  
esta figura transforma, que me hizo gustar en exceso”. 547  
Aún no acabado este ruego, el torpor invade sus miembros,  
cínense sus blandas entrañas de tenue corteza,  
crecen en fronda sus cabellos, en ramas sus brazos; 550  
su hasta ahí veloz pie con morosas raíces se fija:  
copa tiene su cara; ya sólo hay en ella belleza”.

<sup>7</sup> Para todos los textos ovidianos, sigo la edición de A. Ruiz de Elvira, *P. Ovidio Nasón, Metamorfosis*, Barcelona, Alma Mater, 1984.

<sup>8</sup> Según la versión a la que se atiene Ovidio, Dafne era hija del Peneo, río de Tesalia, y de la Tierra.

Ovidio se refiere a la planta en que termina convertida Dafne unos versos más adelante (566-567):

*factis modo laurea ramis  
adnuit utque caput uisa est agitasse cacumen.*

O sea:

“... el laurel, recién formadas sus ramas,  
asintió y pareció agitar, cual cabeza, su copa”.

La proximidad es, creo, suficientemente clara, aunque, como en tantas ocasiones, cabe discutir los caminos que llevan desde aquel origen hasta este final: ambos relatos empiezan con la persecución (“la siguen, la persiguen” :: *insequitur*), las “prisas de amor” (*amoris, ocior*), la huida (“huye” :: *fugacis, fugae*). A continuación la poetisa sustituye el desfallecimiento y la invocación a su padre de Dafne por el contacto con la mano del perseguidor, para dar paso a la descripción de la metamorfosis, de abajo hacia arriba, en orden inverso al texto de Ovidio, pero de nuevo con cercanía literal: “el limo la retiene”, “raíces son sus plantas” :: *pes [...]* *radicibus haeret*; “por su cuerpo ramas, hojas, tallos ascienden” :: *cinguntur ...praecordia libro, ...in ramos brachia crescunt*, la referencia a la cabellera (*crines*) y, por supuesto, al laurel (*laurea*).

2. A esa misma recopilación pertenece el poema dedicado a Narciso<sup>9</sup>:

Asomado a la fuente ve que el agua le mira  
con el trémulo asombro de su propia belleza.  
Los ojos ya no pueden rescatar la mirada  
que ha olvidado en las redes hialinas<sup>10</sup> del espejo.

Nunca nadie en la tierra  
quedara como él, ensimismado  
en el reflejo fiel de su hermosura,

<sup>9</sup> Cf. *Meira Delmar...*, p. 397.

<sup>10</sup> El *DRAE* dice de esta palabra: “hialino, na, Del lat. tardío *hyalīnus*, infl. en su acentuación por los numerosos adjs. en *-ino*, y este del gr. ὑάλινος *hyálinos*. 1. adj. Biol. y Geol. Traslúcido. *Cartílago hialino. Ópalo hialino*”.

nunca nadie perdiera  
como él la certeza de las horas,  
fijo en la verde orilla e inclinado  
sobre el tiempo sin tiempo de su imagen.

Y cuando acerca el beso  
a los labios que ascienden,  
no sabe cómo cae, cómo huye por fin  
su desbordado amor entre las ondas.

La flor que así lo cuenta  
lleva su nombre gualda  
entre las manos.

En este poema la autora utiliza una mayor variedad de versos: tras el arranque destinado a enmarcar la peripecia de Narciso con cuatro alejandrinos, donde predomina el ritmo dactílico, repetido en los dos primeros y en los hemistiquios segundo y primero respectivamente de los otros dos, este verso ya no vuelve a aparecer hasta la línea 14, si bien volvemos a encontrar dos pares de 7 sílabas, precisamente delante de él y con una secuencia rítmica muy similar. La parte central, donde la autora comenta la situación del personaje, tiene una estructura simétrica, con dos bloques de heptasílabo más dos endecasílabos cada uno, delimitados por la repetición inicial de “nunca nadie”, antes del endecasílabo final, expresión del tiempo sin medida. Tras el comentario, el desenlace, reducido a cuatro versos, dos heptasílabos independientes (no hay sinalefa entre ellos) seguidos del alejandrino que mencionaba arriba y de nuevo un endecasílabo como cierre.

Aún la referencia a la metamorfosis, ajena a la narración de los hechos, es confiada a una secuencia de dos heptasílabos seguidos del pentasílabo “heroico” que cierra el poema.

Poema descriptivo, donde no se pone la nota sobre el hecho en sí del “narcisismo”: como en Ovidio, Narciso no sabe en principio que se ha enamorado de sí mismo, sino de una imagen para él desconocida hasta ese momento. La autora, siguiendo una larga tradición postovidiana, hace hincapié en la comparación, bastante banal, del agua cristalina con un espejo, utilizando además ese adjetivo, “hialinas”, que por así decir, intelectualiza el texto. Y a otro adjetivo, “ensimismado”, confía la

evocación del obsesivo aislamiento que fija a Narciso frente a su imagen recién descubierta en el agua. La colombiana se atiene a la narración, sin buscar en el mito otras connotaciones, de tipo erótico o místico, como hacen tantos autores que lo han utilizado en sus poemas.

En el origen está también Ovidio, *Metamorfosis* 3,416-510:

*dumque bibit, uisae correptus imagine formae  
spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod umbra est.*

*Adstupet ipse sibi uultuque inmotus eodem  
haeret ut e Pario formatum marmore signum;*

...

*Se cupit inprudens et, qui probat, ipse probatur,* 425  
*dumque petit, petitur pariterque accendit et ardet.*

*Inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti!*

*In mediis quotiens uisum captantia collum*

*bracchia mersit aquis nec se deprendit in illis!*

*Quid uideat, nescit, sed, quod uidet, uritur illo,* 430  
*atque oculos idem, qui decipit, incitat error.*

*Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?*

*Quod petis, est nusquam; quod amas, auertere, perdes!*

*ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est:*

*nil habet ista sui; tecum uenitque manetque;* 435

*tecum discedet, si tu discedere possis!*

*Non illum Cereris, non illum cura quietis*

*abstrahere inde potest, sed opaca fusus in herba*

*spectat inexploto mendacem lumine formam*

*perque oculos perit ipse suos...* 440

...

*Exigua prohibemur aqua! Cupit ipse teneri!* 450

*Nam quotiens liquidis porreximus oscula lymphis,*

*hic totiens ad me resupino nititur ore;*

*posse putes tangi: minimum est, quod amantibus obstat.*

Y en español:

“Y mientras bebe, cautivo de la figura que mira,  
ama a una esperanza sin cuerpo: él ve cuerpo y es agua.



Se extasía ante sí mismo e, inmóvil, con rostro inmutable,  
queda como una estatua tallada en mármol de Paros.

...

Se desea, sin saberlo: el que aprecia es el mismo apreciado, 425  
mientras busca es buscado, a la vez incendia y se abrasa.

¡Cuántas veces dio a la fuente falaz besos vanos!,  
¡cuántas, por alcanzar el cuello que en medio veía  
de las aguas, sus brazos hundió, sin asirse en ellas!

Qué es lo que ve no lo sabe, pero en ello se quema 430  
y la misma ilusión que los burla incita a sus ojos.

Crédulo, ¿a qué perseguir en vano figuras que huyen?

Lo que buscas no está: perderás, si te alejas, lo que amas:

esa sombra que ves el reflejo es de tu imagen;

nada tiene de sí: contigo va y viene y se queda 435

¡se alejará contigo, si tú alejarte pudieras!

Ni la atención a Ceres<sup>11</sup> ni la del sueño apartarlo

pueden de ahí, antes bien, tendido en la hierba a la sombra,

esa imagen mendaz con mirada insaciable contempla

y por sus propios ojos perece. 440

... (*Habla Narciso*)

Nos lo impide un poco de agua: él ansía ser tenido, 450

pues cuantas veces acerco a las límpidas aguas mis labios

tantas él intenta alcanzarme, alzando su boca;

cabe, creerías, tocarse: obsta poco a nuestros amores”.

Al igual que en el poema anterior, también la parte final de este remonta al pasaje correspondiente de las *Metamorfosis* (vv. 509-510):

*Nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem  
inueniunt foliis medium cingentibus albis.*

O sea:

“En ningún sitio había un cuerpo: en lugar de cuerpo se encuentran  
una flor gualda en el centro ceñida de pétalos blancos”.

---

<sup>11</sup> Ceres, la diosa que propicia las cosechas, se toma aquí por el alimento.

También en este poema la autora recuerda, remotamente, el texto ovidiano: ahí está la insistencia en la mirada (“ve que el agua lo mira”:: *uisae, uisum*); en el “trémulo asombro” de la visión (*adstupet ipse*), en el papel de los ojos (*atque oculos idem; porque oculos perit*), el amor hacia la figura que contempla (*amat, amas*), la imposibilidad de asirla, los besos (*quotiens dedit oscula fonti*), la huida... la metafórica descripción de la flor.

3. Un tercer poema con nombre de personaje mitológico, “Orfeo”, se encuentra en una recopilación posterior, la titulada *Alguien pasa*, de 1998<sup>12</sup>:

I. El aeda<sup>13</sup> desciende  
cantando la colina  
y por oírle acallan  
los pájaros sus trinos,  
en tanto el monte aquieta  
sus vegetales pulsos  
hasta quedar estático.

Dejando el bosque oscuro  
aparecen las fieras,  
sus afelpados pasos,  
y se tienden absortas  
a los pies del divino,  
el que trae la garganta  
de ruisseños llena.

II. Tal una melodía que danzara  
ondulan en el campo  
las doncellas,

<sup>12</sup> Cf. *Meira Delmar...*, pp. 446-448.

<sup>13</sup> Significativamente, dada la filiación de estos movimientos especialmente en Hispanoamérica respecto a influencias francesas, responsables, entre otras cosas, de la difusión del alejandrino, Meira Delmar prefiere la forma “aeda”, “tomada tardíamente del francés”, según el *Diccionario panhispánico de dudas*, y admitida por la Academia junto al término más común, “aedo”.

y el cuerpo azul de la mañana  
ciñen

como si fuera un ánfora.

El aeda las mira:

una falta entre todas,

de todas la más bella.

Que a sus dominios

la llevó la muerte.

- III. El canto trueca ahora  
en pávido lamento  
el joven dios amado  
de los dioses,  
y alza el ruego al Olimpo  
inconmovible.  
Baja luego al abismo  
tenebroso,  
donde asechan las fauces  
del peligro.  
Impreca, gime, trema,  
y al fin los tronos  
del Averno cejan  
y en sus manos  
a Eurídice confían.

- IV. “Te seguiré de lejos  
-lo conminan-  
y no habrás de mirarla  
hasta el instante  
de volver a la luz.  
Tan sólo entonces  
apagarás la sed  
de tus pupilas”.

V. Mas el deseo acosa  
 los lebreles  
 de la sangre encendida,  
 le susurra al oído  
     las palabras  
 tentadoras,  
 le incita al desafío.

Y cediendo al impulso  
     irresistible  
 gira el rostro al encuentro  
 de la dicha,  
 y al decir sin decir  
     el nombre amado,  
 ve cómo cae,  
 hundiéndose en la sombra,  
 borrándose en la sombra  
 su destino.

El planteamiento métrico es distinto de los poemas vistos anteriormente. La autora se inclina por los versos cortos, sobre todo heptasílabos, detrás de los cuales cabe ver ciertamente esquemas más amplios. Así, este tipo de versos se da regularmente en todo el primer apartado, con distintos esquemas rítmicos, pero sumando un número par, lo cual puede resolverse en lo que pudiéramos llamar alejandrinos partidos: excepto los que hacen de frontera entre las dos mitades de 7 + 7 versos, que subraya la pausa y llevan respectivamente un infinitivo y un participio, todos y cada uno de los pares forman una frase en torno a un verbo en forma personal.

A partir de ahí la regularidad desaparece; el segundo apartado marca el cambio del plácido paisaje a una situación extrema: la autora lo introduce con una secuencia de tres endecasílabos tratados de diverso modo, cada uno más irregular en el corte que el anterior (11, 7 + 4, 9 + 2), con una sola protagonista: las doncellas. El cambio dramático está confiado a cuatro heptasílabos: el primero no combinado con el siguiente como muestra el hecho de que termine en proparoxítona, seguido del que repite el esquema y la forma del que abre el poema. Remata esta parte con ese

endecasílabo partido por la mitad (5 + 6 sílabas), subrayando así el desenlace trágico de la situación.

Reaparece el protagonista en el tercero con tres heptasílabos, de ritmo paralelo, el último de los cuales va seguido de un verso de 4 sílabas, con el que formaría un nuevo endecasílabo. La súplica al Olimpo es confiada a otro endecasílabo partido de 6 + 5 sílabas, con sinalefa entre las dos partes. La bajada al abismo, en cambio, se narra mediante dos secuencias de 7 + 4; las súplicas de Orfeo en una sucesión asindética de verbos, cerrados con ese inusual “trema”, que forman un heptasílabo, y la cesión de los “tronos del Averno”, en dos frases paralelas abiertas por la misma copulativa y cerradas por el verbo, cada una completando un endecasílabo partido de distinta forma: 5 + 6 y 4 + 7.

La reproducción de los preceptos en el cuarto apartado se abre con una secuencia de 7 + 4 sílabas, seguida por tres de 7 + 5, con la particularidad de que el primer heptasílabo formaría endecasílabo con el siguiente verso mediante una sinalefa y los otros dos sí, por terminar en sendas agudas, no se leen como tales. Ahora bien, no es aventurado ver en esta especie de prolongación de los versos impares un intencionado reflejo de la gravedad de los preceptos con que los “tronos del Averno” “conminan” a Orfeo.

El quinto apartado está claramente distribuido en dos partes: la primera narra la lucha interna del protagonista, en tres frases a lo largo de las cuales sigue el vaivén de unos versos en sucesión de 7 - 4 - 7 + 7 - 4 - 4 + 7 sílabas y la segunda relata el desastroso final de los esposos por no atenerse a los preceptos, mediante cinco secuencias de sílabas reducibles a endecasílabos, pero distribuidas de forma irregular: son dos frases, la primera con cuatro versos de 7/6 + 5 y 7 + 4 sílabas; la segunda con el verbo personal en un verso de 4 sílabas, precedido de uno de 6, acabado en aguda, y otro de 5, y seguido de dos heptasílabos paralelos en cuanto al ritmo y la propia estructura gramatical antes del tetrasílabo final.

Las fuentes clásicas de este poema pueden ser el omnipresente Ovidio de las *Metamorfosis* y también Virgilio, que dedica un breve pasaje de las *Geórgicas*, concretamente los versos 4,485 ss., al desenlace del episodio entre los dos esposos.

Todo el primer bloque, con el paso del movimiento inicial a una posición estática recuerda *Metamorfosis* 10,143-144

*Tale nemus uates attraxerat inque ferarum  
concilio medius turba uolucrumque sedebat.*

Que podría sonar:

“Tal era el bosque que el vate había atraído y en medio de una asamblea de fieras y un bando de aves estaba”.

y 11,1-2

*Carmine dum tali siluas animosque ferarum  
Threicius uates et saxa sequentia ducit,*

En español:

“Mientras con tal melodía el vate tracio las selvas y el corazón de las fieras conduce tras sí y las rocas”.

La muerte de Eurídice acompañada por un tropel de náyades y todo el resto del relato está en *Metamorfosis* 10,8 ss.

*Nam nupta per herbas*

*dum noua Naiadum turba comitata uagatur,*  
*occidit in talum serpentis dente recepto.* 10

*Quam satis ad superas postquam Rhodopeius auras*  
*defleuit uates, ne non temptaret et umbras,*  
*ad Styga Taenaria est ausus descendere porta*  
*perque leues populos simulacraque functa sepulcro*  
*Persephonen adiit inamoenaque regna tenentem* 15  
*umbrarum dominum pulsisque ad carmina neruis*  
*sic ait:*

...

*Tunc primum lacrimis uictarum carmine fama est* 45  
*Eumenidum maduisse genas, nec regia coniunx*  
*sustinet oranti nec, qui regit ima, negare,*  
*Eurydicenque uocant. Vmbras erat illa recentes*  
*inter et incessit passu de uulnere tardo.*

*Hanc simul et legem Rhodopeius accipit heros,* 50  
*ne flectat retro sua lumina, donec Auernas*  
*exierit ualles; aut inrita dona futura.*

*Carpitur adcliuis per muta silentia trames,*  
*arduus, obscurus, caligine densus opaca.*

*Nec procul afuerunt telluris margine summae:* 55  
*hic, ne deficeret, metuens avidusque uidendi*  
*flexit amans oculos: et protinus illa relapsa est*  
*bracchiaque intendens prendique et prendere certans*  
*nil nisi cedentes infelix arripit auras.*

Que cabe interpretar:

“Mientras la esposa reciente,  
en compañía de un tropel de náyades, va de paseo,  
muere alcanzada en el talón por un diente de serpe. 10

El rodopío<sup>14</sup>, tras mucho llorarla en los aires de arriba,  
no queriendo dejar de intentarlo también con las sombras,  
se atrevió a descender por la Puerta Tenaria a la Estigia<sup>15</sup>  
y, a través de ingravidas gentes y espectros sepultos,  
se presentó ante Perséfone y ante el señor que gobierna 15  
de las sombras el reino horroroso y, pulsando las cuerdas,  
canta así:

'...'

Dicen que las Euménides (vez primera) vencidas 45  
por el canto, lloraron y que ni la regia consorte  
ni el que gobierna el abismo pudieron negarse a sus ruegos.  
Llaman a Eurídice. Entre las sombras recientes estaba  
y acudió con paso muy lento debido a la herida.  
La recibió el rodopío Orfeo, y con ella el mandato 50  
de no volver los ojos atrás hasta no haber salido  
de los valles de Averno, o sería anulada la gracia.

Da comienzo el camino a través de mudos silencios,  
arduo, empinado, oscuro, denso en negras tinieblas.  
Y no lejos llegaron del borde del mundo de arriba; 55  
donde, por miedo a un desmayo de ella y ansioso por verla,  
él, amante, volvió la mirada... y cayó ella al punto:  
por agarrar y ser agarrada tendiendo los brazos,  
la infeliz no sujeta otra cosa que auras fugaces”.

<sup>14</sup> Así se califica a Orfeo, por el monte Ródope, de Tracia.

<sup>15</sup> La Estigia es la laguna del infierno a la cual Orfeo accedió por la puerta del Ténaro, un promontorio situado en el punto más meridional de la Grecia continental.

También la idea de la amada hundiéndose en las sombras es clásica, aun cuando nada impide pensar que a Meira Delmar se le ocurriera sin necesidad de leer este pasaje de las *Geórgicas* de Virgilio, que narra el momento de la desaparición de Eurídice, tras unas palabras de despedida a su amado (vv. 499-502)<sup>16</sup>:

*Dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras  
commixtus tenuis, fugit diuersa, neque illum  
pressantem nequiquam umbras et multa uolentem  
dicere praeterea uidit*

Que propongo traducir:

“Dijo, y al punto huyó de su vista, lo mismo que el humo que con el aire, impalpable, se mezcla, y a él, que abrazaba vanamente las sombras, y que quería decirle muchas cosas, ya no vio más...”

Para saber lo que Meira Delmar sentía en relación con los mitos clásicos, basta reproducir sus propias palabras, tomadas de una entrevista que concedió a Margarita Krakusin<sup>17</sup>.

Cuando ésta plantea:

“En *Laúd memorioso* hay al final un cambio de temática. Dejas de lado el sentimiento íntimo y te vuelves a lo clásico. Sin embargo, sólo se advierte en este libro publicado en 1995, pero en *Alguien pasa* retomas el tema del tiempo, la fugacidad de la vida. ¿Podrías comentar un poco sobre este paréntesis de creación lleno de centauros, ninfas, unicornios y Dafnes?”

La poetisa responde

“Siempre me había encantado repasar los bellos episodios de la mitología clásica, y algunos de sus personajes me parecían singularmente poéticos. Igual cosa me sucedía con varias heroínas literarias. Y un día me encontré solicitada por Ofelia, Penélope, Dafne y también por héroes fabulosos como Narciso o por los escapados del lienzo o del mármol

<sup>16</sup> Tomo el texto de *P. Vergili Maronis Opera*, ed. R. A. B. Mynors, Oxford, Oxford Classical Texts, 1972.

<sup>17</sup> Reproducida igualmente en *Meira Delmar...*, pp. 94-107; la cita en p. 104.



como la Gioconda o el David irrepitible de Miguel Ángel. Después, como lo anotas, volví a lo mío, a indagar en mi mundo íntimo”.

Obsérvese, de paso que, aun cuando volvió a “indagar en su mundo íntimo”, tuvo algún momento para retomar los mitos con el poema dedicado a Orfeo, la tercera gran figura mitológica de las que hemos traído aquí a colación, hecho que, por cierto, pasa desapercibido a la entrevistadora, y eso que alude expresamente a *Alguien pasa*, donde fue editado.

En otra ocasión también leemos una alusión de Meira Delmar a estos mitos y a su propia poesía, que ayuda, más que los comentarios ajenos, a entender lo que guía su pluma. En la breve alocución pronunciada con motivo de la concesión del Premio Nacional de Poesía por Reconocimiento de la Universidad de Antioquia (Barranquilla, octubre de 1995<sup>18</sup>) afirma, en efecto:

“He dicho en ocasiones, y hoy quiero repetirlo, que mi encuentro con la poesía se debió, sobre todo, a que ella quiso serme amiga. No la busqué con tenaz empeño, no perseguí sus huellas como sí lo hiciera Apolo con Dafne allá en las nebulosas del mito. Vino a mí por sus pasos contados, y me llevó, como en un juego, a descubrir el otro lado de las cosas, la clave del misterio del canto”.

A diferencia de tantos poetas de su generación y de las circundantes, Meira Delmar busca en el mito la atracción poética que siente por sus respectivas figuras en sí mismas, sin reinterpretaciones, ni lecturas psicológicas, ni alegorías. Se trata, simplemente, del disfrute poético de una narración universal.

Los tres poemas que acabamos de ver son, pues, las versiones de quien se siente empujada a evocar el mito clásico, aportándole precisamente ornamento poético, aquí en torno al amor bajo tres vertientes capitales generadoras de desgracias irreversibles: el amor no correspondido que provoca el acoso y sus terribles efectos en Dafne; el amor a la propia imagen, abocado al suicidio, en Narciso, y el amor correspondido que, tras superar las dificultades más extremas, acaba sucumbiendo a su propia intensidad, en Orfeo.

---

<sup>18</sup> Reproducidas en *Meira Delmar...*, p. 632.

### Bibliografía

- A. ALATORRE, 2001, “Avatares del verso alejandrino”, *Nueva revista de filología hispánica*, 49/2, pp. 373-374.
- A. CASTILLO MIER, 2002, “Meira Delmar o el esplendor de la palabra fundadora”, *Viacuarenta*, Revista de Investigación, Arte y Cultura. Barranquilla: Biblioteca Piloto del Caribe, 8, pp. 7-15.
- M<sup>a</sup> M. JARAMILLO, B. OSORIO, A. CASTILLO MIER (eds.), 2003, *Meira Delmar: Poesía y prosa*, Barranquilla (Colombia).
- M. KRAKUSIN, 2003, Entrevista con Meira Delmar: cf. M<sup>a</sup> M. JARAMILLO, B. OSORIO, A. CASTILLO MIER (eds.), pp. 94-107.
- R. A. B. MYNORS, 1972, *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford.
- R. QUINTERO OSSA, 2014, *13 Entrevistas a 13 Poemas colombianos [¿una conversación imaginaria]*, Bogotá.
- A. RUIZ DE ELVIRA, 1984, *P. Ovidio Nasón, Metamorfosis*, Barcelona.
- Á. SUESCÚN, Entrevista a Meira Demar, <http://asoescritoresdelacosta.blogspot.com.es/2009/02/entrevista-con-meira-delmar.html> (última consulta: 18 de enero de 2016).