De la comprensión a la compasión en la poesía de Dulce María Loynaz

César López

Al hablar de dones espirituales advierte San Pablo que «*permanecen la fe, la esperanza y el amor, estos tres; pero el mayor de ellos es el amor*». Aunque ya antes había señalado como en una adelantada conclusión: «*Y hay diversidad de dones, mas el espíritu es el mismo*». Ambas afirmaciones pertenecen a la *Primera epístola a los Corintios*, y su sustentación se extiende en muchos de sus mensajes a las criaturas de la iglesia que surgen con el cristianismo y supera cualquier limitación de creencia o práctica religiosa sin dejar de sostener la intención primaria de la religión.

En esa última instancia se ha reafirmado la Caridad como la tercera de las virtudes teologales, que es don espiritual y acompaña, como afirma el propio San Pablo, a la *Fe* y a la *Esperanza*, empero la Caridad se declara *Amor* con una mayor amplitud semántica que permite erigirse en pilar de la *Vida* en abundancia.

Parece que la Vulgata traducía Charitas; y Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera se inclinaban por el término *Caridad* para evitar una denotación de Amor demasiado apegada al Erotismo más sexual.

Y vuelve a proclamar el antiguo perseguidor: «Si yo hablase lenguas humanas y angélicas, y no tengo amor, vengo a ser como metal que resuena, o címbalo que retiñe. Y si tuviese profecía, y entendiese todos los misterios y toda la ciencia, y si tuviese toda la fe, de tal manera que trasladase los montes, y no tengo amor, nada soy. Y si repartiese todos mis bienes para dar de comer a los pobres, y si entregase mi cuerpo para ser quemado, y no tengo amor, de nada me sirve. El amor es sufrido, es benigno, el amor no

tiene envidia, el amor no es jactancioso, no se envanece; no hace nada indebido, no busca lo suyo, no se irrita, no guarda rencor, no se goza de la injusticia, mas se goza de la verdad. Todo lo sufre, todo lo crea, todo lo espera, todo lo soporta.»

Sea que el mayorazgo del *Amor* no niega la necesidad de la fe ni de la esperanza y que el mismo San Pablo, en la *Primera Epístola a los Tesalonicenses*, exponía la interrelación: «Pero nosotros que somos del día, seamos sobrios habiéndonos vestido con la coraza de fe y amor, y con la esperanza de salvación por yelmo.»

Tal vez por su condición cristiana Dulce María Loynaz logra entretejer dichos elementos fundamentales de esta creencia y transformarlos en Poesía con el Amor como ámbito principal de su reino.

Pero el amor visto y concebido de acuerdo a una determinada sensibilidad que impregna todo aquello que rodea a la creadora en cada uno de los momentos de su precisa creación. Porque cuando hay duda, por la fe, insistencia, por la esperanza, es que el amor está presidiendo una obra entrañable en su propia esencia erótica. Erotismo que, desde luego, va más allá de los límites fáciles y habituales de lo casi siempre señalado y entendido.

Dulce María Loynaz entra en su mundo poético plena de esperanza, «*la esperanza de la estrella*» de martianas reminiscencia, y subraya el concepto con inquietante profundidad: «*Amar es amar desde la raíz negra. / Amar es perdonar, y lo que es más / que perdonar, es comprender.*»

Entonces esa compasión que aparece colocada en el título de estas consideraciones significa un verdadero sentimiento de conmiseración y lástima que se tiene hacia quienes sufren penalidades o desgracias (como acota la Real Academia Española de la Lengua) y conlleva sostener o acarrear sobre sí una carga o peso. Sufrir, tolerar. «*Todo lo cree*». «*Todo lo espera*». «*Todo lo soporta*». Y como «*en el amor no hay temor*» la poeta, a la manera del nadador en el poema de Baudelaire, se abandona a él sin recelo para surcar la inmensidad.

Compasión y comprensión significan verdad. La comprensión que pedía le fuera concedida en el temprano poema «*Oración del alba*» («*Ayúdame a disimular esta repulsión instintiva / hacia las cosas feas y concédeme la comprensión*») y que ya estaba acompa-

ñada por la fe («*¡Bien vendría ahora un poco de serenidad / y otro poco de fe!...*») y desde luego por la esperanza anteriormente señalada se fortalece en la plenitud del amor. Que es también la verdad. El amor, entonces, presidirá su obra de manera tal que cuando recurre al odio lo equipara al amor. «*... tan grande y tan triste como el amor mismo*». Extraño oximorón de salvación del propio odio por el amor. El hombre a la espera prolongada y paciente de su enemigo (En el poema en prosa de igual título) obtiene su salvación cuando se enfrenta a la realidad del sufrimiento –compasión y comprensión– y puede triunfar de la ofensa y la muerte. «*Y entonces el hombre lloró*».

Quizá al recorrer la obra de Dulce María Loynaz surgiera hace ya cierto tiempo esta sugerencia que ahora permite ver un aspecto nuevo del amor en su poesía y poética.

«En esa marcha, en ese camino se van encontrando, semejantes a jalones que señalan o indican la comprensión más tierna de la poetisa, las criaturas que la rodean, la rozan en un momento tal vez fugaz, pero a la vez imperecedero. Con estos textos entresacados se podría conformar un cuaderno del humanismo más pleno, trabado en un discurso femenino distinto y distinguido por su singular empatía; son ellos: «*Retrato de la Infanta*», «*Cheché, muchacha que hace flores artificiales*», «*Lourdes –pintada en un papel de arroz que es transparente–*, «*El madrigal de la muchacha coja*», «*Coloquio con la niña que no habla*», «*La extranjera*», «*Cyrina*», y «*Ana Belinda*». Sería suficiente para una estricta antología, si no fuera por el resto, con poemas como «*El pequeño contrahecho*», que mantiene la misma línea de deleite trascendente y transida caridad.»

Este párrafo, perteneciente al prólogo de la poesía de Dulce María Loynaz –Edición Centenario 2002; Primera edición Poesía Completa, 1993. Ambas en Letras Cubanas. La Habana– constituye desde las primeras lecturas de los versos de la obra poética de Dulce María Loynaz un llamado a la consideración de esta zona de su creación orientada a entender su generoso ejercicio de la bondad en su quehacer creativo. Resulta evidente que la insistencia en el recorrido crítico del *corpus* loynasiano ha ampliado el listado inicial de los textos señalados y podría ser que de una manera o de otra llegáramos a abarcar la *Opera omnia* de la autora de

Jardín, que se caracteriza por su autenticidad, su compromiso de la poeta con el ser de ella misma.

Si se ha escogido como justificación algo teórica el tramado bíblico preferentemente tomado de textos paulinos, se debe quizá a la comodidad coherente de expresar por demostración de la Escritura la relación del curso evolutivo del sentimiento y la razón en una clave de un cristianismo *sui generis* que se acoge al compromiso asumido, a veces abiertamente, otras de modo sutil, con la literatura de género, tan atendida en la actualidad. Pero ese equilibrio entre la fortaleza y la ternura –lo recio y lo delicado– no niega nunca su condición femenina; como tampoco se ocultó nunca en la vida, pública y privada, cotidiana y selecta, en el butacón preferido o en el podio de lectura, de Dulce María Loynaz.

Hay, pues, un camino, un duro bregar siempre elegante y rítmico, que conduce a la vida pasando por la verdad ya anunciada y que desde luego condujo a la vida. El camino, la verdad y la vida. Que reitera el libro evocado.

La poetisa busca y encuentra la verdad al avanzar en su ruta lenta y acuciosa que quizá vaya marcada y señalada por las estaciones de la convicción serena y valiente de su vocación y consagración. La primera estancia puede estar signada por una convicción que todavía no alcanza la videncia, pero que significa punto de arranque para la vocación y la dedicación. «*Es, pues, la fe la certeza de lo que se espera, la convicción de lo que no se ve*» (Hebreos: 11.1).

Ahora, ya con esta declaración y profesión de fe, prosigue su labor con la palabra, profundizando en su teoría porque «*con esperanza debe arar el que ara, y el que trilla, con esperanza de recibir del fruto.*» (Primera de Corintios: 9.10). Y la criatura de islas, Dulce María Loynaz, hace suyo su mandato: «*Y andad en amor*» (Efesios 5.2) y anda ya no como aquel primer milagro, tímido y ofrendado más a la madre que a la trayectoria de Jesús, a sabiendas de que «*en el amor no hay temor, sino que el perfecto amor echa fuera el temor; porque el temor lleva en sí castigo. De donde el que teme, no ha sido perfeccionado en el amor*».

Con estas andaduras, posibles e imposibles, va armada la poeta y desarrolla su obra en los más diversos aspectos de su estro, orientado y derramado hacia las criaturas que se encuentran en su

camino y las desborda y alcanza, no solo a las amigas, a las desconocidas, humildes, nobilisimas o sufrientes, sino también a las rosas y al perro Sonie para quien guarda una cancioncita, ya que el animalito la hace jugar con la vida. «*Sonie, lamiste las estrellas / –el azúcar celeste...– / y se te quedó la lengua azul.../ / Ahora estás frente a mí con tu alma virgen, / Sonie, alegría pura, / frescura íntegra... / sin saber del Amor ni de la Muerte.*» Con lo cual no solo se identifica con ese otro tipo de criatura, en este caso el animal, sino que también marca la diferencia del espíritu al hablar del desconocimiento del Amor y la posible inconciencia de la Muerte. Y las piedras, y el Agua, el agua...

Están en la Poesía las criaturas plenamente identificadas por sus nombres (el perrito Sonie no fue una casualidad) y van llegando estas muchachas o mujeres, obreras, músicas, familiares, mas siempre damas, dotadas de alcurnia por el amor. Lourdes es la primera. «*Esta muchacha está pintada / en un papel de arroz que es transparente / a la luz; ella vuela en su papel / al aire... Vuela con las hojas secas / y con los suspiros perdidos. / Es la muchacha de papel y fuga; / es la leve, la ingrávida / muchacha de papel iluminado, / la de colores de agua... / La que nadie se atrevería / a besar por el miedo de borrarla...*».

En este pequeño texto, que no niega a pesar de su concisa bevedad la condición de poema, es lícito observar con deleite, cosa por demás no infrecuente en la poesía de la Loynaz, el equilibrio entre significante y significado a partir de la interpelación tensa del sentido amoroso y leve con que decursa el retrato y la alternancia casi cantarina de los metros escogidos –grávense, como ejemplo, los rotundos endecasílabos segundo y último– que recuerdan la esbeltez de algunos versos de José Martí. La concatenación dada por los nombres propios llegaría entonces con «*Cyrina (Poemas gemelos a una niña muerta)*» y «*Ana Belinda*» para mostrar el vacío dejado por la Muerte en esa niña entre flores y vidrio, escenario también de estirpe martiana aunque de signo distinto, a pesar de la ternura que enlaza a los dos poetas. Y en «*Ana Belinda*» –que recuerda por el segundo nombre aquella película norteamericana del año 1948, protagonizada por Jane Wyman y dirigida por Jan Negulesco, Johnny Belinda, y que establece un nexo entre la figura femenina principal del filme, impo-

sibilitada de comunicación verbal en su mudez, y la niña que no habla del coloquio de Dulce María Loynaz– con «*... la paz y el sueño*» que permitirá el recuerdo para que la poetisa cumpla su «*Yo distraídamente contaré / un día: –La ancha sombra / de tus pestañas / oscurecía las azucenas.*» Prolóngase el onomástico sentido hasta la aparición de Margarita Montero, su arpa y su amistad provocan la pregunta cálida y comprensiva «*¿Quién toca el arpa de la lluvia?*» y desliza la recatada respuesta de agua y rosa lentamente doblada... y una carta guardada en la reflexión sobre un solo de la Lucia de Donizetti.

Pero cuando se trata de una mujer que trabaja delicadamente con sus manos, una obrera en su casa, que recorre calles y talleres, escuelas y conventos con sus flores artificiales, tiene que recurrir al apodo o diminutivo familiar, cariñoso, compasivo y comprensivo. Cheché. «*Cheché (Muchacha que hace flores artificiales)*» que sin embargo parece llamarse Mercedes Sardiñas, la Señorita, heroína anónima a la cual dedica DML el poema «*A ella devotamente*». DML comprende a la que «*no llora nunca*», compadece amorosamente a quien «*Es seria sin ser agria; es útil sin ser tosca; / es tierna sin blanduras y es buena sin saberlo...*» y con ella comparte la esperanza del «*inocente clavel de trapo...*» Y tal vez nos recuerda en una comparación interesada, aunque algo opuesta, la Flora de Virgilio Piñera con sus grandes pies y un tacón jorobado. Y la flor que ambas comparten. Flora y Cheché. Y los dos poetas que de manera tal vez oculta y misteriosa se complementan. Bajo la advocación de Manuel Justo Rubalcava cuando logra que la diosa se avergüence ante la labor, también artificial, de Nise que borda un ramillete. «*Y más que otras tierras yo creo / que serviría para sembrar una esperanza / la poca tierra humilde de su pecho.*» Esta es la Cheché de Dulce María, elevada a su cima poética. Texto antológico.

«*Retrato de la Infanta*» parece reproducir cierto cuadro no identificado por la autora, pero sirve y funciona como una contrapartida a la existencia, en su parecido con la retratada, de la Señorita María Teresa Echevarría. Dulce María Loynaz hace un derroche rítmico desde el primer verso totalmente nominal –María Teresa Alejandrina– y la apoyatura de múltiples rimas consonantes y asonantes que en su audaz juego anafórico logra

una trama melódica, en contrapunto con el ritmo señalado, que no elude la ironía, casi burla secreta, pero siempre tierna y compasiva. Humor que asoma en la recreación de época que permite el nexo entre las dos homónimas. Dos secularidades abarcan la caída de un guante en la alfombra y la poetisa actúa como una cronista minuciosa, entona el ritornello. Siglo XVII y siglo XX, María Teresa Alejandrina, María Teresa Alejandrina. Un parecido amoroso, que discreto enamora y embelesa. Pero «*María Teresa Alejandrina / es un pálido cuadro de museo: / Solo resta al que pasa junto a ella, mirar... / Mirar y pasar*». Como un juego de espejos de alto oficio en el que se puede adivinar una comparatística, con guiños respetuosos entre Rubén Darío y José Martí.

Luego de estas perfecciones formales que no descuidan su rigor de contenido, temblor de tema, profundidad de sentido, podemos referirnos a la afirmación de la autora cuando confiesa, orgullosa de su dominio técnico, sin miedo a los rigores de una preceptiva aprendida: «*Yo solamente me atrevería a sugerir una condición y es que se demostrara previamente, que se es capaz de escribir un soneto. Después de eso, que se escriba como quiera.*»

Parecerá algo desmesurado traer aquí esta declaración con respecto al soneto, que no aparece por ninguna parte en esta supuesta compartamentacion temática; sin embargo, es a propósito de la perfección de la composición del soneto que puede establecerse el nexo. Y de aquello que se ha apuntado respecto a los textos citados anteriormente, en particular ese musical y cerrado «*Retrato de la Infanta*» y además a manera de delicioso contrabando, como le hubiera gustado decir a Juan Marinello, ello permite la oportunidad, como homenaje a la Señora de la palabra, de recordar un soneto ejemplar titulado sencilla y simplemente «*Soneto*», tal como hiciera Rubén Martínez Villena con aquella joya del erotismo pleno nombrado también «*Soneto*».

El «*Soneto*» de Dulce María Loynaz que comienza «*Quiere el Amor Feliz —el que se posa / poco... —arrancar un verso al alma oscura: / ¿Cuándo la miel necesitó dulzura? /¿ Quién esencia de pomo echa en la rosa?*» que ya desde ese inicio declarante advierte la voluntad de un amor calificado, el *Amor Feliz* y no el *Amor Oscuro* como en los fabulosos sonetos de Federico García Lorca con ese título. Pero, sin embargo, aun cuando para Dulce María

Loynaz se trata del *Amor Feliz* y no del *Amor Oscuro*, lo que quiere ese *Amor Fe*liz es arrancar algo «*al alma oscura*»; sea, pues, que de las tinieblas sale o puede salir, arrancada, luz de verso y de amor para el Amor. Y dentro de esa «*maraña*» utilizada por la poeta está la orden de «razón vital», de salvación por el acto: «*¡Quien besar puede, bese y deje el frío / símbolo, el beso escrito...!*»

Ahora bien, esta vocación del beso y la ternura, en sus diversas manifestaciones, no resulta fácil de alcanzar en plenitud, a veces ni siquiera es posible el gesto, la adecuación de la proximidad. Aparecer la meta, el posible objeto del amor, la criatura necesitada del mismo, signada tal vez por la carencia, el mensaje que clama y solicita y sin embargo es bloqueado por extrañas circunstancias que a veces no se entienden o no se sabe de donde vienen. Como en «*La extranjera*». La poesía de la contradicción, que se opone a la consagración del Amor. «*No era bueno quererla; por los ojos / le pasaban a veces como nieblas / de otros paisajes: No tenían / color sus ojos, eran / fríos y turbios como ventisqueros... / / No era bueno quererla... / Adormecía con su voz lejana, / con sus palabras quietas / que caían sin ruido, semejantes / a esa escarcha ligera / de marzo en las primeras / rosas, sin deshojar / los pétalos... / Alguien por retenerla / quiso hacer de toda su vida / un lazo... Un lazo fuerte y duro... / Ella / con sus frágiles manos rompió el lazo / que era lazo de su vida... / (A veces, nieblas / de otro país pasaban por sus ojos...) / No era bueno quererla...*»

La negación, el desconsuelo de quienes se quedan solas, la poetisa y la extranjera, objeto y sujeto del poema, ambas las dos. O como una sola. Convertidas en sombra. «*Y eran una sola sombra larga*» como se dolía José Asunción Silva.

Aquí DML parece vencida en su afán de amor. Pero funciona como una denuncia de lo que puede pasar y no pasa. Aunque está ahí, acechante, casi conminativa. La extranjera. Lejana. Bárbara como los personajes clásicos o como la protagonista de su novela *Jardín*. Codiciada por el marinero de rostro oscuro. ¿Qué juego de desplazamientos propone, sutil y críptica, la que se refugia en su verso y en él mismo es libre?

Pero el mal momento parece disiparse y la misión se prolonga y se cumple la poesía.

Hay oportunidad de mostrar y demostrar compasión y comprensión en «*El madrigal de la muchacha coja*», en «*El pequeño contrahecho*» y en «*El amor de la leprosa*».

«*Era coja la niña*» es como la apertura de una crónica triste, pero endulzada por el amor que no ofende cuando revela y devela la carencia, para alcanzar la caridad, clemencia sin lástima que se concreta en el amor.

«*El pequeño contrahecho conoce / todas las piedras del jardín*» y en ese pequeño mundo, que no por azar ha denominado «*Jardín*», vive su pequeña vida que sería miserable si no fuera por los brazos de ese hermano mayor que lo alza, lo hace sonreír, le permite la felicidad cuando el pequeño contrahecho «*extiende las manos / embarradas de tierra / para coger el sol...*»

«*El amor de la leprosa*» es un monólogo, soliloquio desconcertante que se resuelve en la negación. La hablante que comienza invocando «*Que esta tiniebla mía —¡que por mía la hubiera / amado tanto!.. —nunca se arrastre hasta tus cimas... / Que yo pueda mirarlo desde lejos... – / sin ahuyentar sus mansas bandadas de palomas... / Que yo pueda soñar sus ojos –¡qué bueno que pudiera!– / y de este sueño mío no se muera..*« Y la enajenación del dolor, la maldición bíblica de una enfermedad que alcanza el símbolo, no ceja en su intención amorosa. La poetisa desdobla su afán en la hablante, suplica, pide. «*Que yo pueda besar / algo que le haya hecho sonreír y no se contamine...*» se afana no únicamente en la caridad, insiste en la sanación, para terminar negando el milagro o la terapéutica del beso y afirmar la ilusión del amor y la piedad. «*y si no, no besar. / No mirar. / No soñar...*»

Una zona más abiertamente rebelde, aunque no exenta de clemencias, acoge y agrupa estos poemas, estos nombres. Llega entonces «*Antonieta: / La del perfil en curvas delicadas, / la de la frente huida / hacia una lejanía insospechada... / Antonieta azul; gris más bien... (Si acaso / gris-azul como un ala de gaviota); /Te me estás pareciendo demasiado / a tu muñeca rota.*»

La piedad es explícita desde los primeros alardes composicionales con sus rimas de aparente facilidad y sus recursos tropológicos de imágenes y metáfora previamente conocidas, y todo da paso a una tranquilidad escolar de abandono a la niña de la cual no se dice que es muda y posiblemente mucho más. Se dice que

no habla, pero se propone un coloquio trascendente. La comunicación por el silencio misericordioso. DML fiel a la declaración coloquial de su título aconseja «*Hay que borra las flores... Ten cuidado, Antonieta / –hay que borrar las flores... –, entre la A y la Z / no te borren a ti, / clavel disciplinado, mal trazado alelí, / rosa tierna brotada / por dentro del cuaderno que una malhumorada / profesora vigila con sus gafas ahumadas...*» Con una saeta cómplice a aquella estudiante punzante y disidente que escribiera el bestiario y sus congéneres del reino vegetal y mineral, pero salvados del espanto de rígidos catedráticos de la época. Mas la burla funciona y se diluye en fina ironía para rematar ante el silencio a una pregunta trémula «*¿A dónde fue tu olor?*» «- *Cierto; en el Catecismo no te preguntan eso... / (¡Yo no me atrevería de pronto a darte un beso! ...)*».

Y esa inclusión en los conclusivos finales del sustantivo «*Catecismo*», con tantas y tan variadas connotaciones, ¿ fue casual? O responde al carácter y personalidad de la autora. Tierna y tenaz. Resistente poeta.

A manera de correlato tremendo DML se atreve a sentenciar en el poema *CXVII* de *Melancolía de Otoño:* «*El amor, la comprensión –y quien sabe si la justicia- se les ha vedado a los mudos.*»

Que el amor puede presentarse de variadas formas y matices queda demostrado, si hiciere falta, en el poema « *A la del amor más triste*» en el cual no se sabe quién es el referente, explícitamente femenino, y si ese pronombre, ese *tú*, sale de la poetisa o va hacia ella. Por ello lo más cauteloso es repetir una y otra vez el texto en la confianza de la revelación por la insistencia. «*Tú, que amas un amor fantasma / y que das un nombre a la niebla, / a la ceniza de los sueños... / Tú, que te doblas sobre ti / misma como un sauce se dobla / sobre su sombra reflejada / en el agua... Tú que te cierras / los brazos vacíos sobre el / pecho y murmuras la palabra / que no oye nadie, ven y enséñame / a horadar el silencio, / a encender, a quemar la soledad...*»

¡No olvidar al respecto el reclamo de Dulce María Loynaz de propiedad de su soledad! «*Pero es mía la pura soledad*».

Después de estas dudas viene la violentamente amorosa, heterodoxa rebeldía del «*Canto a la mujer estéril*». Explicitación del amor que no da los frutos tradicionalmente esperados, que no

cumple una supuesta función para la cual la mujer fue creada. Por eso «*Madre imposible*»: *Pozo cegado, ánfora rota, / catedral sumergida...*» adquiere su categoría y salva su destino por el amor heterodoxo de lo aparentemente baldío. La tierra yerma. Pero que llega a ser criatura plena por el amor y la justificación misericorde de la creadora, que altiva cierra su lírico alegato con una tirada de un dramatismo digno de una gran tragedia escénica.

«*¡Púdrale Dios la lengua al que la mueva / contra ti; clave tieso una pared / el brazo que se atreva / a señalarte; la mano oscura de cueva / que eche una gota más de vinagre en tu sed!... / Los que quieren que sirvas para lo / que sirven las demás mujeres, / no saben que tú eres / Eva... /¡ Eva sin maldición, / Eva blanca y dormida en un jardín de flores, en un bosque de olor!... / /¡No saben que tú guardas la llave de una vida!.../ /¡ No saben que tú eres la madre estremecida / de un hijo que te llama desde el Sol!...* ».

Sí, para DML el amor puede ser y de hecho lo es, violento en reclamo, pero siempre vuelve a la ternura como se puede ver, también, en el *LVI* de los «*Poemas sin nombre*» donde afirma de un ser amado a quien no logra asir « *Sé que eras débil: tan débil y tan triste, que aún lo eras para el amor. El amor; el amor de los hombres y las mujeres debió parecerme extraño en ti, como una rosa en el fondo de un lago*». Y esa posibilidad de amor se fue, debido a la incapacidad receptora del sujeto amado «*Y así te dejé ir, con la turbación obscura, como la ternura sofocada que brevemente titubea entre el minuto y la eternidad.*»

Sin embargo en la *Carta de Amor al Rey Tut-Ank-Amen* confiesa que «*hubiera dado yo los diez años más bellos de mi vida, también sin aplicación y sin sentido... Los diez años del amor y de la Fe.*» Con lo cual casi volvemos al principio. La fe había sido recordada, convocada entronizada y en el XVIII de los *poemas sin nombres* es rotunda al confirmar, otra vez muy cerca de San Pablo, que «*La verdad hace la Fe; y algunas veces la Fe hace o arrastra la verdad reacia*».

Y como el amor todo lo cree cierra DML su misiva al joven Rey ofreciéndole su chal de seda para envolverlo suavemente diciéndole «*Así te hubiera yo recostado sobre mi pecho, como un niño enfermo... Y como un niño enfermo habría empezado a can-*

tarte la más bella de mis canciones tropicales, el más dulce, el más breve de mis poemas.»

En «Melancolía de Otoño», Poema XXX vuelve a la verdad y la Fe con un leve toque de heterodoxia y exclam*a «Bendita sea la Verdad que crea la Fe. Y también la Fe que puede, que puede a veces crear la Verdad.»*

La poeta es rotunda, aun en sus dudas como hace el propio San Pablo con la Fe –«*La Fe que no duda es Fe muerta*»– pero fiel a su camino, a su verdad, a su vida.

En el *Poema XXI* de la «Melancolía de Otoño» nos deja casi una despedida. «*Si no he sabido amar, al menos he sabido comprender. Que me amen los que no comprenden y cumpliremos todos*».

Genio y figura de la poeta cabal y plena. Se eleva en su estatura ética y estética con visos confesionales de delicadísima discreción y pudor extremo, pero no elude sus principios rectores. En Vida y Poesía.

Y cumple un mandamiento que, por otra parte, ha guiado estos atisbos y tanteos.

«*El amor sea sin fingimiento*»
Epístola de los Romanos Capítulo 12 Versículo 9