

Formas y sentido de la lírica mística en el *Tríptico: el mal de amén*, de José Manuel Suárez

RESUMEN:

El estudio del "Tríptico: el mal de amén" es un análisis semiótico y textual que ofrece una lectura de los signos figurativos de las portadas, los signos literarios (reiteraciones fónicas, reiteraciones de títulos generales de los volúmenes, sus partes y poemas, el lenguaje metafórico, etc.) y de los signos verbales.

El Tríptico es una poesía original que, aunque reconoce vinculaciones con los poemas de San Juan de la Cruz y con la poesía religiosa española tradicional, pasa de una mística de amor y desprendimiento a una mística de la vida cotidiana, según la cual el hombre trata de seguir el camino hacia Dios entre las cosas que lo rodean en su trabajo diario.

PALABRAS CLAVE: crítica inmanente, semiótica, signo figurativo, signo verbal, mística.

ABSTRACT:

The study of the "Tríptico: el mal de amén" is both a semiotic and textual approach to this poetic piece in order to offer a reading of front page figurative signs, and also a reading of the literary signs (i.e. phonic iterations; iterations of the volume titles, parts and poems; metaphorical language, etc.) and of the verbal signs as well.

The "Tríptico" is an original work linked to St. John of the Cross poems and to the religious Spanish poetry, but it moved on from a mysticism of love and detachment to a mysticism of the daily life, according to which the man tries to follow the way towards

God among the things surrounding him at his daily work.

KEY WORDS: immanent criticism, semiotics, figurative sign, verbal sign, mysticism.

1: Presentación de la obra. 2: Las portadas. 3: Lectura informativa y lectura literaria del texto. 4: Disposición y orden de los poemas. 5: Temas y motivos. 6: Intertextualidad. 7: Lenguaje figurado: Metáforas. 8: Lectura.

1. Presentación de la obra

Con el mismo subtítulo, *Tríptico el mal de amén I, II y III*, la editorial Monte Carmelo, en la Colección "La Fonte", publica en este año de 2011, tres obras del poeta asturiano José Manuel Suárez: *Tú y un otoño encendido*, *Me acerco a tu respiración* y *Termina Tú el trabajo*, que constituyen una unidad argumental de fondo y tres escalones en una misma vía hacia lo trascendente, con una riqueza de temas muy variada, casi inabarcable, tanto en sus motivos concretos como en su discurso, en el significado de su lenguaje directo y en el sentido de su lenguaje figurado hacia un contenido simbólico religioso.

La Colección "La Fonte", de indudables resonancias místicas sanjuanistas, ha acogido la trilogía de Suárez, un tanto sorprendente como poesía mística, ya que no coincide con la lírica mística tradicional, pero, sin duda, de profunda religiosidad en la visión de las cosas creadas y de la vida cotidiana del hombre, y, sobre todo, como intento de búsqueda y proyecto del encuentro con el Creador.

Una primera lectura puede despistar al lector que se haya acercado a las obras con las expectativas sugeridas por la edición. Los temas y expresiones de la tradición mística no bullen en los versos, aunque no falten del todo en el discurso de *El mal de amén*; las páginas son un hervidero de motivos nuevos que precisan reflexión pausada para su interpretación en la unidad

temática, como preludio de una experiencia religiosa en la búsqueda o como una experiencia mística plena en la entrega final, aunque siempre desde un ángulo nuevo respecto a la poesía mística clásica. Las diversas lecturas posibles y la comprensión (mental o sentimental) del texto reclaman unos presupuestos, un contexto y un marco referencial especiales; estamos ante una forma de expresión literaria estrenada, que alcanza sentido en el mundo de la búsqueda religiosa, y para comprender ese sentido, el lector debe sobrepasar la anécdota inmediata y el significado que lingüísticamente corresponde a los términos, y avanzar en un sentido que se apoya en conexiones sugeridas y propiciadas en el discurso para buscar el tema general: entendemos las unidades del lenguaje, pero para entenderlas literariamente en su profundidad es necesario transportarlas al ámbito religioso, que primero intuimos y poco a poco se aclara y se dibuja en una lectura coherente en su unidad. En el conjunto, todos los motivos, todas las expresiones se orientan hacia una misma meta, como todos los girasoles apuntan hacia el sol.

A través de formas discursivas nuevas y originales en el ámbito en que las encontramos, los versos abren paso a vivencias religiosas profundas, y el lector que siente el ansia de la búsqueda de Dios transita caminos que no son los habituales en la lírica mística, pero advierte poco a poco que siguen la misma dirección. El desconcierto inicial, que sin duda provoca el texto, empuja al lector a sobrepasar las expresiones de profunda raigambre tradicional, para añadirles otras nuevas y a buscar en el subtexto un sentido que procede de una visión especial de las relaciones religiosas, y de motivos nuevos para el mismo tema.

La tradición simbólica de los textos sagrados proporcionaron signos a la lírica sanjuanista y a través de él a otros autores místicos, pero Suárez se inspira más en el mundo empírico inmediato, y afirma expresamente *prefiero más las cosas que los signos* (I. D. 6). Por ello, la primera lectura puede ser disuasoria para el lector que busque de inmediato en los términos del discurso vivencias religiosas en la forma que las ofreció la lírica clásica; los textos de

Suárez presuponen otra actitud, inducen a otra visión y exigen nuevos modos de lectura.

El Tríptico: *el mal de amén* sorprende efectivamente en la primera lectura, pero hay algo, no identificable de forma inmediata, que ata a seguir leyendo porque palpita una religiosidad indudable; al repetir la lectura y al fijar la atención en algunas expresiones del discurso, afloran motivos de forma continuada y seguida, que configuran un argumento, o bien se descubren relaciones transversales, en forma de racimos temáticos que insisten en su unidad. La lectura reiterada va descubriendo indicios, recursos literarios nuevos y apuntes de una actitud religiosa de búsqueda de Dios por caminos lingüísticos nuevos, sorprendentemente nuevos y, como es de esperar, sendas nuevas que cuesta encarrilar hacia la semiosis que impone la expresión y la música del *Cántico espiritual*, por citar el más sublime de todos los poemas místicos.

El análisis semiótico puede descubrir la coherencia de los nuevos imaginarios líricos, su propiedad y su eficacia para remitir a las vivencias religiosas, a través de una nueva visión que se suma a las tradicionales, sin negarlas en ningún caso. Hay que emprender un largo y a veces difícil proceso de recepción y de interpretación de los signos para alcanzar la lectura coherente, lo más completa posible: hay que tener en cuenta el texto lingüístico, elemento principal y básico de la comunicación, tanto en su valor denotativo como en toda su riqueza connotativa, apoyándola en la tradición y completándola con nuevas posibilidades hermenéuticas; hay que atender también, porque tiene su peso, a la presentación gráfica de las portadas, en su figuración y color, al paratexto, la distribución de los poemas, los títulos generales y parciales del texto y el posible orden semántico que siguen, las relaciones que detienen la prisa lectora y obligan a buscar conexiones en las dedicatorias, los lemas, los encabezamientos, etc., todo pertenece y todo se orienta a un sentido único, de vivencias religiosas; fuera de éstas, las expresiones particulares parece que carecen de sentido.

Las expresiones más nuevas de esta lírica religiosa conviven en la composición con las tradicionales, en los motivos concretos y en su secuencia en el poema; algunas se repiten y se encajan con naturalidad en el conjunto: el agua que mana, la fuente que lleva al origen, el río que discurre en el tiempo, la luz que remite a la vida, la naturaleza como espejo de la belleza divina, y también el desánimo, las dudas, la noche oscura, el silencio de Dios, etc. Todas siguen siendo temas del imaginario religioso místico, lo sorprendente es que conviven en los versos con otros temas de la vida diaria del hombre, como barrer la escalera, limpiar el jardín, pagar la hipoteca...

Lo más novedoso de la nueva lírica religiosa creemos que es la actitud del autor, que en la lírica mística, por lo general, contaba cómo se desprendía de lo cotidiano, de lo inmediato, para dedicarse cada vez más intensa y exclusivamente a recorrer el camino del amor de Dios hasta alcanzar la fusión con Él; ese sujeto hoy prefiere caminar con todo su ser, al completo, sin desprenderse de su entorno; la persona vive la vida cotidiana, tiene un espíritu, también un cuerpo y unas vinculaciones humanas, familiares y sociales, quiere estar alerta a los signos divinos, pero quiere interpretarlos desde su humanidad completa, y quiere recorrer la vereda mística, sin renuncias, orientando hacia el mismo fin todo su bagaje.

El hombre actual, quizá excesivamente endiosado en su libertad, está menos dispuesto a renuncias, se ha vuelto exigente, consciente de que Dios le ha concedido libre albedrío, y, por ello, afirma rotundamente que todas las sendas son posibles, pero él está decidido a elegir y seguir la suya: *¿Dirección? Todas. La mía o ninguna* (I. A. 3); es el hombre que quiere seguir la llamada de Dios, pero quiere elegir también el camino: la libertad, recibida de la mano del creador, preside las elecciones humanas, incluido el acercamiento a Él. Este es el punto de partida de la lírica mística que el tríptico *El mal de amén* manifiesta una y otra vez hasta la decisión final que aboca necesariamente a la petición de ayuda: *termina tú el trabajo, porque yo no sé acabarlo*.

La búsqueda sanjuanista, que cuaja una *mística del amor a Dios*, se ha convertido en una especie de *mística de la vida cotidiana*, sin renuncia a los derechos humanos, con una trayectoria en la que caminan enfrentados un Dios que llama en silencio y un hombre que exige signos y consuelos, pero quiere caminar él sólo, en caminos paralelos y consabidos, y quiere dar su consentimiento, no se deja llevar a ciegas: el amor es sentir, pero también descubrir desde lo humano, ver a Dios en las cosas creadas por Él: *teniéndote en las cosas a mano Tú me sanas; las cosas me curan si las miro; mi acercamiento a Dios entre las cosas* (I. D. 10). La nueva religiosidad lleva a una mística del mundo empírico, que al final tropieza con el muro de la impotencia y se somete a pedir ayuda. El mensaje parece claro: el hombre con todo su ser en acción, sin renunciar a su libertad, ni a su capacidad de elección, hace su trabajo y alcanza una altura, pero no puede seguir sin ayuda.

Todo se va atemperando, a medida que avanza el argumento de la obra se hace camino hasta reconocer poco a poco que para este viaje el hombre necesita inexcusablemente ayuda y así lo expresan claramente los últimos versos: *Termina Tú el trabajo: cultiva Tú por mí / Termina Tú el trabajo, Señor –que yo no sé*. La autosuficiencia un tanto engreída de los primeros poemas se irá suavizando hasta el rendimiento, la sumisión, el reconocimiento de la impotencia para alcanzar las cimas que el ánimo vislumbra y quiere alcanzar.

La historia es ésta en su desnudez escueta: en el otoño de la vida, el hombre, después de altos y bajos, de desesperanzas y de consuelos, de alejamientos y acercamientos, advierte de nuevo el fuego de la llamada y de la presencia divina y quiere volver al camino, sin renunciar a su propia naturaleza libre, ni a su vida organizada en lo diario, y se pone en marcha con todos sus atributos de conocimiento, de libertad, de posibilidades, con su pasado y con su vida hasta ese momento, porque ahora es un hombre que ve a Dios en sí mismo y en las cosas que lo rodean en su vida cotidiana. Su discurso poético va tomando posiciones, y sólo después de una larga experiencia, por un imaginario de

trabajo, de pastoreo, de búsquedas, de escuchas atentas, y de desilusiones, se ve abocado a confiar en un auxilio que le viene del Señor. Precisamente el tercero de los volúmenes, el que alcanza esta conclusión de pedir ayuda, se abre con el lema: *Levantaré los ojos a los montes*, tomado del salmo 121, que aporta su sentido completo para quien lo conozca.

El hombre espera la llamada divina; a él le toca estar atento para reconocerla y dispuesto a seguirla, promete hacer bien el trabajo, cambiar la dirección de su mirada sin resistencia, pero sin cambiar el lugar que ocupa:

*Si Tú quisieras, Señor, subir hasta nosotros
desde tu cielo abajo,
Irábamos limpiando poco a poco la casa;
Te estaríamos esperando [...]
Nos volvemos a ti quedando entre las cosas (I. A. 6).*

A partir del reconocimiento y de una disposición favorable, el hombre camina por signos y símbolos, figuraciones y recuerdos, disposiciones y resistencias, silencios y palabras, intenciones y decisiones, a lo largo de los tres volúmenes del tríptico y a través de experiencias que agotan las posibilidades y llegan a la rendición y a la petición de ayuda: *yo no sé hacer el trabajo*.

El largo camino se objetiva en una obra cuya lectura semiótica exige tener en cuenta todos sus signos, los verbales, que siempre se han considerado, y los no verbales que nos ofrece la manifestación lírica en su formato y en su disposición editorial, desde lo más externo con todos los signos que pueden ilustrar una lectura completa: gráficos, verbales, paraverbales, de orden, signos sintácticos, semánticos y pragmáticos que se suman a los ecos y resonancias de una tradición literaria y concretamente de literatura religiosa, de tipo simbólico, con la que enlaza y le sirve de marco de referencias y de interpretación. El hombre completa su ser con su circunstancia, con la historia y con el recuerdo que la hace presencia. Por ello, vamos a iniciar el análisis desde las figuraciones externas, las relaciones formales de todo tipo

que podamos identificar y los sentidos que aportan los signos codificados (lingüísticos) y también los no codificados (orden, reiteraciones, contraposiciones, variantes, disposición, etc.), para una interpretación lo más completa posible. Empezamos por los signos más externos y podemos comprobar que todos están orientados hacia una unidad global de pensamiento, de sentimiento y de vivencias religiosas, que se concreta en la búsqueda de un camino para llegar a Dios desde la vida cotidiana y en el reconocimiento de que no es posible sin la ayuda divina.

2. Las portadas

En esa *historia* que nos relata el *Tríptico: el mal de amén, I, II, III*, el tema religioso se hace presente antes de entrar en la palabra; no resulta difícil, desde una perspectiva semiótica, entender la presentación de la edición, pues las portadas de los tres títulos reclaman su valor de signos y claman por que así las leamos y las interpretemos: las ilustraciones añaden a la belleza de sus formas un valor semiótico claro mediante sus figuras, sus colores, su enfoque... Parece conveniente leerlas así, como signos que sirven de marco general a una lírica de tema transcendente. Esta lectura es posible y verificamos que encaja perfectamente en el sentido que aportan los versos de su interior.

Proponemos una lectura en superficie: en los tres volúmenes, el motivo recurrente es el agua, *la fonte que mana y corre, el cauce abundante y el origen impetuoso*. Cada uno de los tres volúmenes cambia la luz, cambia el enfoque y cambian los planos de las fotografías. De un plano general de gran amplitud, de sosiego, de alejamiento y de visión lateral en el primer volumen, pasa a enfoques sucesivos que avanzan hacia primeros planos figurativos de mayor definición y de visión frontal; y argumentalmente pasa del agua diseminada en pequeños hilos, en mínimos cauces, en pequeñas cataratas, a la prevalencia de un solo manantial que es origen de todo, de donde procede el cauce y finalmente al torrente único, que anula cualquier contorno y se sitúa en

primer plano. Y a la visión podemos añadir el sonido que puede acompañar el movimiento del agua, que se intensifica a medida que el espectador se acerca al impetuoso manantial de origen.

El lector interpreta que el hombre asciende por su voluntad de un enfoque a otro y en cada uno comprueba que es posible reconocer una relación entre lo figurativo de la portada y la actitud del sujeto de los poemas: distanciada primero, cercana en el segundo volumen y sumisa y confiada en el final. La visión pasa del panorama de tranquilidad al primer plano insondable en el que todo es agua viva.

No sé quién ha elegido las portadas, el autor o el editor; si se trata del primero es una propuesta, consciente o intuitiva, desde la emisión, para orientar la lectura hacia los argumentos, que desarrollará la palabra poética; si fue el editor, ha hecho una interpretación de los contenidos verbales transduciéndolos a las artes figurativas, concretamente a la fotografía, que interpreta grosso modo los temas desarrollados en cada volumen. En cualquier caso la presentación es un acierto: el proceso semiótico de emisión y recepción se consolida y cuaja en el mensaje de las fotografías, y lo hace siguiendo un argumento que progresa desde la situación inicial de diseminación y dudas hacia el desenlace final de concentración y de absoluto: desde la presentación de pequeños manantiales vistos de lejos hasta el primer plano del torrente de la fe y el amor. Podemos comprobarlo con los análisis de las sucesivas portadas.

En lo que tiene de figurativo por su inclusión en las portadas, advertimos, antes de analizar los signos visuales, que los dos términos del diálogo, el Yo y el Tú, tienen diferente tratamiento en los títulos: *TU* aparece en las tres portadas, en contraste con los signos de alejamiento, o al menos de impersonalidad, de que se reviste el YO, con el *otoño*, con el Yo implícito en el verbo (*acerco*), o con el sujeto imperativo que enuncia la orden (*termina*) y desaparece de la expresión: el YO se solapa de tres formas morfológicas diferentes: es el hombre en el otoño de su

vida, es el hombre con voluntad de acercarse a la divinidad, es el hombre que renuncia y confía. El diálogo tiene dos interlocutores en situación bien diferente: un locutor que no se manifiesta con soltura (Yo, desinencia verbal, sujeto implícito), frente a un interlocutor omnipresente, inalterable, con mayúsculas (TÚ).

Tú y un otoño encendido expande sus signos visuales en la figura, con luces cálidas y con colores calientes, del otoño, en un cuadro amplio, de cataratas, de innumerables hilos de agua y surcos pequeños que invitan a remontar su cauce en busca del origen para presentar, en una reflexión sobre el principio, una visión panorámica de amplia perspectiva horizontal; la fuente está diseminada con un desbordamiento de pequeños cauces que corren y continúan para un observador de visión lateral: el agua pasa al lado del sujeto que mira el cuadro desde fuera, situado en un punto a la izquierda.

Hay cambios indudables de portada a portada, hay, por tanto, relato y cambio de situaciones, y el lector, antes de acceder a los signos verbales, puede interpretar los signos, no codificados, de un mensaje figurativo, que se le ofrece a través del símbolo del agua y de los valores emotivos de la luz, de las montañas, de la tierra y el cielo.

La fotografía de *Me acerco a tu respiración* cierra el objetivo, se restringe a un primer plano de luces ácidas, descubiertas y próximas, se centra en las fuentes de un río impetuoso que fluye entre rocas y vegetación: colores verdes, blancos y agua clara. Todo sugiere que ha sido remontado el primer paisaje para buscar el origen, la fuente que mana y corre. La visión general centra un poco el enfoque del observador, pero sigue siendo lateral, desde el otro lado. El río parece haber cambiado su curso, y el observador parece situarse ahora a la derecha, aunque no se excluye la visión frontal: hay una cierta indefinición en la relación del agua y el espectador.

Finalmente la portada del tercer volumen, *Termina Tú el trabajo*, parece alcanzar el origen, la fuente viva, que todo lo

anula (desaparece el contexto, el entorno) y todo lo abarca (es tema único): se han agotado los caminos y encuentra el agua, se muestra en una posición central, en una visión trágica en la que el sujeto, situado en frente, será arrastrado por el agua impetuosa y arrolladora.

La figura humana está ausente de las tres portadas, pero no está fuera de la visión: el hombre permanece latente en su función de narrador implícito de los cambios, de espectador del tema, alguien que ofrece, o al que se le ofrecen, tres visiones de agua, en distinto grado de lejanía o proximidad. Es un narrador que ofrece tres momentos de una historia, tres lugares de un espacio, tres momentos de un camino: tiempo, espacio y movimiento constituyen el marco y la historia vivida dramáticamente en el *Tríptico: el mal de amén*.

Las ilustraciones de las tres portadas tienen el valor semiótico de un pórtico, acertado y sugerente, que facilita referencias para el acceso semiótico a un discurso y a unos argumentos simbólicos, que se desarrollarán por medio del verbo encendido, de la palabra viva, inspirada, sensible y sabia. El lector queda predispuesto para acoger un mensaje que se simboliza en la naturaleza, en el agua y en camino del hombre hacia su origen. Los temas se desarrollarán por medio de otros signos, los lingüísticos, en los poemas.

3. Lectura informativa y lectura literaria del texto

Siempre he mantenido que la lectura literaria de la obra de arte, en cualquiera de los tres géneros, incluido el lírico que parece más reactivo a esta interpretación, sigue un rito que la aleja de la comunicación informativa, que es la recepción habitual y suficiente de los textos lingüísticos no literarios: el lector de un mensaje no literario, si conoce la lengua del discurso, queda informado de lo que dice, y es suficiente, no le importan las formas, o las manipulaciones sintácticas o semánticas del texto, que no suelen añadir nada sustancial y a lo más influyen en

la presentación. Un primer repaso de las palabras de un texto lingüístico suele tener, cuando se comprende, un carácter informativo para enterar de la *historia* al lector. Podemos decir que uno de los rasgos específicos del texto lingüístico es, además de su carácter informativo, su tendencia a la *univocidad*.

El texto literario tiene otros rasgos específicos y otras finalidades, en razón de ellas sigue un proceso de comunicación específico en el que el receptor adquiere más relieve y tiene una mayor funcionalidad: debe descubrir qué informes se hacen datos en el conjunto semiótico del texto, pues no todos los términos ni todas las partes del discurso tienen el mismo valor, qué cifras son fechas, qué temas se integran y se destacan en las conexiones que el texto establece, qué lenguaje conforman, qué ritmo fónico alcanzan, cómo se regula la armonía de sus motivos en orden a la unidad de las secuencias de la trama, y todos los demás signos y cuestiones en los que, según la crítica y la teoría de la literatura, se apoya la *literariedad* del texto y que, en general, lo relacionan con formas y con la comprensión y disfrute de la palabra poética. Podemos resumir diciendo que el texto literario tiene como rasgo específico trascender la información y aspirar a la belleza artística y a la polivalencia semántica.

Las relecturas son necesarias para acceder al ámbito literario, que no suele dejarse ver en una lectura lineal; poco a poco, y en forma discrecional, sucesiva y progresiva, el lector literario va descubriendo conexiones que enriquecen las referencias y connotaciones de los términos con las que un texto lingüístico se convierte en un texto literario, según nos ha enseñado Jakobson ("Lingüística y Poética", en Sebeok, ed. *Estilo del lenguaje*, Madrid. Cátedra, 1974, 125-173); las sucesivas lecturas, demoradas, pensadas, vividas, del texto literario y con mayor intensidad en el discurso lírico, descubren, bajo el significado lingüístico, sentidos más profundos, más amplios, diferentes, y ponen de manifiesto relaciones intratextuales y extratextuales que no son pertinentes en el texto lingüístico y seguramente pasarían desapercibidas en una lectura superficial o rápida, a la vez que

descubren logros formales más exquisitos y sentidos artísticos más profundos, que no resultan incompatibles con los primeros de la lectura informativa y se suman a ellos.

Es determinante destacar que los signos lingüísticos que encontramos en una obra literaria tienen el mismo significado intensivo (no tanto connotativo) fuera del texto literario, porque pertenecen a un sistema semiótico codificado socialmente, el sistema lingüístico, y, por el contrario, tanto los signos figurados que hemos analizado en el apartado anterior, como los signos no verbales que configuran el sentido literario, adquieren valor semiótico válido en los límites de una obra, pero no son extrapolables a otras obras. Los límites de una creación literaria constituyen también los límites que señalan el valor de los signos literarios en su contribución a la unidad global de cada obra, pues son signos circunstanciales, no codificados; su sentido se crea en la unidad semiótica de la obra en la que están presentes y se identifican.

Un análisis del paratexto y del texto descubre la riqueza y la densidad del sentido de la obra literaria: todos los elementos que están formalizados en la ella se convierten en signos y pueden tener, o adquirir por relación, un valor semiótico; son signos circunstanciales, es decir, no codificados socialmente, válidos en los límites de un texto, y que, incluso cuando están presentados de la misma manera, no son trasladables a otro contexto, porque pueden alcanzar otro sentido.

Podemos confirmar la tesis anterior al analizar los títulos. Éstos presentan varios escalones en sus formas de manifestación: el general del tríptico, los particulares de cada uno de los tres volúmenes, los específicos de las cuatro partes en que van divididos cada uno de ellos, y finalmente los que encabezan los poemas. El lector se para a pensar en todos los niveles significativos para construir su propia lectura, y puede comprender las posibilidades semióticas de cada expresión lingüística al relacionarla con los sucesivos marcos que van

constituyendo sus referencias: un término no significa lo mismo en el ámbito lingüístico codificado, que en el ámbito simbólico no codificado socialmente y no significa igual bajo un título o bajo otro: el término *otoño* no significa igual en un parte meteorológico que en el título *Un otoño encendido*; y la expresión *Algunas cosillas de casa* no tiene la misma referencia en el pensamiento de un ama de casa que como título de una parte de un volumen que acoge poemas de temática diversa para referirse a actitudes variadas o a posibilidades de relación del hombre: *Si nos talas de Ti, No sé qué de interiores, Algo colgado en el tabique, etc.* (III. A).

Se hace necesario un análisis de los signos no verbales, y de las posibilidades de los signos lingüísticos en relación con sus marcos de referencia; se hace necesario interpretar las madejas del sentido en las diversas relaciones de las que todos los signos pueden formar parte. Por ello comenzamos la lectura del *Tríptico: el mal de amen*, con el análisis de las portadas y los títulos en las diferentes conexiones que se van descubriendo. El conjunto pone de manifiesto relaciones entre los distintos volúmenes, aparte de la historia que va diseñando, y dejan ver sentidos que en principio pueden pasar desapercibidos en una lectura rápida, de tipo informativo más que literario.

4. Disposición y orden de los poemas

El autor ha dado al conjunto de los poemas una disposición que no parece aleatoria, no fue escribiendo uno tras otro, juntándolos a la buena de Dios para lograr un equilibrio material: tantos poemas en una parte, tantos en otra, iguales o aproximados en el número; tampoco parece que los haya escrito de forma dispersa y luego los haya sometido a un orden: cada poema ocupa su lugar, con su propio título, bajo el título de la parte en que ha sido colocado, y bajo el título del volumen donde se encuentra; hay un orden no muy evidente y perceptible, pero sí lo hay. El conjunto de los motivos constituye la *compositio*, que aporta el significado

temático o argumental de la obra, que en el tríptico parece claro: bajo anécdotas independientes, originales unas, o tomadas de la tradición de la poesía religiosa otras, se traza un camino hacia Dios, y se narran los cambios en la actitud del caminante que diseña o quiere diseñar esas relaciones, hasta el final, en que se acoge a las decisiones de Dios: *Termina tú el trabajo, que yo no sé*. Esta es lo que en el relato se denomina trama; los motivos forman las secuencias ordenadas hacia un desenlace, apoyándose en el tiempo que va desde el pasado al presente, o a la inversa, en una distribución a saltos, de forma selectiva destacando los de mayor valor emotivo, o dando pasos hacia delante y volviendo hacia atrás, de modo ordenado o desordenado, etc. El orden buscado por alguna causa que confiere al poema un determinado sentido, hay que descubrirlo, y constituye la *dispositio*, que en el relato es el argumento.

Una vez elegidos los motivos (*compositio*), se colocan en un orden (*dispositio*), que en el poema no suele seguir una secuencia temporal, sino otro criterio: espacial, valorativo, estético, ético, de interés personal, ideológico, etc. En el género lírico, en el que el tiempo no es, por lo general, un elemento ordenador, pues no hay historia cronológica de lo escrito y sólo acaso interior o sentimental, la distribución se atiene a criterios, que resultan, a veces, un tanto recónditos, otras es inútil buscarlos porque el orden es aleatorio, no responde a una razón que se pueda identificar objetivamente. El texto suele reconocer espacios privilegiados: el comienzo y el final del poema, por ejemplo, tienen capacidad para subrayar lo que dicen; también el título es espacio destacado del poema, y veremos al analizar alguno de ellos que se utiliza con habilidad como signo de intensificación semántica. Suárez ha trabajado mucho estos aspectos de la *dispositio* para conseguir que sus poemas signifiquen más de lo que corresponde a los términos lingüísticos. Aunque, a veces, no se pueda determinar el criterio exacto por el que el orden es como es en cada poema, suele haber razones para colocarlos de manera que pueden erigirse en recursos de intensificación, para subrayar una actitud, un tema, una relación.

El análisis del tríptico *El mal del amén* descubre una disposición formal muy compleja, alguno de cuyos datos vamos a señalar con el fin de tener bases claras para las referencias de los versos que citemos en los comentarios y para poder remitir con claridad a los textos y localizarlos.

Hojeando con esta intención de descubrir un *orden* en los tres volúmenes se distinguen varios estratos: a) el título general, que no necesita signo identificador, porque es único; b) los títulos de cada volumen, que van señalados, como en la edición, con los correspondientes números romanos (I. II. III); c) los títulos de las partes de cada volumen, que son invariablemente cuatro, que llevarán una letra mayúscula (A. B. C. D); y d) los títulos de los poemas que irán precedidos de un número arábigo. Los versos de cada poema no llevarán señales, para no complicar las referencias, pues son fáciles de identificar: una vez que hayamos remitido al poema, dentro de la parte de cada volumen y en el volumen correspondiente, los versos se localizan con mucha facilidad, puesto que los poemas son cortos, en general, y se leen rápidamente. Así, por ejemplo, la cita *La tarde no perdura – su vuelo acaba*, se localiza con la secuencia referencial: (I. B. 6)) que remite a un poema del tomo I, parte B, número 6, el titulado *Abril en la balanza*, en el que inmediatamente se localizan los versos 16 y 17, que son los citados.

Los títulos de cada parte llevan detrás un paréntesis con el número de poemas que acoge, que no oscila mucho, y frecuentemente son once, cada uno de los cuales llevará un número arábigo en sucesión a fin de poder localizarlo; al final de cada parte, en el esquema, va el número total de sus poemas, que tampoco oscila mucho (44 / 46 / 48).

El esquema para las referencias textuales queda, por tanto, así:

Tríptico El mal de amén (I, II, III)

I. Tú y un otoño encendido:

- A. Mi dieta sin azúcar (11)
- B. Las cosas en que te divido (15)
- C. Robo, festín, migajas (9)
- D. *Tú y un otoño encendido* (11); (total: 46)

II. *Me acerco a tu respiración:*

- A. Abril y marzo con la azada al hombro (11)
- B. Perturbación de la espera (11)
- C. *Me acerco a tu respiración* (11)
- D. Lleva tu mano aquí: son tus latidos (11); (total: 44)

III. *Termina Tú el trabajo:*

- A. Algunas cosillas de casa (11)
- B. Atado el corazón a su terruño (13)
- C. Si estamos lejos nos queremos más (13)
- D. *Termina tú el trabajo* (11); (total: 48)

Al reflejar esquemáticamente la situación y las relaciones de los versos, destacan algunos hechos y algunas conexiones que parecen convertirse en signos y que intentaremos interpretar semióticamente, puesto que lingüísticamente no parecen tener sentido: el título de cada uno de los tres volúmenes se repite invariablemente como título de una de sus partes. En la lectura de las partes podemos observar el mismo caso: su título coincide con el que lleva uno de los poemas que incluye, así *Tú y un otoño encendido* es el título del vol. I, lo es también de la parte cuarta (D) y del poema número once, que es el último de esta misma parte; *Me acerco a tu respiración*, encabeza el vol. II, es el título de la parte C de este volumen y titula al poema número doce y último de esa parte; *Termina Tú el trabajo* es el título al volumen III, de la parte cuarta (D), y del último poema, cuyo tercer verso

también incluye la misma expresión: *Termina Tú el trabajo, Señor, que yo no sé*. En cada caso el título repetido se intensifica por la reiteración y a esto suma el hecho de que ocupa una posición semióticamente privilegiada en cualquier texto: el último verso del último poema.

En el segundo volumen, *Me acerco a tu respiración*, las cuatro partes (A. B. C. D) tienen también como título el del último poema de cada parte: *Abril y marzo con la azada al hombro / Perturbación de la espera / Me acerco a tu respiración / Lleva tu mano aquí, son tus latidos*.

El tercer volumen tiene la misma reiteración de los títulos, aunque no en la misma disposición, pues los títulos que llevan corresponden a poemas situados en varias posiciones: A: *Algunas cosillas de la casa* (6); B: *Atado el corazón a su terruño* (8); C: *Si estamos lejos nos queremos más* (7) y D: *Termina Tú el trabajo* (9).

No puede ser casual esta disposición de los títulos. Por de pronto la repetición es un procedimiento de intensificación usado con frecuencia en la lírica (rima, ritmo, reiteraciones léxicas y paralelismos morfológicos y sintácticos, etc.); las variantes en lo repetido producen un efecto de *dinamización* que alerta al lector y lo alejan de la monotonía de la exposición siempre igual de hechos iguales. La intensificación del contenido y la dinamización de las formas crea una tensión comunicativa con la que el autor capta la atención de algunos lectores cuando su propia competencia de lectura se lo permite, es decir, cuando los advierte. El texto literario tiende a reclamar la atención y fijarla en algunos pasajes más significativos y para ello utiliza recursos muy diversos.

Además hay otros aspectos que confirman esta interpretación. La lírica actual ha prescindido de las rimas ricas, las rimas perfectas y brillantes, también margina las repeticiones de vocales o consonantes demasiado a la vista, ha dejado los ritmos rotundos, demasiado marcados; el verso discurre apoyado en otros recursos más en sordina que suscitan y mantienen la atención, y en todo caso dan relieve a determinados signos

verbales, a ideas prevalentes, a expresiones destacadas, que sobresalen con otros recursos literarios.

Observo también que los títulos de los poemas generalmente repiten con exactitud el título de la parte del volumen en que están, pero, a veces, presentan alteraciones mínimas frente al enunciado primero: una muy frecuente es la supresión del artículo en una de las dos expresiones (*galerías ya dinamitadas I las galerías ya dinamitadas*, I. B. 8), o el cambio de determinante (*las cosas en que te divido / las muchas cosas en que te divido*, I. B.12), a veces es la matización o fusión de ideas (*Dirección de correo / las cartas que te escribo no llevan dirección*, I. C. 1), otras veces es un resumen del conjunto del poema (*Robo, festín, migajas / tuyo fue el festín, mías las migajas* (I. C. 6); *Puertas que no tienen llave / las puertas... ninguna tiene llave* (I.C.7).

Se encuentran otras variantes de repeticiones en la parte D del primer volumen: el primero de los poemas lleva un título que no repite ninguno de sus veinte versos, pero claramente es el resumen de su tema: *Dudando si eras tú*. El segundo poema repite el título, *Conmigo arrojando esta noche*, no es un verso completo, sino una parte: *Guardo conmigo arrojando esta noche*; lo mismo hace el tercer poema, *El nudo en la garganta / Me acerco con un nudo en la garganta*. El poema 5 repite su título, *Me curarán del mal de amén*, con una alteración léxica en uno de sus versos: *y me sanen del mal de amén del alma*. La expresión *el mal de amén*, subtítulo del tríptico, deja resonar una y otra vez sus ecos y se destaca como tema central: superar el mal de amén es el objetivo de los poemas, es su tema central y se subraya una y otra vez a fin de destacarlo en el conjunto de motivos reiterados.

En el esquema en que resumimos estos hechos y relaciones, los títulos de cada parte llevan detrás un paréntesis con el número de poemas que acoge, que es variable de una parte a otra, aunque no oscila mucho, y frecuentemente son once, cada uno de los cuales llevará un número arábigo en sucesión a fin de poder identificarlo; al final de cada volumen va el número total

de sus poemas, que tampoco oscila mucho (46 / 44 / 48), lo que supone un número de 138, de los tres volúmenes, si no contamos los dos que en cada volumen envuelven el conjunto, y quedan fuera de los títulos de las partes.

Nos planteamos la razón de tantas conexiones, de tantos ecos, entre los diferentes títulos de volúmenes, de partes y de poemas con los versos. No me parece que tengan un sentido codificado y autónomo cada una de estas repeticiones, en primer lugar porque no son paralelas ni se repiten de la misma manera, por tanto, no han asumido un significado estable en una forma definitiva; tampoco parece que temáticamente tengan conexiones y son muchas las variantes en los textos; en segundo lugar porque de hecho los tres volúmenes forman una unidad también por estas repeticiones, pues de una manera u otra los tres las realizan: si todas fuesen idénticas, impondrían un modo de distribución y de sentido válido en el texto, que sería un signo circunstancial. Los tres volúmenes siguen el recurso literario de repetir distintas unidades, pero no lo hacen de un modo uniforme y constante.

Interpretamos que se trata de signos intensificadores que destacan un determinado tema para darle más relieve en el conjunto, sobre todo si se trata de títulos que se repiten hasta tres o cuatro veces, y obligan, como ya hemos anunciado, a una lectura demorada y con vueltas atrás para constatar la identidad de las unidades y las repeticiones totales o parciales. El título es un elemento paratextual, que generalmente sirve de pórtico al tema o a la disposición de los poemas en el poemario e impone unas referencias concéntricas, orientadas hacia su propio sentido, a la vez que se abre a los sentidos que renacen en sus reiteraciones, aunque impliquen alguna modificación.

El *Tríptico: el mal de amén* consigue intensificar tales efectos con las repeticiones a que somete algunos de sus enunciados; la repetición actúa como un subrayado que obliga al lector a detenerse en el tema puntual que recoge y a prestarle una atención más intensa y más extensa, pues induce a volver atrás

para identificar el primer término de la repetición. Por otra parte, si las repeticiones generan una intensificación del sentido, también crean expectativas en el lector, que unas veces se verán confirmadas y otras defraudadas. Con este movimiento, de pararse, volver atrás y crear expectativas, el lector debe estar atento a un texto vivo que le exige y le suscita un esfuerzo mayor de lectura y de interés.

Todos los poemas han de entenderse en el marco general que valora el *amén* como un mal; no está bien que algo se dé por cerrado (*nunca digas nunca jamás*), al menos mientras sigue la vida y la posibilidad de tomar nuevas direcciones en el sentido que sea. Lo que se consideró un *amén* puede abrirse e invitar a revivir, a pasar, a seguir, aunque sea con precauciones y poniendo condiciones, que a medida que avanzan los poemas se irá superando.

En conversación directa, el autor me aclara que su intención al elegir el título de *El mal de amén* partía de otra idea, que no coincide con la lectura que propongo; los términos *mal* y *amén* los vio como los de un oxímoron que enfrenta la debilidad, la inseguridad, la enfermedad (Mal), con la seguridad, la certeza, la afirmación rotunda, el asentimiento (Amén); la expresión completa tendría el sentido de *una insegura firmeza*, una *seguridad imperfecta*, es decir, la contradicción que tantas veces experimenta el hombre entre el ser y el no ser, sobre todo en sus propósitos y en sus obras. No cabe duda de que esta interpretación no contradice la lectura anterior, y la enriquece abriéndola a contenidos más amplios.

El poeta, a la vez que vive el presente, trae a su memoria y revisa sus ideas, sus experiencias, sus valores, etc., acudiendo a temas que fueron circunstancias destacadas de su propia vida, o anécdotas vividas sin pena ni gloria: los caminos que ha transitado, las relaciones con los hijos y en la vida cotidiana, la experiencia cercana de la mina, el ejercicio de la docencia, el proyecto de una reforma casera, el cultivo de la tierra, la azada

al hombro, la sucesión de meses, de primaveras, de otoños, etc., junto a un imaginario amoroso muy diverso (*sentir tu mano y querer acariciarte*, I. A. 2) son motivos, entre otros muchos, que ahora se sienten de manera diferente a como se vivieron en su tiempo e intentan abrirse a nuevas experiencias, incluso superpuestas, cuando el recuerdo anula el tiempo:

*Efímera enseñanza de unos ojos
que ven en pleno invierno ciruelos florecidos.
Se afanan por saber,
poniendo en lo que tienen lo que han visto* (I. B. 12).

Los poemas más intensos superponen al presente un pasado henchido de experiencia y vislumbran esperanzas de un futuro y la búsqueda de un camino que puede recuperar lo que se creía cerrado, aunque sea con cierta renuencia y sembrado de quejas:

¿Ahora que ya es tarde quieres verme? (I. A. 1).
*Ir sobre tus aguas,
sin que orillas seguras –son gran imán– nos llamen* (I. A. 2).
Indícame el camino en que Tú vas (I. A. 3)...

Se añora un pasado de lucha, cuando bastaba la voluntad para alcanzar la meta, porque la meta era el camino, y era suficiente para el ánimo saber que se estaba en el camino (*Aquellos años, sí. Mi modo de llegar, estar en la subida*, II. B. 6), cuando el Yo que escribe y el Tú a quien se dirige, compartían silencios, cuando los dos callaban (*Te quedabas callado –también yo*, II. B. 6).

El efecto de tales recursos de intensificación y de expectación se proyecta de inmediato en la lectura: el lector sigue atentamente el discurso de los poemas, y diferencia dos o tres pasos: se detiene en las palabras destacadas, vuelve al título cuando lo encuentra repetido en el poema, se abstrae en una reflexión más intensa para encajar adecuadamente las variantes textuales: lectura demorada, vuelta atrás para buscar las unidades repetidas y sus alteraciones, y alcanza poco a poco la interpretación del conjunto.

Todo son signos de una lírica intensa, que aspira a la unidad y a la diversidad, un canto en formas cerradas, concéntricas, autosuficientes, con una densa red de relaciones, una expresión preparada por la belleza fónica de las palabras que mana, no como un río, sino como un surtidor que se complace en repetir movimientos y se recrea en los más brillantes o en los más profundos, a la vez que les infiere un movimiento continuado con alteraciones mínimas.

Son recursos que por una parte demoran la atención sobre la palabra del verso en su lectura sucesiva cambiando el ritmo de monotonía, y que imponen una lectura transversal en un efecto como el que tiene el ritmo cuantitativo, o la rima, que invitan a volver atrás para buscar retrospectivamente las unidades coincidentes, con las que entran en relación fónica o semántica las nuevas, y potencian semióticamente a las dos o más repiten (Bobes, C.. "Procedimientos de unificación en *Muerte a lo lejos*", *Homenaje del Wellesley College a J. Guillén*, 1978, 59-72).

Pero hay otros recursos que también resultan muy eficaces en ese empeño de establecer conexiones internas en el texto y de éste con el paratexto; cada uno de los volúmenes enmarca sus cuatro partes entre un poema inicial y un poema final, que quedan fuera de las partes: una especie de caja encierra temáticamente las cuatro partes que corresponden a cada volumen; cada parte incluye un número de poemas, y éstos discurren por sus versos, en número no precisado, que oscila bastante. Podemos pensar que estas conexiones verticales que proceden de la repetición de títulos, versos, o frases, actúan con unidad en las cuatro partes citadas, no es así, porque las repeticiones están en todos hasta un cierto punto, pero cambian sensiblemente, de modo que el lector que espera una reiteración del título puede encontrarse con sorpresas, porque cambia el enunciado y se resuelve en un resumen, porque el mismo motivo se manifiesta en frases diferentes, etc. Nada se excluye, nada está previsto, y el movimiento cambia de dirección, de objetivo, de sentido, conservando su eficacia en la fijación y en la dinamización.

Los poemas que inician y cierran cada uno de los volúmenes envuelven sus cuatro partes, actúan como el marco del cuadro que acogerá motivos diversos buscando la armonía en el tema, la visión, el sentido y el simbolismo; se distinguen de los poemas interiores por el tipo de letra, ya que van en cursiva, y éstos en redonda. Sin embargo, no son ajenos al conjunto que envuelven, y, si los analizamos con detenimiento, podemos interpretarlos como una especie de *hoja de ruta* de los poemas que envuelven, pues señalan con nitidez un camino desde el otoño encendido hasta la entrega final.

En el primer volumen los poemas marco llevan el título de *Haré el trabajo lo mejor que pueda, // Herido de tu hierro me llevaron.*

En el segundo volumen, los títulos son: *En patera a ti, pero no sé nadar // Saberte bien del todo.*

Por último, los poemas inicial y final del tercer volumen se titulan: *Hablarte más con mi decir de menos // El vuelo es infinito cuando sube.*

El primer poema marco, *Haré el trabajo lo mejor que pueda*, y el último, *Herido de tu hierro me llevaron*, del primer volumen, *Tú y un otoño encendido*, anuncian y culminan un cambio de rumbo en la vida literaria del poeta. Se había terminado, hace tiempo, según indicios –no estamos ante una historia en el tiempo, con datos precisos– la fase idílica de una relación, o porque se había agotado, o porque no siguió el sendero adecuado, y se inicia una nueva vereda hacia lo cotidiano, que al fin y al cabo es lo más inmediato, lo más cercano a la vida del hombre. A partir de un momento, el de la herida por el hierro de Dios, el hombre buscará nuevos caminos, porque no le sirven de ejemplo los tradicionales de la lírica mística y se hace preciso *abrir bien los ojos y abrir más las puertas* y, en todo caso, queda preterido, al menos parcialmente, el camino místico tradicional que señaló san Juan de la Cruz en sus versos. La senda, que a través de la Noche oscura conduce a la unión, era un camino de abstracción, de búsqueda, de amor, y será sustituido por una andadura que avanza con las obligaciones

cotidianas de la vida personal y familiar, de cuidar el jardín y barrer la escalera, de asumir el orden diario de la familia y educar a los hijos, y las obligaciones caseras de *ir al banco y pagar la hipoteca*. En resumen, el plan es otro, y es defendible: *que fray Juan me perdone viendo así nuestras cosas / algunas fueron buenas*.

Un alto en el camino, en el que se imponen los quehaceres de la vida cotidiana, donde también se implica y se puede ver la llamada de Dios, el poeta se decide y promete ponerse a la obra y hacer *el trabajo lo mejor que yo pueda*. El Yo se hace explícito en la conclusión final, si bien no aparecía en el título: como en el caso de los títulos de los poemas 6 y los versos que lo repiten, una mínima variante formal, afianza el sentido y confirma las reiteraciones y expectativas creadas: *haré el trabajo lo mejor que pueda / haré el trabajo lo mejor que yo pueda*. El peso de ese Yo metido en la segunda formulación del deseo, con un acento destacado, y con la expresión personal rotunda, destaca la promesa, a la vez que parece señalar límites.

Un alto en el camino, quizá un cambio y una promesa anuncian las cuatro partes del primer volumen, cuyos poemas discurren por motivos y temas que implican reflexión sobre el ser (A), sobre la estrategia (B), sobre los resultados (C) y la llegada a la meta, que es punto de partida para el empeño general (D).

El segundo volumen, presidido por el lema *Entre dos almas mías*, está flanqueado por indecisiones que intentan justificar el riesgo y las dudas: *En patera a ti, pero no sé nadar* y la aspiración a un final definitivo: *Saberte bien del todo*. El autor de los versos quiere, busca y alcanza una seguridad por vía del conocimiento y avanza con reflexiones sobre posibles señales que nadie le confirma: *Se inmola lo pensado / en fuego que no alumbra [...], si a ti no lleva, Señor, su rastro largo / no son huellas tuyas*. (II. B. 1); avanza en un infinito de señales que no puede abarcar, que no sabe interpretar, aunque conoce su procedencia:

*Me vi
entre brezos y prados buscando el mejor sitio.*

*Fuente adentro,
qué infinito
discurrir de aquel agua que se remansa allí.
Entonces yo tenía la eternidad conmigo. (II. B. 3)*

La trayectoria, pese a las indecisiones, paradas, falta de perspectivas, ausencia de seguridad, etc. lleva, así piensa o quiere pensar el hombre, a un acercamiento progresivo, una aproximación a la seguridad, por el saber intuitivo que confirma la presencia y la identificación: *me acerco a tu respiración, mira que estoy a la puerta, lleva tu mano aquí son tus latidos*, y finalmente, de vuelta al jardín, entre los árboles, *Señor, sí respondes*. El trayecto está completo, al menos cumplido, se aborda la certeza y la llegada confirma el acierto, la disposición, la renuncia implícita: *¡Siembra!*

Finalmente el tercero de los volúmenes es la superación total de lo que se preveía, se esperaba y se temía desde el título, los lemas, el marco, las partes con sus poemas y de éstos con sus versos; lo que se presentaba como una intención, una promesa, una meta, con sus dudas, sus aciertos y sus frustraciones, con sus alegrías y seguridades, con sus decepciones e inseguridades, está superado y la experiencia ha conducido y aconseja ahora la confianza, el dejarse llevar, el confiar en la ayuda. El poeta sigue en su vida diaria, en su casa, pero ha aprendido a hablar más con menos palabras, y lo confirma en el poema-marco inicial: *Desde dentro de casa miro montes lejanos / para tener la cumbre que pretendo*.

La cumbre segura constituye la meta; en lo cotidiano se ha identificado el camino hacia la trascendencia; el hombre se centra en su vida, donde habitará también el Señor que lo ha llamado conociendo que está rodeado de sus compromisos humanos. La casa, la vida cotidiana, los quehaceres y las responsabilidades contraídas constituyen el espacio en el que el poeta, con sus circunstancias, se acoge a la ayuda divina, se rinde. Frente a la actitud del primer volumen: *Haré el trabajo lo mejor que yo pueda*,

concluye: *Termina tú el trabajo, Señor, -que yo no sé*. La conclusión, la frontera alcanzada, presenta una reiteración original: leemos en el poema-marco *en mi mano la llave, pero tuyos los dedos*, que se reproduce con variación mínima en el último de los poemas de la cuarta parte, un poema de sólo cuatro versos alejandrinos, que se titula *Termina tú el trabajo*, y se cierra con nueva petición de ayuda, pero rogando que se mantenga la colaboración: *Podré arreglar la llave si me ayudas un poco*.

La conclusión está recogida en el poema-marco que cierra el volumen tercero: *El vuelo es infinito cuando sube*. Y, aunque la meta parece a la vista, se mantiene la tesis que sobrevuela todo el tríptico Dios está en las cosas: *Señor, mi esperado, / para ser te has quedado en lo que hiciste*. El camino se despeja en claridad total si la presencia de Dios se advierte entre las cosas, pues si Dios está en las cosas, se manifiesta en ellas. Y, con todo se abre un interrogante indescifrable, que se erige en el argumento de la última estrofa, y sirve de desenlace: ¿Cuando todo se consume, cómo será el tiempo? Si Dios está en lo creado, ¿qué pasará cuando se acabe el tiempo?:

*A dónde irá, Señor, la cosecha feliz.
¿Al tiempo que le falte?
¿Al tiempo que le quede?*

Los poemas, su encuadre en las cuatro partes de cada volumen y finalmente en el tríptico, constituyen una historia de viaje sin retorno, un camino que se abre a un infinito sin respuestas concretas e inmediatas, a un vuelo sin final desde cuya altura se ve pequeña la rama que se cae, el paso que se adelanta a las inquietudes de cada día.

Y ese contenido, original dentro de la tradición mística, está expresado bajo la forma discursiva de un diálogo en el que el TU no tiene voz, pero se supone que recibe el mensaje de un YO, del que sólo oímos las quejas, el discurrir, la esperanza y la desesperanza en la travesía de la noche oscura. El silencio de Dios queda patente en el desenlace de los temas y de las formas,

que analizaremos más adelante. Estamos ante una obra de gran altura mística y de profunda humanidad, que consigue en sus motivos, en sus secuencias, en el conjunto de sus poemas y en su argumentación, señalar mediante un trabajo diario un camino más o menos seguro y con buena voluntad. El hombre pretende andar solo mientras puede y terminará pidiendo ayuda cuando se ve impotente (*termina Tú el camino –yo no sé*). El hombre, con su esfuerzo puede hacer su camino y puede aceptar esa forma de acercamiento a Dios (no se habla en esta obra de fusión amorosa, de identificación con el Creador), sino que alcanza a pedir ayuda para superar sus limitaciones, pues está claro que con sus fuerzas no puede alcanzar la meta, la cumbre que ha entrevisto.

Para terminar, diremos que hay una dedicatoria que preside toda la obra, *A mis dos Pablos*, que dejamos en su enigma. En cierta discordancia aparece también una dedicatoria encabezando el segundo volumen, que puede ser el resumen de una situación poco definida, en la que el autor oscila entre sus amores humanos y divinos: *Entre dos alma mías*. El tercer volumen lleva esta dedicatoria: *A quien me vio y sembró*, en Homenaje a los maestros de vida.

Los tres tomos llevan como encabezamientos frases tomadas de los Salmos, que parecen tener tono de queja los dos primeros: I. “Como pájaro sin pareja en el tejado” (Sal. 102, 8); II. “Seca como una teja mi garganta” (Sal. 22, 16), y III. “Levantaré los ojos a los montes” (Sal. 121, 1). Corresponden en mi lectura a una toma de conciencia y una alerta ante la llamada, a una queja por la impotencia de seguir con desenvoltura y desasimiento esa llamada, y la tercera a una actitud decidida por un camino que conseguirá la ayuda solicitada: baste recordar cómo sigue ese salmo 121 en el que se espera el auxilio que viene del Señor y la misericordia divina. Queremos adelantarnos a los análisis formales destacando ahora la belleza fonética de los lemas elegidos: las jotas que resuenan y la paranomasia (pájaro / pareja) de la primera frase; las rimas internas (seca / teja), de la segunda;

y la proliferación de sílabas iguales (los / ojos / a los) en la tercera. El lector advierte de inmediato las bellezas fónicas, la armonía de las formas de los textos que enmarcan a los poemas y espera que los artificios rítmicos se repitan y se amplíen los versos para dar forma a las bellezas, que también se esperan, de los motivos y los temas poéticos. Es una buena preparación, una llave que abre la atención y dispone para la lectura literaria.

Este es el esquema formal, la *dispositio* del *Tríptico: el mal de amén* en su conjunto. Suárez hace un trabajo muy complejo, cuya interpretación podrá sin duda apoyarse en otros datos, en otras conexiones intertextuales que los análisis irán descubriendo, a medida que alcanzan sentido los versos que en principio parecen muy sencillos, pero que están muy elaborados y muy certeramente.

5. Temas y motivos

Después de analizar la envoltura externa y la disposición formal de los tres volúmenes, es hora de entrar en la verbalidad de la obra, de analizar las expresiones que directamente hacen referencia a los temas desde sus posibilidades de signos codificados en un sistema lingüístico socialmente aceptado, e inician un proceso de comunicación que se realiza por los cauces del conocimiento de un léxico y una gramática, compartidos por el autor y por el lector.

Las interpretaciones a partir de las sugerencias de los signos figurativos circunstanciales, de las resonancias de otros textos anteriores en el texto analizado, de connotaciones semióticas generales, etc., pueden concretarse, al menos parcialmente, en la significación que está fijada en las unidades de un sistema codificado de valor social.

Los signos no verbales analizados hasta ahora, tanto los figurativos como los de la disposición del conjunto, son más bien señales que sugieren una interpretación personal, válida

en los límites del texto: las figuras de las portadas dirán cosas diferentes a los lectores, y la distribución de los poemas en los volúmenes, con repeticiones o sin ellas, pueden ser advertidas por algunos lectores con competencia semiótica y literaria, y servirán de marco, consciente o intuitivo, para que cada lector justifique su propia lectura, puesto que no se trata de signos convencionales, sino circunstanciales que adquieren sentido en el ámbito de la obra y no son extrapolables, con el mismo sentido, a otro contexto. La particularidad de cada lectura se apoya semióticamente en todos los signos, señales e indicios que el lector puede identificar en el texto y no sólo en los signos verbales, que forman parte de la competencia del lector que conozca la lengua en la que están escritos.

La crítica y la teoría literaria han hecho sus interpretaciones y sus análisis estilísticos y temáticos generalmente limitándose a los signos verbales, y los autores de las obras han manifestado frecuentemente en prólogos y comentarios cuáles eran sus ideas y cómo las han expresado en sus versos. Precisamente en la poesía religiosa tenemos como ejemplo excelso los Prólogos y Comentarios que San Juan de la Cruz hizo a sus poemas. Son comentarios que explican los contenidos de las expresiones en el discurso, las connotaciones contextuales que sugieren los valores denotativos e intensivos de los términos usados. Como cualquiera de sus lectores, San Juan propone una de las lecturas posibles de su obra; sabe y dice que su texto es semánticamente polivalente, por ser literario, tal como hoy defiende la Estética de la Recepción: el autor tiene en mente unos contenidos, a los que da forma adecuada o no, inspirada o mostrenca, en un texto lírico, que el lector interpretará desde su propio horizonte de sentimiento y conocimiento. Los comentarios del autor se hacen sobre *lo que quiso decir*, pero también sobre el texto conformado definitivamente, con sus propias conexiones, creadas, horizontal y verticalmente por el ritmo, las reiteraciones, las comparaciones, las semejanzas, y todos los recursos que, sumados a los verbales, enriquecen literariamente el discurso lingüístico.

Los comentarios del autor están hechos sobre un texto que ha añadido a los contenidos proyectados por él, las realizaciones, que pudieron acertar o no, y todos los recursos que, aunque hayan sido puestos por el autor, adquieren autonomía en las relaciones que se establecen en el conjunto del poema: cualquier signo tiene capacidad de establecer relaciones significativas y emotivas no pensadas por el autor, tanto en sus contenidos como en sus formas, en la unidad literaria del texto. Los lectores, entre los que uno más es el autor, entenderán, comprenderán e interpretarán, más o menos, según su competencia lingüística y literaria, los temas de los poemas, desde los más *comunes* hasta los más *extraordinarios*, según afirma San Juan en su *Prólogo al Cántico espiritual*. En cualquier caso la lectura literaria nunca es total, y tampoco es necesario que lo sea para que se culmine el proceso de comunicación lírica: un texto polivalente no puede ser agotado en ninguna lectura. La escuela de Tartú señala el 70 % como suficiente para la comunicación literaria, pero es difícil entrar en apreciaciones numéricas cuando se trata de poesía lírica; lo que se puede admitir es que el texto no agota su sentido en ninguna lectura, porque siempre es posible encontrar otras al establecer nuevas relaciones con el contexto interior o externo a la obra.

San Juan es perfectamente consciente de la polivalencia del texto literario. Para él, lo que se llamará *vía autorial*, que canoniza la interpretación del autor como la más autorizada y generalmente la única, no es la única ni siquiera la más autorizada, pues es una más entre las de sus lectores.

Las unidades sémicas pueden establecer autónomamente relaciones textuales que cambien o enriquezcan sus significados que, según la *Poética del Texto*, pueden no haber sido previstas por el autor; San Juan se adelantó en los Comentarios a esta teoría actual, al reconocer la posibilidad de que se diese en sus poemas, y de la misma manera, se adelanta a las teorías de la moderna *Estética de la Recepción*, al admitir la polivalencia semántica del texto literario y el papel del lector en la concreción de sus lecturas en la unidad de sentido que les da, de modo que admite todas

las lecturas que no sean rechazadas por el discurso, que es, como forma, definitivo y único, pero que en sus contenidos puede ser leído de modos diversos y tener varios sentidos.

Los procesos semióticos que realiza el texto literario son el *expresivo*, por el cual el autor se manifiesta en formas objetivas mediante un sistema de signos codificado, el *significativo*, por el cual el discurso establece autónomamente relaciones intra y extratextuales que enriquecen su sentido, y el *comunicativo*, que culmina en la lectura e interpretación del texto que actúa como elemento intersubjetivo en el proceso. No hay procesos de *interacción* en la lectura literaria, porque el lector no entra en diálogo con el autor para hacer o modificar el texto, y no los hay tampoco de *transducción*, a no ser que el lector haga una interpretación para comunicarla a nuevos receptores, en un recital, en una interpretación cara al público, en una clase, etc., como está previsto en la comunicación teatral, que exige la recreación del texto literario sobre la escena dando forma a los signos no verbales y reproduciendo los verbales (C. Bobes, *La Semiología*. Madrid. Síntesis, 1989, II, 1).

Todo texto literario tiende a traspasar la univocidad a la que aspira el texto lingüístico, y establece relaciones y aprovecha recursos que amplían o profundizan el significado, y le dan valor literario y sentidos diversos. El género lírico potencia esta posibilidad porque la palabra está sometida a un uso que busca directamente la sugerencia más que el significado preciso y abre el camino a ámbitos nuevos, pues intenta dar figura sensible al sentimiento y al deseo, y se acoge al simbolismo de lo entrevisto por la imaginación; a la vez la densidad semántica de la palabra lírica trata de lograr un *sfumato* que procure vaguedad al texto, y le proporcione mayores posibilidades referenciales, para que el lector las combine y las haga compatibles con su lectura. El texto con valores referenciales muy determinados es unívoco, claro y funcional, pero no literario. La indeterminación es un rasgo literario que se desprende inmediatamente de la polivalencia semántica.

Y dentro de la lírica, la poesía mística es la más intensa en ese sentido, porque el *tema* que trata es sentimiento, no discurso, y se dirige a la sensibilidad, no a la mente; se hace densa apoyándose en la *lengua* poética en que se manifiesta, que nunca es directa, pues no existe un lenguaje específico para los contenidos místicos, no dispone de unos signos mínimamente codificados en la sociedad y en la historia literaria, como puede ser el lenguaje amoroso, el heroico, el laudatorio, el bucólico, etc. La lengua del poema místico puede utilizar simbólicamente esos tipos de lenguaje, pero no tiene un lenguaje propio.

Por otra parte, el tema de la lírica mística es *inefable* y sólo con la ayuda de Dios (San Juan) llega a expresarse mediante *figuras* que son totalmente simbólicas; no obstante el discurso mantiene su sentido literal, nunca es un sin-sentido, de modo que los lectores, que los hay, que quieran ir directamente a los contenidos verbales del texto, alcanzarán una lectura a pie de léxico, pero se quedarán en la superficie, si no pasan a los sentidos figurados y simbólicos, con lo que les resultan inasequibles los contenidos religiosos. Si verificamos esto en un poema del tríptico, cuyo tema procede de una larga tradición en la literatura mística,

*Pastor que va muy lejos:
Cuando amanece
salgo con mi rebaño, que apaciento
monte arriba,
al buen azar que espero.
Un mar me zarandea
con fuerte viento.*

*Ya en la tarde el aroma de la higuera
te hace más cierto.
Y una llama sobre la nieve azul
-pastor que va muy lejos-,
para ver con tus ojos
en la noche inminente de los cuerpos.*

*Al techo de acogida
me precede el rebaño. Yo no entro.
Me quedo a la puerta
guardando su sueño. (II. A. 3)*

No cabe duda que el lector debe realizar un ejercicio hermenéutico que va más allá de una lectura literal. Ésta transcurre con toda fluidez en la primera estrofa: el rebaño, su cuidado, el paseo por el campo a la buena de Dios, está dentro de la expresión descriptiva más realista. Oscila la lógica realista y simbólica en la segunda estrofa, aunque no se aleja de una realidad virtual: los campos cercanos al mar, donde pastorea el pastor su rebaño, implican el viento, la higuera y su aroma en la tarde ventosa y apacible. Los versos empiezan a tomar otro rumbo, distanciado de una posible descripción empírica cuando dicen que el pastor va muy lejos hacia una llama sobre la nieve azul para ver con los ojos de su interlocutor: ¿qué sentido tienen estas frases añadido al significado literal, porque el lector siente que ha pasado del significado literal a un significado simbólico, qué significa la noche inminente de los cuerpos?

La última estrofa vuelve a un posible sentido literal: el pastor, de vuelta a su casa, recoge bajo techo a su rebaño y él no entra, queda velando, y el lector se pregunta ¿vela al rebaño o vela sus propósitos, o sus deseos, o sus aspiraciones, o las etapas de su caminar, a qué quiere seguir atento? El sentido literal puede mantenerse, pero el poema no se agota en él; se hace posible trascender a un sentido simbólico que dé referencia al pronombre de segunda persona: ¿a quién se dirige el pastor en su expresión?

La oscilación entre lo literal, que no se borra, y lo simbólico que asoma en palabras y expresiones cuyo sentido no podría precisarse literalmente y sugieren una lectura distinta, es consustancial a la poesía mística. Los motivos realistas, empíricos, trascienden hacia otros mundos, ¿cómo lo logran?

Sin duda, la poesía mística tiene una tradición de apoyos rítmicos y fónicos en general, cuya belleza parece predisponer a

una lectura complacida en lo inmediato: hay algunas expresiones que destacan por la repetición de unas consonantes, o por palabras próximas, o por un ritmo acorde con el tema que trata el poema, por ejemplo: *el mal de amén del alma* (I. D. 5), donde nasales y líquidas dan musicalidad a la frase; *a cielo y suelo –y solo* (II. B. 11), cuya secuencia: cie- / sue- / so-, con la repetición del coordinador y de la sílaba final, –lo, crea un juego fónico que destaca; *No bajo a la arena; me siento en las rocas. / Te miro y no cesan / las olas sin ti / de morir, de nacer, de llamar a la puerta* (III. C. 8), etc: El ritmo de las olas se expresa en un conjunto fónico lleno de armonía.

Este aspecto del *Tríptico: el mal de amén* merece un estudio particular, por su riqueza y su originalidad y variedad. Tiene antecedentes numerosos en los poemas místicos, que ponen en juego todas las unidades posibles: los acentos, las vocales y consonantes, las sílabas, las palabras, etc. (*salí tras ti clamando, y eras ido*, con acentos en vocal aguda, para indicar el grito; o la secuencia más famosa y más citada: *un no sé qué que quedan balbuciendo*, cuyos sonidos son índice de duda y balbuceo por sí mismos, en consonancia con lo que dicen y el sentido particular que adquieren en el poema sanjuanista).

El ritmo y los recursos de índole fonética inician así una serie que traspasa todo el poema, pues están también visibles en el léxico, las frases, en todos los niveles de la lengua, donde se apoya frecuentemente la unidad de los poemas.

Y si de la forma fónica y su ritmo pasamos a los contenidos de los temas y motivos que articulan los poemas, podemos decir que en general los tres volúmenes del *Tríptico: el mal de amén* toman las expresiones del lenguaje humano más próximo, el léxico amoroso, desarrollan motivos y temas recurrentes, que incluyen descripciones e imágenes de agua, de fuego, de luz y de sombra, de pastoreo, de cultivo, de viñas, de caminos y senderos, desde una actitud de búsqueda, de duda, de sufrimiento, de heridas y de quejas, que presentan una y otra vez ante un TÚ que no contesta, mediante una estructura dialógica, según hemos dicho.

Ese diálogo, o monólogo dirigido, es el marco general que acoge los motivos tópicos de la mística, los temas amorosos, que adquieren en el contexto de la poesía religiosa referencias transcendentales: el agua es la gracia divina, el agua viva que explicó Cristo a la samaritana, el pastor es figura del Buen Pastor, que guarda su rebaño y lo conduce por sendas seguras hacia las verdes cañadas donde abunda el agua y los pastos de la espiritualidad, y en ese marco cobran un sentido místico de búsqueda de Dios, a partir de unos movimientos que proceden del mundo de la realidad empírica.

Los autores místicos son conscientes de las dificultades del proceso, en sus dos vertientes, el de creación y el de recepción, la expresión y la interpretación; es difícil dar forma a un contenido que en sí mismo es inefable, es difícil alcanzar expresiones lingüísticas cuando no las hay directamente codificadas para esos contenidos, y es difícil interpretar bajo un léxico que corresponde a un ámbito de la realidad, otra realidad diferente y por lo general no empírica, sino sentimental, como lo son el amor humano y el amor divino. Los términos léxicos, las frases del discurso actuarán como símbolos bisémicos que, sin perder su literalidad, aluden a otro mundo, el del espíritu, el de la búsqueda, el de la fusión en el amor de Dios.

San Juan en el Prólogo a los *Comentarios del Cántico Espiritual* insiste en que efectivamente el texto lírico presenta grandes dificultades para su lectura porque su inspiración no procede de la mente sino del sentimiento y de la voluntad (el deseo) y las frases que logra articular *antes parecen dislates que dichos puestos en razón*. El texto así logrado es polivalente, admite diversas lecturas, tan ricas en contenido que *los santos doctores, aunque mucho dicen y más digan, nunca pueden acabar de declararlo por palabras, así como tampoco por palabras se pudo ello decir* (p. 434 y ss. de las *Obras Completas* de San Juan de la Cruz, Col. la BAC, Madrid. 1982).

El autor no puede decir directamente lo que siente y quiere, porque se ve desbordado por un contenido inefable; el texto no es

capaz de acoger la inspiración por medio de signos lingüísticos válidos socialmente y adquiere una nueva dimensión significativa; el lector no es capaz de comprenderlo en su profundidad basándose sólo en sus conocimientos lingüísticos, su competencia queda también sobrepasada. El proceso de comunicación mística desborda por sus tres fases: expresión (el autor), significación (el texto) e interpretación (el lector).

San Juan acude a recursos que sugieren armonía (la musicalidad rítmica basada en la distribución de los acentos, la medida de los versos, la repetición de la rima en una estrofa casi constante, la lira; también en el orden, las reiteraciones léxicas y frásticas, las reiteraciones en la sintaxis, etc.), para despertar la sensibilidad del lector y propiciar un proceso de comunicación que disponga al sentimiento, que se abra al conocimiento y navegue a su gusto por las reiteraciones que imponen una lectura demorada y deleitosa para descubrir conexiones que dan sentido al significado simbólico de algunas expresiones, prolongándolo a la unidad de todo el poema, y para captar las imágenes y semejanzas que abren puertas al vuelo de la imaginación y establecen relaciones inusitadas y bellas. El ritmo fónico, la distribución armoniosa, las reiteraciones y otros recursos materiales del discurso, a la vez que expresan el estado de inspiración del emisor, disponen al lector para una recepción orientada al sentimiento.

Suárez sigue caminos aparentemente muy alejados de los usados por San Juan, intenta remover el sentimiento, la sensibilidad y la fantasía, la propia y la de sus lectores, utilizando un léxico cotidiano, que se suma al tradicional amoroso y aporta formas nuevas que inserta en esquemas conocidos en la literatura mística y en otros que son originales de su lírica. Los temas que tradicionalmente ha utilizado la mística, se cristalizan en formas variadas, por ejemplo, en el tema del agua, que se concretaba en la fuente que mana y el río de transparente cristal, sobresalen las referencias continuas al mar (*En esta playa donde yo tenía / tanta belleza, / hoy sólo tengo / tu mar –tan cerca. I. A. 10; Vienes y vas*

–*qué mar infatigable [...] Van contando las olas de tu mar*, I. B. 1); el fuego y la llama que inflaman de amor, se asocian a la nieve, en un oxímoron como extremos de amor y desamor (*Cuando el fuego mejor arde en la nieve / En mi rincón pequeño / una llamita vive / encadenada al fuego y nieve tuyos*, I. A. 7); imágenes del camino se hacen cercanas (*sigo veredas transitables*, I. A. 8; *El camino es seguro –qué insegura la vuelta*; I. B. 8; *el sendero se estrecha hacia la cumbre*, I. B. 12), y así tantos otros motivos, que recogen ecos tradicionales, unas veces literales, otras con modificaciones que no anulan su origen, y se repiten en los tres libros, como el tiempo que se abre a la esperanza en la mañana y se oscurece en el ocaso de la vida; como naturaleza que figura en su cerezo o en los ciruelos floridos con la esperanza de un acercamiento del fruto, mediante el trabajo que se hace lo mejor posible, etc. La búsqueda de forma literaria para lo inefable místico sigue siendo un camino abierto, inagotable, que aprovecha y parte de motivos conocidos, siempre sugerentes y siempre simbólicos.

Y si de los temas y motivos particulares, pasamos al esquema más general, podemos comprobar que el del *Cántico Espiritual*, es su presentación dialógica con receptores que contestan, con otros que sirven sólo de receptor, no se sabe si válido o no, es decir, el hablante se dirige a ellos pero no le consta que escuchen o entiendan, porque no contestan y nunca llegan a tener voz textualizada; las variantes son muchas: el diálogo con el Amado ausente, los diálogos con los pastores virtuales (*los que fuerdes*), con los bosques y espesuras, etc. Todas estas variantes indican modos de relación dialogada o dialógica (abierta al diálogo, pero no dialogada).

El título apunta a un proceso de alternancia: *Canciones entre el Alma y el Esposo*, pero se textualiza en varios formatos: el más envolvente es un diálogo en el que un YO, el Alma, se dirige a un Tú, Dios, en principio ausente, sin voz. Al reconocer esa ausencia e iniciar una búsqueda, el Alma se dirige a los pastores, que le contestan directamente, en una lira, y vuelve a dirigirse al Esposo, en su monólogo dirigido, sin respuesta, con versos que son quejas, expresión del deseo de verlo, peticiones directas

para que se deje ver; cambia de nuevo y se dirige a la fuente: ¡*Oh cristalina fuente...* , que no responde. Por fin se presenta el Amado, y el poema se desenvuelve en un diálogo completo, con la voz alternada de dos interlocutores, que sigue hasta culminar la lira 39, final de *Cántico*. El diálogo completo se logra cuando se alcanza la vista directa del Amado: el discurso en sus formas dialógicas se hace signo o indicio del camino, de la búsqueda, del deseo del encuentro: una estructura semiótica dialógica, con variantes en los diálogos concretos es signo y representa el camino del Alma hacia Dios, el encuentro, y la unión.

El esquema dialógico se realiza también en el *Tríptico: el mal de amén*; los tres volúmenes siguen un formato general de diálogo (hay un Yo y un Tú), pero en realidad es un monólogo dirigido, pues sólo uno de los sujetos tiene voz, sólo uno actúa como locutor, el otro es siempre el Tú, sin voz, a quien se dirige el Yo. El Tú está presente gramatical y coloquialmente, pero guarda silencio, no toma la alternativa verbal, carece de voz en el texto: es un interlocutor implícito. La desigualdad entre los interlocutores es un hecho en la expresión dialógica: un interlocutor habla, el otro es objeto para el diálogo, pero no asume la voz; la igualdad sólo se alcanza en el silencio de ambos, que es posible y se textualiza como tema, no como expresión, pues no habría texto alguno.

Los títulos de los tres volúmenes textualizan el término Tú: *Tú y un otoño encendido / Me acerco a tu respiración / Termina Tú el trabajo*. El Yo (o sus variantes morfológicas pronominales y en forma de desinencias verbales de primera persona) no figura en los títulos; está como sujeto emisor en todos los poemas, latente en las personas del verbo, singular o plural (*Haré el trabajo lo mejor que pueda / Nos volvemos a ti quedando entre las cosas*) o textualizado (*Haré el trabajo lo mejor que yo pueda*). El interlocutor no deja nunca de ser Tú (o sus variantes morfológicas y léxicas: te, tus, Señor, Dios), pero no es propiamente interlocutor, porque ni responde, ni participa en el intercambio verbal.

Con esta forma dialógica envolvente, los procesos semióticos de los poemas son de *expresión* (habla el emisor para sí, sin dirigirse a nadie, en reflexiones sobre su propia situación), de *significación* (el texto establece por medio de sus formas relaciones históricas con otros textos o relaciones contextuales con el entorno cultural o más concretamente literario), o de *comunicación* (habla el emisor para que un receptor se entere, pero no obtiene respuesta). No encontramos procesos de interacción, en los que dos sujetos alternen en el uso de la palabra, es decir, que desempeñen la función alternada de emisor y receptor. En los poemas de Suárez, bajo forma de diálogo, no hay intercambio verbal, sólo expresión, significación y comunicación, y queda fuera todo tipo de interacción: el Tú es un Dios que deja señales y guarda silencio. Esta es la causa de la queja que está presente en toda la literatura mística, y que se manifiesta con variantes en unos y otros autores y que en algunos autores desemboca en el diálogo completo de la unión (San Juan) y en otros no se supera, y sólo alcanza la renuncia (Suárez).

6. Intertextualidad

Al leer los versos del *Tríptico: el mal de amén*, encontramos algunos ecos de autores que resuenan en una frase, en un término, en un motivo, como indicio de lecturas de su autor; son ecos que dan testimonio de unos conocimientos literarios y no pasan desapercibidos para los lectores que comparten gustos. Levemente resuena Machado (*lo que yo más quería no lo llevo conmigo* (I. C. 3) o Vicente Aleixandre en algún superlativo: *Momentos míos, quietísimos* (I. C. 1). Con más fuerza se hace presente Blas de Otero, que resuena bronco en el motivo concreto del silencio de Dios, a pesar de que Suárez se distancia mucho en el tono que le confiere al tema. Para Otero el silencio de Dios es angustia, es rebeldía, es queja. Suárez indica formas de silencio, suyo y de Dios, que parecen preludios de encuentro, o hitos en el

camino que indican progreso hacia el encuentro, que son hechos, no actitudes premeditadas e insuperables: *A veces los silencios son un ferviente fuego* (I. C. 4); *Funde en ti mi silencio; [...], Entonces yo te llamo. ¿Cuándo escuchas?* (I. A. 3), *Venimos del dolor hacia el silencio [...] que el buen silencio los recoja y salve*, (I. A. 5); alguna vez asoma la impaciencia: *¿No ves, Señor, que llamo a tu silencio?* (I. B. 15): todos los silencios se manifiestan en expresiones de esperanza. Frente a esa disposición, es manifiesta la angustia que proclaman los silencios poderosos de Dios en los sonetos de Blas de Otero: *ay, tu silencio vuelve loca el alma [...] poderoso silencio con quien lucho / a voz en grito...* (Bobes, C. "El silencio en la literatura", en Castilla del Pino, C. *El silencio*. Madrid, Alianza Universidad, 1992).

Un enfoque muy original sobre el tema del silencio se encuentra en el poema número tres de la tercera parte del primer tomo del *Tríptico: el mal de amén: Si alguna vez los viera*. Hablan los versos de este poema de la ausencia de Dios, con cierta impaciencia, que se traduce en un movimiento continuo de interrogantes: *¿Dónde te escondes, Dios, si estás aquí?* El poeta lo busca en la noche que lo refleja, en los pasos que lo sueñan y resuenan más nítidos. El hombre debe acoplarse a lo que Dios le ofrece, sea llamada, sea silencio: *se acompasa mi andar a tu silencio* (I. D. 11), porque no indica abandono, y también en su propio silencio encuentra el poeta testimonio de búsqueda: el silencio de Dios no es total, porque se manifiesta en su presencia en las cosas; y el silencio del hombre, que también se da, no deja huella en las cosas, pero es alerta y garantía de esperanza:

*En las piedras que piso
también me callo yo sin dejar huella.
Entre las cosas que ignoramos, una:
das con callarte, tu mayor presencia.
En mi silencio grande, Señor, yo no me oculto:
sigo más alerta
por ver quién vive y viene de tus labios,
si alguna vez los viera.*

La influencia más clara en el *Tríptico: el mal de amén* es, sin duda, la de San Juan. Aparte de la que hemos analizado en cuanto a la forma general dialógica de los poemas, hay también ecos directos de los textos sanjuanistas en motivos y expresiones léxicas: *no has pisado con prisas estos sotos [...] saben hablar de ti. Qué verdaderos* (I. D. 6), que recuerdan el texto y la imagen que crea: *pasó por estos sotos con presura, y yéndolos mirando, con solo su figura, vestidos los dejó de hermosura* (*Cántico espiritual*). Es la idea, tan grata a San Juan de que la naturaleza creada habla del Creador, como signo directo suyo, y que se convierte en la idea de que Dios está en las cosas que ha creado.

El tríptico se abre con una referencia directa a la literatura mística: *Que fray Juan me perdone y*, a pesar de las continuas alusiones intertextuales a los poemas sanjuanistas, en las expresiones y actitudes de algunos poemas, como creaciones literarias, el *Cántico espiritual* y el *Tríptico: el mal de amén*, están muy alejados, como también lo están los caminos que siguen: uno en el imaginario del amor humano y sus etapas hasta la entrega total, el otro en la actitud de mantener la libertad y la vida cotidiana; uno en la búsqueda por la naturaleza, atravesando las bellezas creadas por la mano del Amado, el otro centrado en la vida diaria de la ciudad, de la familia, del trabajo y en la voluntad mantenida hasta el final de seguir en esta actitud, que ha sido elegida. En la fuente inspiradora de los versos de Suárez, se ha colado Santa Teresa con sus pucheros y el Señor que los habita.

7. Lenguaje figurado: metáforas

En una obra de carácter simbólico las metáforas abundan y son las más frecuentes aquellas que difuminan sus términos para referirse a los sentimientos: el fervor como fuego, el fervor como nieve, las ilusiones como caballos desbocados, etc. Los dos términos de la metáfora tienen formas y relaciones que están abiertas a las expresiones tradicionales, tanto de la lírica religiosa como amorosa, y aportan otras originales basadas en

relaciones advertidas en la vida cotidiana, algunas sencillas, otras complejas, unas simples, otras continuadas, etc. y con construcciones gramaticales muy diversas.

Podemos ver algunas, de belleza estremecedora: *el silencio es un ferviente fuego* (I. C. 4), *nuevas rosas relámpago ya son* (III. A. 8), como ejemplos de metáfora atributiva; son frecuentes las de aposición: *el día, surtidor de espadas* (I. C. 6), *la tempestad de nieve, fervor tras los cristales* (I. C. 9); metáfora doble: caballos simbólicos denotan la fuerza del amor divino en la sangre, y los caballos se traducen en la metáfora pura, de adjetivo: *llamarada de crines galopando en tu cuerpo* (I. C. 9); metáforas complejas para referirse a frustraciones de alguna ilusión mística, como *urgencias abatidas por disparos de sol*, cuyo sentido se prolonga en el verso: *Caí. Quedé en el suelo* (I. D. 11).

A veces, una metáfora continuada da sentido simbólico a todo un poema, por ejemplo, *Fervor de abejas trabajando allí* (III, A. 8) que se convierte en una descripción del final del mes de febrero y de la aparición de la primavera; el poema, que omite a veces el primer término de la metáfora (ζ), o la abre en racimo: las flores son *relámpago*, *llamarada visible*, *cabellera encendida*, *gota tambaleante* (ζ), adquiere una gran belleza al identificar el silencio de Dios con su presencia en la vida que germina: las voces del silencio acústico han emigrado a los gritos del color de las flores, al calor del sol, al susurro y fervor de las abejas, a la Naturaleza entera que se afana en la primavera para dar testimonio de Dios en su silencio.

La palabra se inviste de un ritmo añadido (*tan-tañen*), de paralelismo entre categorías morfológicas de los dos primeros versos del segundo cuarteto (Nombre-Adjetivo-Complemento Circunstancial de espacio); en la presencia de los endecasílabos de rima asonante idéntica (e-o) en los versos pares de los tres cuartetos, que da unidad al poema:

*Me están tañendo las campanas viejas;
me nombran y señalan con el dedo.*

*Febrero va acabando y nuevas flores
relámpago ya son. Escucho el trueno.
Llamarada visible en la distancia,
cabellera encendida en tarde al viento;
gota tambaleante en la ramita,
paciente en su nacer. Que va creciendo.
Fervor de abejas trabajando allí;
piedad de una avaricia al entrar dentro
de cuando ya se está dejando ver.
(Resuena en muchas voces el silencio).*

El lenguaje figurado de tipo metafórico y simbólico es un tema que merece un análisis más amplio y detallado en el *Tríptico: el mal de amén*; bajo un lenguaje que se desliza en muchas ocasiones desnudo, sencillo, sin artificio, se esconden recursos sofisticados y eficaces formas de expresión, que sorprenden la atención del lector que los advierte y enriquecen su lectura.

8. Lectura

Basándonos en los datos que hemos espigado hasta ahora, entre otros muchos que esperan análisis, proponemos una lectura global, deteniéndonos en algunos puntos más decisivos.

La idea más amplia, que sobrevuela el sentido, se expresa en el título, *El mal de amén*, que, en principio, puede parecer en la ayuda del Señor con la exclamación: *Termina Tú el trabajo, Señor, que yo no sé*, que cierra los poemas del tercer volumen, y se refiere a aquel trabajo que, según se comprometía al principio, iba a hacer él solo lo mejor que sabía, pero que no alcanza a realizar, y se da por vencido.

El primer paso tiene un carácter prevalentemente mental: el hombre se enfrenta a su realidad, a la cotidianeidad que lo envuelve, pero advierte los hilos de agua de su espiritualidad y, cuando da el segundo paso, se acerca hasta oír la respiración de su interlocutor silencioso; y, por fin, culmina el tercer volumen pidiendo la ayuda de quien está seguro que lo está llamando, aunque no oiga su voz. La conclusión queda muy lejos de la de

San Juan: *quedéme y olvidéme [...] dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado*. Suárez también alcanza la confianza de dejarse llevar, pero está lejos de la unión: *haz tú el trabajo...*

La trilogía de José Manuel Suárez recorre, paralelo a ese camino religioso, un camino literario, que se abre con un título sugerente contextualizado por el autor en un enfrentamiento con Dios: *Tú y un otoño encendido*. *El otoño* pertenece al autor en la historia de un recorrido de vida narrado en primera persona, y *el Tú* constituye el término de la búsqueda, que no tiene voz directa, que se manifiesta a través de las cosas y en el espíritu del hombre. El Tú, la aspiración final, no necesita más precisiones, porque tampoco podemos dárselas, pues es lo Absoluto, creído, anhelado, pero desconocido, a no ser por la fe, que es un don, no un conocimiento adquirido; el Yo es el hombre de edad madura que se enciende en el amor a Dios, y afronta su búsqueda, con su vida y su libertad a cuestas. Entonces revisa la historia pasada para recuperar algunas raíces, algunas explicaciones: ¿cómo busca un hombre concreto, con una vida propia y un camino que él mismo elige, a un Dios vinculado de una cierta forma a los lejanos días de la juventud y que ahora se deja sentir, que reclama de nuevo un sitio, removiendo el espíritu de un hombre que está en unas circunstancias de vida, que no puede obviar? El sujeto y sus circunstancias han cambiado, el amén no fue definitivo, el camino es otro y hay que acertar.

La primera causa de queja para esas circunstancias es la falta de seguridad; el Dios silencioso, o el silencio de Dios, del que tan amargamente se quejaba Blas de Otero, genera una actitud de angustia profunda: ¿no será un sueño de la razón lo que se vive, en ausencia absoluta de indicios que puedan confortar? ¿No estará el hombre buscando lo que él mismo se imagina?

Esta lectura invita quizás a cambiar un poco el título: **Tú y mi otoño encendido*. El autor inicia el camino, no desde el abandono amoroso como San Juan (*¿Adonde te escondiste, Amado, y me dejaste...*), no desde la abstracción o desde el desengaño que

empuje hacia algo seguro, tampoco desde una vida reclusa que ha renunciado al mundo, sino desde la vida diaria, desde lo cotidiano y con una dieta en la que falta el azúcar, según afirma el primer título del primer volumen, en la primera parte: *Mi dieta sin azúcar*, queriendo sugerir y significar que en su camino hacia Él no tiene ni se permite dulzuras infantiles ni ficticias edulcoraciones.

Un hombre que blande la irrenunciable libertad que, como hombre, le corresponde por su creación, y entre soledad que sabe a rechazo y necesidad de seguir, transita dolorido y doloroso, por otros títulos, que alivian la lejanía: *Me acerco a tu respiración* y culminan con la renuncia y la plena confianza *Termina Tú el trabajo*.

Esta lectura *narrativa* no la rechaza el texto, es posible, y avanza, en el marco que la historia de la literatura nos ofrece, hacia la interpretación de los tópicos de la lírica mística: la búsqueda, el camino, la fuente en su manantial, la noche oscura que conducirá al encuentro, a la luz y a la fusión en el amor, el abandonarse y quedarse en la mano de Dios.

La literatura va construyendo en la historia un sistema cultural propio en el que cada tiempo acoge los ecos de obras anteriores y se inspira en ellas, más o menos directamente: nadie escribe novela hoy como la escribió Cervantes, nadie hace el teatro clásico como lo hizo Lope, y nadie llora las penas de amor como Garcilaso; no podemos esperar que la lírica mística siga los mismos pasos que trazó en la época clásica: otras formas, otros temas, otros motivos, entran en el mundo lírico y caminan en contraste o en paralelismo con los ya consagrados; sin duda la semiosis ilimitada, de que habló Eco, se cumple en este tipo lírico, como en los demás: los términos ya consagrados que tuvieron su uso en el imaginario de la mística clásica sirven ahora de referencia a los términos tomados de los textos.

Las quejas se suceden porque el camino hacia una relación con la divinidad es difícil y la relación que se establece ha de

superar el desaliento del silencio, la renuncia inicial, la duda continuada ante signos poco claros y ambiguos, y muchos otros inconvenientes, entre los cuales no está en último lugar el hecho de que el hombre ha de soportarse como es, en todo su ser.

El primero de los poemas es una confesión de reconocimiento de la llamada y de sumisión inevitable, a la que se ponen límites, porque sencillamente se rechaza la entrega total: resistencia, dificultades exteriores, inconvenientes del mismo sujeto, que se trata de superar, etc., señalan una *hoja de ruta* que toma forma panorámica, de enmarque de los sucesivos pasos a partir de un comienzo controlado:

*No es fervor de un idilio,
Señor, nuestra relación de pareja.
Es fregar bien los platos. Y limpiar el jardín.
Y barrer la escalera.
Es decir a los chicos, entre mil otras cosas,
que pongan bien la mesa...
Será callar también,
-que buena falta hace, aunque Tú no lo creas.*

El sujeto es el hombre completo en cuerpo y alma, no el alma desprendida o que intenta desprenderse del cuerpo y de sus servidumbres, y se compromete en unas circunstancias personales que irán aflorando en alusiones o recuerdos directos, con unos límites señalados por la vida de todos los días, de fregar, de limpiar, de preparar la mesa y de pagar la hipoteca. Este primer poema señala un compromiso, desde el título, para iniciar la marcha: *Haré el trabajo lo mejor que yo pueda* (¿No falta ese *yo*, que parece pedir el verso y que se incorpora al final?).

Y antes de la sumisión, de la entrega final, afloran quejas, que constituyen el argumento de la obra (*Yo te estuve esperando en el dolor... ¿Ahora que ya es tarde quieres verme?*, I. A. 1), con rechazos que se dispersan por los versos de forma continuada: *Te bastas a ti mismo, sin nosotros -y queremos tocarte / ¿cómo verte? / Seguimos esperándote* (I. A. 2), etc.

La lejanía de Dios produce reacciones que él no puede tomar como ofensas; por ellas pide disculpas, pero no las justifica (*Ofensas no han de ser palabras duras hacia ti*) ya en el primer poema, pero siguen; otras veces las quejas proceden de su soledad, de la que nadie le ha pedido su opinión: el Dios que parece abrazar a su criatura, que le da libertad y ansias de buscarlo, no lo tiene en cuenta para establecer un mínimo diálogo que le dé seguridad, ánimo, confianza; ante un Dios que parece sentir urgencia en el acercamiento y prisa en el encuentro, el hombre queda desconcertado porque no recibe contestación a sus clamores:

*En tu afán de abrazarme con tus brazos
y tenerme,
me espigas tan deprisa y sin mirar
que lo mejor se pierde.*

La poesía mística, incluso más general la poesía religiosa, carece de una referencia objetiva, que indique de alguna forma las secuencias de una historia real que progrese hacia un desenlace. El lector puede inventarla, con todo derecho, porque desde un punto de vista semiótico el proceso de comunicación literaria no se cierra hasta que culmina en una lectura; está claro que ésta no es arbitraria, no puede ser, debe encontrar en el texto los apoyos o indicios necesarios que la justifiquen.

En general, la poesía lírica es un proceso de expresión, más que de comunicación, y va señalando motivos: la huida del Amado, el ciervo herido, el gemido, la ausencia. Un mundo interior de desolación y vacío se manifiesta en imágenes que no tienen nada que ver con lo relatado, si se toman al pie de la letra sus expresiones. El lector se detiene en la belleza de los versos, en la sugerencia inacabada, y sobre todo imprecisa, de las imágenes y su estado de ánimo cambia y sigue andando, gozosamente o con dolor, explicando y haciéndose receptor de un mensaje que no está en las palabras, que emana del sentimiento, de un estado de ánimo, de un deseo que se formula con símbolos... Todo lo que se manifiesta, aunque no se explique

textualmente, se acoge a la significación profunda de los procesos lingüísticos que parten de un hombre y llegan a otro para que los conozca, a veces sin suficiente información. Parece que los versos dejan en el texto la posibilidad de una interpretación posible para que la sustancie el lector.

Estamos ante una construcción de palabras que aluden a actitudes, a vivencias, a deseos, a desasosiegos, a quejas, a sentimientos, a vacíos y sentidos religiosos, que alcanzan una belleza y una gran eficacia formal, pero que no argumentan, y, sin embargo empujan a sentir e inducen a pensar, a ensimismarse en la relación del hombre con su Creador, olvidando lo inmediato: *dejéme y olvidéme, dejando mi cuidado, entre las azucenas olvidado.*

Al leer, buscamos en nuestro interior experiencias que respondan, aunque sea de lejos, al sentido que transmiten las palabras y encontramos aquiescencia o rechazo, a veces sin precisar muy bien, con una respuesta ambigua, que va buscando salidas, en ese camino en el que acompañamos a Suárez en su *dieta sin azúcar*. El desasosiego, el ensimismamiento acompañan la lectura de una lírica que en sí misma puede explicar poco, pero que es un testimonio personal de alguien que ha seguido un camino que es inefable y que conduce al misterio.

Parece claro, nos parece claro, que el *Cántico espiritual* ha elegido una senda que exalta, y sigue un *camino de amor*, moviéndose por el campo semántico del amor humano de donde toma el léxico que el lector trasladará al amor divino, aunque algunos lectores no puedan trascender el nivel y se queden en una lectura literal: la recepción a una y otra altura pertenece a la capacidad de recepción y hay lectores que no ven más allá de las referencias habituales de los términos en sí. Ese camino, que se ve obligado a atravesar su noche oscura, accede al gozo del encuentro final, de la unión.

El mal del amén parte de la vida cotidiana y exige signos de Dios en lo diario, revivido, repasado, filtrado y presidido por unas exigencias semejantes a las que los hijos elevan a su padre.

El autor está donde está y quiere seguir su senda, la suya, no una señalada en el amplio abanico que puede ofrecérsele.

San Juan advierte la ausencia del Amado y peregrina por la naturaleza en su busca, José Manuel Suárez rebusca en un camino concreto, el de la vida cotidiana, los indicios que pueden remitir a un Dios que se le oculta, pero que sabe que está, y exige que dé muestras de su presencia, de una relación que Él ha iniciado: *yo te estuve esperando // ¿ahora que ya es tarde quieres verme?* Las imprecaciones se suceden a un Dios que es creador, que es padre, que tiene obligaciones con sus criaturas, las cuales creen tener derecho a verlo, exigen verlo, quieren verlo y esperan sus señales: no se conforman con el silencio. Parece que el hombre teme la duda y no quiere hacerse responsable de ella: el silencio de Dios puede inducir esa duda que abrumba al poeta y lo hunde en la noche oscura, en la desconfianza, en el temblor: la actitud de exigencia parece cimentada en el temor.

El autor ha emprendido un camino sin pistas, sin señales, para recorrer un tramo nuevo o para recuperar lo que ha perdido. El lamento por la falta de ecos o indicios que señalen el camino seguro, no tiene respuesta y el poeta se enfrenta al silencio, sin respuesta a sus continuadas inquietudes, a un camino sin alivios (*en mi dieta de ti no está el azúcar*). Una noche oscura, un silencio que se interpreta como disuasorio unas veces y como negación otras, impone su horizonte sin luz y sin perfiles, porque el hombre se siente hechura de Dios, enraizado en él, con derecho a seguir un camino que tiene derecho a conocer (*indícame el camino en que TU vas*), pero también a elegir: la lucha soterrada asoma y asume el triunfo en el verso siguiente: *¿Dirección? Todas. La mía. O ninguna.*

La expresión religiosa de Suárez es completamente diferente a todas las formas anteriores, es original y difícil de interpretar, en sus alusiones y elusiones, en sus símbolos y figuras; en sus imágenes y en sus metáforas está muy alejada de la mística que se hizo lírica sublime con san Juan, y, sin embargo no hay la menor

duda de que se ofrece como expresión literaria de un hondo sentimiento religioso que se hunde en la entraña del alma.

Frente a la mística del amor, que san Juan proyecta hacia la Naturaleza como testimonio del paso de Dios, de su presencia en la belleza y armonía de lo creado, Suárez tiene una voluntad decidida de buscarlo en la vida humana cotidiana, porque es el mundo donde él está, esa es su dirección y tiene derecho a pisar por el camino elegido, el que la vida le ha ofrecido. Una lírica religiosa nueva aspira a encontrar en la vida cotidiana el camino hacia sus raíces, y llegar a descubrir en ese ámbito a un Dios que de momento no tiene voz, no se manifiesta, a no ser en las cosas.

El tema, el acercamiento a Dios, la búsqueda, es el mismo, pero la trayectoria que siguen los lenguajes literarios es muy diferente. La literatura es un *constructo verbal* sobre el que puede progresar el amor, alejado de lo cotidiano en la mística sanjuanista; el recorrido se desgaja en varios estadios: la voluntad, la búsqueda, el encuentro, y se pasa por tramos de desánimo (la noche oscura), de sufrimiento, de sentido de culpa, hasta alcanzar la unión, la paz del alma: *quedéme y olvidéme, la cara recliné sobre el Amado, dejé todo y dejéme, dejando mi cuidado entre las azucenas olvidado*.

Suárez no sobrepasa en ningún momento la lucha, pero tampoco la deja. Se pueden señalar sus avances (o su estancamiento) en los tres volúmenes del *Tríptico: el mal de amén*. El poeta se dispone a emprender el camino, pero tiene un entorno que no puede renunciar o no está dispuesto a hacerlo, él quiere llegar a Dios sin moverse de donde está, anclado en lo cotidiano, con sus servidumbres y sus glorias: fregar los platos, limpiar el jardín, barrer la escalera, educar a los hijos y pagar la hipoteca. El entorno cultural de lo cotidiano no basta y el panorama se amplía con la naturaleza, los chopos que le obligan a mirar a lo alto y emprender el camino de una religación con Dios.

Este es el principio, es el mojón de salida que señala el primer poema, cuyo título, altamente significativo, se convierte en el

programa general: *Haré el trabajo lo mejor que pueda*. El camino, sin alicientes inmediatos, en una *dieta sin azúcar*, incluye el desánimo, la duda, a veces la esperanza, la confianza, porque *hemos nacido de tus mismas entrañas. Dan tus raíces un árbol infinito* (I. A. 1). La brega continúa sin alcanzar el final, y el poeta se rinde:

La noche está viniendo; no se enciende la luz.

Con mi torpeza grande, qué obstinado todo.

Termina Tú el trabajo, Señor –que yo no sé.

Podré arreglar la llave si me ayudas un poco.

El camino concluye con el reconocimiento de la propia impotencia, con la humilde petición de ayuda.

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES

UNIVERSIDAD DE OVIEDO