

MAESTRO, J. G. (2018). *La filosofía de los poetas*. Madrid: Editorial Verbum, 241 pp., ISBN: 9788490745908.

El autor de este libro, profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Vigo, ha publicado numerosos artículos y libros, y desarrolla una incansable y fértil labor investigadora. Firme y lúcidamente, ha aplicado al estudio de la literatura el Materialismo Filosófico, sistema de pensamiento que fue creado por Gustavo Bueno. Ahora nos ofrece un ensayo donde muestra las ideas filosóficas de Unamuno, Borges, Salinas, Cernuda y Hardy, entre otros. Partiendo de la base de que “la poesía es filosofía en verso”, el investigador examina la obra de algunos creadores que, en su producción literaria, han privilegiado la reflexión sobre grandes temas (la vida, el amor, la muerte), transmitiendo sus conocimientos no sólo a lectores convencionales, sino también a poetas y filósofos.

El volumen está dividido en diez capítulos. En el primero de ellos –“La poesía como provocación de la religión”–, se centra en *Teresa*, un poemario de Miguel de Unamuno donde insiste en sus habituales reflexiones sobre la necesidad humana de creer en Dios. Su poesía es una oración, afirma el ensayista, cuyo destinatario es un dios: “La visión unamuniana del cristianismo no solo es heterodoxa por su afinidad hacia lo protestante, por su distancia frente al catolicismo, o por su reacción ante el dogma hebreo. Unamuno ve a Dios como una consecuencia de su deseo de inmortalidad, no como una causa –y quizás ni siquiera como un imperativo– de verdad, de paz o de justicia” (20).

No es la primera vez que Maestro se acerca a la poesía del escritor vasco, pues anteriormente había publicado trabajos sobre diálogo y dialogismo en su obra. En esta colección de poemas, el sujeto lírico ofrece una concepción novedosa sobre el amor y la muerte. *Teresa* se articula en torno a un supuesto manuscrito redactado por Rafael, quien escribe versos a su amada Teresa, recientemente fallecida. El diálogo es un proceso verbal en que dos o más interlocutores cambian su actividad emisora y receptora sobre un tema concreto; es decir en la interlocución alternan un *tú* y un *yo*. El dialogismo es un proceso semiótico que permite a uno de los interlocutores –normalmente, la mujer, el *tú*– permanecer inalterable en segunda persona, como si estuviera ausente o fuera invisible. Es el oyente o destinatario interno del discurso. El emisor y el receptor se relacionan a través de un código

común. Tratando más la cuestión, Maestro ahonda en el segundo capítulo en el estudio de *Teresa* y aborda *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas. En el texto de Unamuno, los dos interlocutores alternan su actividad en la emisión y respuesta de los enunciados; en cambio, en el de Salinas domina el dialogismo. Veamos el modo en que los signos del discurso son interpretados por un receptor:

Cuántas veces he estado
 –espía del silencio–
 esperando unas letras,
 Una voz. (Ya sabidas.
 Yo las sabía, sí,
 pero tú, sin saberlas,
 tenías que decírmelas).

Estos versos de *La voz a ti debida* no forman un discurso dialogado, sino que “la persistencia del alocutorio mudo, de la amada como Sujeto Interior o destinatario inmanente que resulta mediatizado en el discurso del *Yo*, confiere al mensaje una estructura específicamente dialógica” (40). Como es patente, el sistema dialógico privilegia al ausente (**tú, tenías**) y ofrece la creación de una segunda persona (en este caso, la amada).

Al analizar la rima 33 de *Teresa*, el ensayista apunta que Unamuno combina los dos procedimientos. En dicho poema, Rafael describe una situación pasada, aquella en que Teresa, llevando de la mano a su hermanita, entabla con ella una conversación. Por tanto, hay diálogo, puesto que la hermanita pregunta a Teresa por lo que hay escrito en un papel

–¿Qué dice aquí, Teresa?
 y esta le responde:
 –“Te quiero mucho” dice...

Ahora bien, en el poema existe asimismo un proceso dialógico, ya que Rafael, quien ha desaparecido al comienzo del texto para describir el diálogo entre las dos hermanas, aparece al final para constituirse en sujeto de la enunciación:

Tu hermanita, Teresa, no sabía
 qué es lo que nos espera...
 En esos dos versos y en los dos últimos
 ¿Lo sabes tú? ¿Lo sabes ya en la tumba?
 ¿Es que de mí te acuerdas?

Rafael (sujeto lírico) configura a Teresa (sujeto interior) como destinatario inmanente, mudo y ausente, pues ha muerto ya.

En el tercer apartado, el profesor Maestro revisa textos que recogen experiencias vitales de Unamuno, Pessoa, Borges y Thomas Hardy. Compuso el escritor bilbaíno el poema “Es de noche, en mi estudio”, cuyas semejanzas con el de Quevedo –aquel que comienza “Retirado en la paz de estos desiertos”– parecen evidentes. Unamuno utiliza objetos y experiencias (libros, una lámpara de aceite, la oscuridad, la edad) para manifestar su inquietud por el paso del tiempo, la soledad, la muerte y la ansiada vida eterna: “La proyección del *yo* del poeta sobre los objetos que forman parte de su vivencia existencial (...) acaba por proyectarse reflexivamente sobre el propio sujeto, hasta concluir con frecuencia en la expresión de un *yo* dramáticamente fragmentado, débil, escindido en múltiples posibilidades existenciales, cuando no deconstruido o simplemente negado en su propio lenguaje” (53). Borges compuso poemas que le servían para interpretar una realidad que lo trascendía. Los objetos “durarán más allá de nuestro olvido; / no sabrán nunca que nos hemos ido”. El ensayista estima que “la poesía borgeana desemboca con frecuencia en un discurso autobiográfico en el que el autor expresa su propia vivencia como sujeto en la semantización de aquellos objetos que han formado parte esencial de su experiencia en la vida” (56). Algo similar ocurre con Pessoa, con la circunstancia añadida de los heterónimos, que sirvieron al poeta luso para crear ficciones literarias de su propia identidad. Hardy, por su parte, desarrolla la poesía autobiográfica consagrando muchos versos a describir una naturaleza que se muestra imparable ante el sufrimiento del hombre. Por ejemplo, los muebles viejos poseen más vida que las distintas generaciones familiares que los han contemplado y utilizado.

El capítulo IV, titulado “Mito y transducción de Proteo en la lírica de Borges”, se inicia con una definición previa de tres conceptos: *transducción*, *discrecionalidad* y *diálogo*. El asunto de la transducción literaria ha ocupado los escritos de Maestro desde su tesis doctoral y ha sido estudiado en otras publicaciones. El primer vocablo procede del latín *transductio-onis* (transmisión), y, en el ámbito de la literatura, designa cualquier proceso de transmisión del que pueden ser objeto las obras literarias, ya sean las fuentes, las influencias culturales, las críticas, las adaptaciones, etc. Al considerar los tres componentes del signo –significado, significante y referente–, el autor denomina *metamorfosis* a la modificación del significante; *transmutación* a la alteración del referente, y *transducción* al cambio de significado. De este modo, “el diálogo se configura como uno de los principales mecanismos de transducción (literaria, lingüística, teatral,

estética, epistemológica, etc...), al tratarse de un proceso semiótico en el que la persistencia de una interacción continuada erosiona toda estabilidad semántica en los valores referenciales” (70). Estos métodos son aprovechados para analizar la lírica de Borges. Así, trata de exponer el sentido “que adquiere para Borges el concepto del *Yo* como una realidad proteica y existencial, procesual y especular, vivencialmente semantizada y discrecionalmente fragmentada” (71).

La quinta parte reproduce un fragmento de *Genealogía de la Literatura*, obra clave de este investigador. En dicha sección, que lleva el título de “El Dios de los poetas”, explica las cuestiones planteadas por Gustavo Bueno en relación a la forma de aplicar el Materialismo Filosófico a la Teoría de la Literatura. De ese modo, se centra en una famosa expresión de la lírica de Juan Ramón Jiménez (“Dios está azul”), que considera representativa de la literatura sofisticada, aquella que reelabora materiales literarios previos y los diseña de forma artificial hasta convertirlos en “orfebrería literaria”. En este punto, nos encontramos ante un ejemplo del simbolismo y del modernismo. En el caso del poeta de Moguer, el color azul remite a “plenitud emocional y psicológica, en ocasiones incluso pseudo-mística” (109). Seguidamente, el ensayista revisa el tratamiento que Jiménez dio al vocablo *azul* en distintas épocas de su poesía: *Diario de un poeta recién casado*, *La Estación total*, *En el otro costado*, etc. Anota algo que no siempre se tiene en cuenta, pues los poetas que viven encerrados en su torre de marfil suelen manifestar una exaltación idealizada de la cultura popular; esta visión pertenece a unos hombres que “no trabajaron nunca el campo con el sudor de su frente. Otra será la interpretación que la denominada “poesía social” hará de los mismos hechos” (110, n. 89). El Dios de Juan Ramón no es ni filosófico, ni teológico, sino un “puro psicologismo, un epifenómeno poético de la conciencia personal, subjetiva, autológica, y muy insularizada, de su autor” (127).

Los capítulos VI y VII, asignados a la poesía de Vicente Aleixandre, son observados desde el punto de vista del Materialismo Filosófico en tanto que Teoría de la Literatura. Como es bien sabido, Gustavo Bueno hablaba de cuatro espacios fundamentales que, aplicados a la Literatura, son los siguientes: el *antropológico* (donde se sitúan los aspectos humanos, que no solo se refieren al hombre, sino también a otras realidades con las que se relaciona: la naturaleza, los animales...), el *ontológico* (el campo donde se representa el mundo desde la materia literaria), el *gnoseológico* (la interpretación de la Literatura en tanto que conocimiento) y el *estético* (espacio donde se cataloga y “descifra” una obra de arte). En el apartado VI, el ensayista aborda varias cuestiones: la unidad cósmica, el asunto del surrealismo y la trayectoria poética del poeta sevillano.

Este poseía una visión unitaria de la vida, una especie de metafísica en la que el cosmos entero estaba reducido a una sustancia única: el amor. Seres animados e inanimados aspiran a una unificación amorosa. Que el supuesto surrealismo de Aleixandre no sea del todo ortodoxo se debe, tal vez, al hecho de que los españoles que siguieron dicha tendencia ignoraron la norma francesa de André Breton y la ficción de la escritura automática. A continuación, se analizan los ejes del espacio antropológico: el *circular* (o humano), el *radial* (o de la naturaleza) y el *angular* (religioso). Hasta *Historia del corazón* (1954), Aleixandre se centraba en el segundo nivel de los citados, donde el hombre se incluye. *En un vasto dominio* (1962) se inscribe en el eje circular, pues el hombre aparece integrado armónicamente con la naturaleza. Ocurre lo mismo con *Sombra del paraíso* (1944). En cambio, el eje angular o religioso apenas ocupa lugar en sus poemarios. Maestro explica que tal materialismo “es la afirmación acaso sin precedentes de un ateísmo materialista tan singular como discretamente expresado. Es una poesía para el Hombre que, civilizado y racional, se integra y funde, sin Dios, en una Naturaleza holista, monista y armónica” (150).

En el segundo de los trabajos dedicados al premio Nobel, el investigador abunda en el análisis de su lírica, según los cuatro espacios del Materialismo Filosófico: En el antropológico, incluye tres obras esenciales: *Sombra del paraíso*, *Mundo a solas* (1950) y *Retratos con nombre* (1965). El espacio ontológico aflora en cuatro libros: *Pasión de la Tierra* (1935), *Nacimiento último* (1953), *En un vasto dominio* y *Poemas de la consumación* (1968); el gnoseológico se manifiesta en *Picasso* (1961) y *Diálogos del conocimiento* (1974); el estético aparece en *Ámbito* (1928), *Espadas como labios* (1932), *La destrucción o el amor* (1935) e *Historia del corazón*. El capítulo concluye con un detallado análisis de *Nacimiento último* (1953) –poemario que agrupa textos que fueron concebidos en los mejores momentos del escritor sevillano– y *Retratos con nombre*, obra que refleja la evolución desde una lírica concentrada en la naturaleza hacia otra focalizada en el hombre. El eje circular o humano está presente desde el poema inicial, “Diversidad temporal”; falta, curiosamente, el eje angular: “En la lírica de Aleixandre, el espacio antropológico es bidimensional: la Naturaleza y el Hombre. No hay dioses. No hay eje angular, sino solo ejes radial y circular” (170).

En el capítulo VIII, Jesús G. Maestro se centra en el examen de la *Desolación de la Quimera* (1962), de Luis Cernuda. Apoyándose también en los mismos postulados del Materialismo Filosófico, el profesor afirma que dicha obra se inscribe en los procesos estéticos de la literatura crítica y de la sofisticada. La primera se caracteriza por el afán de raciocinio y desmitificación. Por su parte, la segunda,

partiendo de saberes críticos, induce a reconstruir realidades sobrenaturales y ficticias. Seguidamente, considera el poemario desde los cuatro campos, ya citados anteriormente. En cuanto al primero de ellos, el antropológico, parece evidente que la naturaleza y el hombre han sido marginados; en cambio, el eje angular (religioso o mítico) se multiplica. La Quimera es un monstruo zoomorfo, fruto de la mezcla de animales diferentes (cabra, serpiente...); madre al fin y al cabo de la Esfinge, es capaz de imponer enigmas y causar inquietud a los humanos: “El poema de Cernuda explicita ante todo, y muy dramáticamente, la soledad, la desolación, la ruina, que contemporáneamente define y sepulta un mundo que, vivo todavía, fue otrora el arsenal de una poética y una imaginación literarias acaso irremplazables” (185). Cernuda ofrece una visión desamparada y triste del mundo natural y humano, a causa de su misantropía y nihilismo; en cambio, privilegia el ámbito numinoso, como si estuviera asegurando que, en realidad, únicamente permanecen los dioses paganos, las supersticiones, las quimeras. El ensayista cita un verso concluyente: “Lo divino subsiste, / Proteico y multiforme, aunque mueran los dioses”. El ámbito gnoseológico se refleja en un motivo típico de la lírica europea del siglo XX: el escaso beneficio que proporciona el conocimiento, pues aleja al hombre de su cultura tradicional e incluso de su propia libertad: “Ante el poder creciente de un cientifismo y de una política que convierte al ser humano en una criatura cada vez más limitada y ajena a sí misma, Cernuda se retrotrae a formas de conocimiento propias de un mundo antiguo, donde el mito, la magia o la numinosidad religiosa se constituyen en formas de saber” (195). El poema que da título a la obra manifiesta claramente los rasgos de la literatura sofisticada: ingredientes psicológicos, sobrenaturales y reformados; al mismo tiempo, el autor desmitifica al animal fabuloso, cuya degradación es patente en los quehaceres vulgares que desempeña.

El apartado IX se ocupa de la poesía de Jaime Siles, cuyos *Himnos tardíos*, a caballo entre la literatura crítica y la sofisticada, son examinados cuidadosamente por el ensayista. Desde el punto de vista del ámbito antropológico, predominan el eje angular (religioso) y el circular (humano). Desde el campo ontológico, el poemario apunta a elementos psicológicos y lógicos. En fin, el texto del escritor valenciano, quien “apela al lenguaje de la experiencia humana ordinaria”, posee una concepción neoexistencialista, a pesar de que también podría inscribirse en una tendencia vanguardista, próxima tal vez al ultraísmo. El primer poema de *Himnos tardíos* coloca al lector en el eje religioso del ámbito antropológico, donde la razón se halla dominada por impulsos oníricos, que reconstruyen el mundo romántico. El segundo planea sobre el eje de la naturaleza, y el lector se ve inmerso en un espacio alejado de la sociedad; se limita el poder de la razón,

avisando de que es imposible normalizar la Idea de Dios. El tercero, abundante en juegos de palabras, se proyecta en una pluralidad de objetos que ocupan la experiencia humana. En los tres últimos himnos, se desarrolla una literatura crítica; pierden fuerza los elementos religiosos y naturales al tiempo que apunta el medio urbano. El ensayista analiza varios poemas de dicha categoría y se centra en el más representativo: “El lugar del poema”. La poesía no se agota en la consecución de la belleza, porque “el arte no busca el idealismo subjetivo, sino la crítica de la interpretación objetiva, más allá de los placeres personales del yo del autor o del lector. El arte exige una interpretación cuyas consecuencias rebasan –y sorprenden– la voluntad de autores y lectores particulares” (216).

El último capítulo del libro está adjudicado a un poeta gallego, Ramiro Fonte. Tras haber repasado su trayectoria literaria y las relaciones con otros escritores, Maestro se ocupa de dos textos: *O cazador de libros* y *Mínima Moralidade*. En el primero, se resumen los temas de su lírica. El protagonista del poemario, construido con rima asonante, es la ciudad; en concreto, Vigo. El pasado es descrito con *morriña*, aunque también se critica. El segundo es, probablemente, una parte de otro más extenso en el que todavía trabaja el autor. Maestro cita el que considera mejor poema: “Os nenos de Europa”: los niños se entretenían jugando al balón, mientras que en el entorno caían las bombas, estallaban las guerras, sufrían los emigrantes, se trabajaba duramente. Los niños son un símbolo cándido del ser humano, que en todo tiempo y lugar sufre experiencias traumáticas. Se convirtieron en padres, según atestigua el último verso: “Somos os fillos raros deses nenos”. Nosotros formamos eslabones de esa cadena, que no parece terminar, puesto que los mismos dramas, aunque con otros protagonistas, continúan hiriendo al mundo: “La experiencia vital que expresa esta poesía de Ramiro Fonte no parece trascender un horizonte inevitablemente nihilista. El ser humano es, al fin y al cabo, un ser vulnerable, débil, acaso inocente muchas veces, como un niño, y ante el cual ninguna realidad trascendente o metafísica parece hacer acto de presencia para socorrerle. El hombre está solo en su mundo, y él es el único enemigo letal de la especie a la que él mismo pertenece. La lectura trágica y redentora del poema confirma que todo ser que sufre es un ser inocente” (229).

En conclusión, estamos ante un brillante libro que recoge trabajos del profesor Maestro sobre el Materialismo Filosófico aplicado a la literatura.

Jesús Maire Bobes

Catedrático de Instituto en Lengua castellana y Literatura
jmab0006@hotmail.com