

Juan A. SÁNCHEZ

Universidad Carolina (Praga)

juan.sanchez@ff.cuni.cz

N.º ORCID: 0000-0003-1097-2244

DOI: 10.34810/comprendrev25n2id420651

Article rebut: 30/04/2023

Article aprovat: 20/09/2023

Resumen

En la obra de Antonio Machado se plantea la pregunta acerca de la situación del hombre en el mundo. ¿Cómo vemos las cosas? ¿Qué sentido tiene que estén ahí? ¿Cómo podemos conocerlas? Con sus escritos teóricos y con su creación lírica, el poeta pretende encontrar una respuesta a esas preguntas. Una de las ideas que repite insistentemente es que «lo poético es ver», idea que parece postular que la poesía es una forma de visión. Según ello, el mundo aparece fundamentalmente a la mirada. Sin embargo, también hay un aspecto del mundo que aparece en la escucha: el mundo es sonoro. Teniendo en cuenta este doble punto de partida, podemos preguntarnos: ¿cómo se tematiza, en la obra de Machado, la percepción? ¿Qué significa ver y qué significa oír? ¿Qué ve el poeta y qué oye? Este trabajo es un esbozo para una posible fenomenología de la percepción en la compleja obra del autor de *Campos de Castilla*.

Palabras clave: Antonio Machado, fenomenología, existencialismo, poética, idea.

Phenomenology of the perception in Antonio Machado

Abstract

In Antonio Machado's work arises the question about the situation of Man in the world. ¿How do we see things? ¿What is the sense of them being there? ¿How can we know them? In his theoretical writings and in his poetic work, he tries to find an an-

¹ Publikace byla podpořena z prostředků programu institucionální podpory rozvoje vědy na Univerzitě Karlově Cooperatio - vědní oblast Literatura. Esta publicación se ha realizado con el apoyo del programa de investigación «Cooperatio», sección Literatura, promovido por la Universidad Carolina.

swer to these questions. One of the central ideas of his reflexions about lyric poetry is that «seeing is of the essence of poetry», and consequently poetry is a form of vision. The world shows itself to the sight. Nonetheless, the world has also other aspect: it appears as something sounding, something that can be heard. From this double point of view, we can pose the question: ¿how is thematized, in Machado's work, perception? ¿What does it mean in that work seeing and hearing? ¿What does the poet see and hear? This essay is a sketch for an ulterior phenomenology of perception in the complex creation of the author of *Castilian Fields*.

Key words: Antonio Machado, Phenomenology, Existentialism, Poetics, Idea.

*gegenüber sein
und nichts als das und immer gegenüber.
(Rilke, Octava Elegía de Duino)*

Una de las ideas más hermosas y enigmáticas que nos dejó Antonio Machado está en el capítulo XV de su *Juan de Mairena*: «lo poético es ver».² Esta afirmación no implica solo que ver sea un acto poético, una forma de vivir poéticamente, entre otras. El «lo» individuativo³ denota un objeto abstracto determinado —individualizado— por la cualidad mentada: algo que sustancialmente consiste en ser poético, es decir, la poesía. La frase significaría, por tanto, que la poesía coincide sustancialmente con el acto de ver, que ver es *esencialmente* lo poético. De ello podrían seguirse dos conclusiones preliminares: que la poesía es una forma de visión y que todo ver es poético. ¿Es esto así? ¿Qué clase de ver es el ver poético? ¿Qué ve el poeta cuando ve poéticamente?

En el mismo texto en que *Juan de Mairena* dice «lo poético es ver» ya surge un aspecto fundamental de ese ver. El profesor de gimnasia y retórica comienza su reflexión considerando un lugar común: que «es el poeta quien suele ver más claro en lo futuro». El mejor ejemplo de ello sería Goethe, con quien suele relacionarse la cita de *Macbeth* «into the seeds of time». Goethe ha visto el futuro, lo mismo que las brujas ven el futuro cuando preconizan que Macbeth será rey.⁴ El poeta, sigue Mairena, es un vidente

² Antonio MACHADO, *Juan de Mairena*. Ed. José María Valverde. Madrid: Castalia, 1985, XV, p. 102.

³ Cfr. Manuel LEONETTI, «El artículo». En: Ignacio BOSQUE y Violeta DEMONTE (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1999, vol. I, pp. 832-833.

⁴ William SHAKESPEARE, *Macbeth*. Oxford: Oxford University Press, 1994, I, 3, p. 103: «if you can look into the seeds of time / and say which grain will grow». La alusión a Goethe como vidente del futuro puede encontrarse en el prólogo que escribió Valera a la traducción de Guillermo English del *Fausto*, publicada en 1878 con magníficas ilustraciones: Juan VALERA, «Sobre el Fausto de Goethe». En: Johann Wolfgang von GOETHE, *Fausto*. Madrid: English y Gras, 1878, p. XVII; «que el poeta canta a veces lo que no se dice; va más allá del punto al que llega el hombre científico con la reflexión y con el estudio; y adivina y vaticina, y se eleva a esferas inexploradas»; cfr. asimismo Juan VALERA, *Algo de todo*. Sevilla: Francisco Álvarez, 1883, p. 255.

de lo pasado y de lo futuro, por eso puede perdonársele que esté atento «a lo que viene y a lo que se va». Puede perdonársele, pero no es lo ideal. Entonces, ¿a qué debería estar atento el poeta? La respuesta del profesor apócrifo es sencilla y profunda a la vez: a «lo que pasa». Quizá el ver poético pueda entenderse como una visión profética o abarcadora del tiempo, o como una sonda del pasado —todo eso se le puede «perdonar» al poeta. Pero Mairena propone otra cosa: contemplar *lo que pasa*, esas «imágenes que le azotan los ojos y que nosotros quisiéramos coger con las manos».⁵

En un sorprendente comentario de la primavera de 1888, anotaba Nietzsche en su cuaderno: «Beim Glauben an Ursache und Wirkung ist die Hauptsache immer vergessen: das *Geschehen selbst*».⁶ La creencia en la causa y el efecto nos quita de la vista lo más importante: el suceder mismo. Ese es el misterio. La ciencia físico-matemática es capaz de establecer causas y efectos. Lo que no es capaz de entender es *das Geschehen*. Eso es a lo que debería prestar su atención el poeta, según Mairena: a lo que pasa, al suceder. No medirlo, no entender su razón suficiente, no relacionarlo con otra cosa que también pasa, sino entender qué es eso a lo que nos referimos cuando decimos que algo *sucede*. ¿Podemos hacerlo, lo entendemos? El ver de lo poético es ver que se dirige hacia el misterio de lo que es *ahora*: las imágenes que le azotan los ojos al poeta. El ver poético se presenta como una contemplación del suceder de lo que pasa en el ahora.

No hay que esperar a la década de los treinta para encontrar, en la obra de Machado, declaraciones acerca de la importancia de la visión. En su reseña de *Arias tristes*, de 1904, se preguntaba: «¿No seremos capaces de soñar con los ojos abiertos en la vida activa?».⁷ En la de *Noches blancas*, de 1905, aseguraba que el único camino de la poesía es «la directa contemplación de la vida».⁸ En el bosquejo de «Reflexiones sobre la lírica» (según el texto de *Los complementarios*), el poeta escribía «antes que nada, ver».⁹ En el texto final de ese ensayo, publicado en *Revista de Occidente* en 1925, declaraba que las imágenes líricas son expresión de intuiciones de cosas que «es preciso ver», y poco después, que «el hombre actual no renuncia a ver».¹⁰ ¿Se manifiesta esa directa contemplación de la vida en su poesía? ¿Y si es así, desde cuándo?

En su primera etapa, el poeta mismo decía que vivía atento a su «quimera» (L).¹¹ «El alma del poeta / se orienta hacia el misterio», se lee en la «Introducción» a *Galerías*

⁵ Antonio MACHADO, *Juan de Mairena*, *op. cit.*, p. 102, todas las referencias del párrafo.

⁶ Friedrich NIETZSCHE, *Nachlaß 1887-1889* (KSA, vol. 13). Múnich: De Gruyter, 1999, 14 [81], p. 261.

⁷ Antonio MACHADO, *Prosas dispersas*. Ed. Jordi Doménech, Madrid: Páginas de espuma, 2001, p. 190.

⁸ *Ibid.*, p. 202.

⁹ Antonio MACHADO, *Los complementarios*. En: *Poesía y prosa*. Vol. III. Ed. Oreste Macrí. Madrid: Espasa Calpe, 1989, pp. 1366-1367.

¹⁰ Antonio MACHADO, *Prosas dispersas*, *op. cit.*, pp. 519 y 524.

¹¹ Antonio MACHADO, *Poesías completas*. Ed. Oreste Macrí y Gaetano Chiappini. Madrid: Fundación Antonio Machado / Espasa Calpe, 1988. En adelante, cito siempre por esta edición, dando el número directamente en el texto.

(*Soledades. Galerías. Otros poemas*, 1907, número LXI). ¿Cuál es ese misterio? El «laborar» de las «abejas de los sueños», es decir, el enigma del alma, las «galerías sin fondo» de la memoria, de la sensibilidad y, en resumen, del mundo interior. En esas profundas galerías aletean seres imaginarios: una «forma juvenil» (XXXVI), una «noche amiga» (XXXVII), una «tarde / de la primavera» (XLI), etc., y los ojos se llenan de imágenes extrañas: «El sol es un globo de fuego, / la luna es un disco morado» (XXIV), «Brilla la tarde en el resol bermejo» (XXX), «Las ascuas de un crepúsculo morado / detrás del negro cipresal humean» (XXXII), etc. El poeta está ensimismado en eso que él llama el «retablo de mis sueños» (XXXVII). Parece que es incapaz de ver *lo que pasa*.

En *Campos de Castilla*, se diría que el panorama cambia: el poeta contempla las cosas en el proceso de su actualidad cotidiana: «carros, jinetes y arrieros» (XCVIII), «sombrios estepares, / colinas con malezas y cambrones» (CVI), las margaritas, los pastores, el huertecillo, el abejar, los viajeros en «pardos borriquillos», las «plebeyas figurillas», la cuna del niño que pende del yugo (CXIII).

¿Significa eso que las percibe *objetivamente*, que por fin ha aprendido a dejar de lado su «químera» para ver sencillamente lo que pasa? El mismo poeta se refería, en una carta a Giménez Caballero publicada en *La gaceta literaria* en 1928, a una «nueva objetividad», que supuestamente llevaba persiguiendo «veinte años». ¹² Eso nos daría la fecha de 1908 como inicio de esa persecución: la época, aproximadamente, en que estaba comenzando a escribir los poemas de *Campos de Castilla*. Si lo poético es ver, y ese ver es la contemplación del suceder de lo que pasa en el ahora, podría pensarse que el testimonio de esa experiencia poética la expresan, por ejemplo, estos versos de «A orillas del Duero»:

Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo,
y una redonda loma cual recamado escudo,
y cárdenos alcores sobre la parda tierra [...]
Veía el horizonte cerrado por colinas
obscuras, coronadas de robles y de encinas;
desnudos peñascales, algún humilde prado
donde el merino pace [...]
y, silenciosamente, lejanos pasajeros,
¡tan diminutos! —carros, jinetes y arrieros—
cruzar el largo puente [...] (XCVIII)

Sánchez Barbudo considera que estos versos son «puramente descriptivos». ¹³ Laitenberg, en un pequeño artículo, afirma que el paisaje de *Campos de Castilla* «no se redu-

¹² Antonio MACHADO, *Prosas dispersas*, op. cit., p. 557.

¹³ Antonio SÁNCHEZ BARBUDO, *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión*. Barcelona: Lumen, 1976, p. 182.

ce a ser expresión de un estado del alma»,¹⁴ es decir, ya no es el escenario simbolista de las galerías y de los sueños. Todo ello podría llevar a pensar que el ver poético, finalmente alcanzado tras la época del ensimismamiento simbolista, se refiere a la contemplación objetiva de la cosa, y a eso lo llamaría el propio poeta, años después, «nueva objetividad». Es imposible negar que el mundo cotidiano, «lo que pasa en la calle» (dirá el alumno de Mairena),¹⁵ está presente en *Campos de Castilla*, y que el poeta ha llevado a cabo una cierta evolución desde su época anterior. Demostrar que el sentido de esa evolución es haber alcanzado finalmente la objetividad de la mirada ya es más difícil.

En realidad, la «nueva objetividad» a la que se refiere Machado en la carta a Giménez Caballero tiene poco que ver con una supuesta poesía «objetiva» y mucho menos descriptiva. Dice allí bien claramente que esa nueva objetividad no puede consistir «sino en la creación de nuevos poetas [...] que canten por sí mismos», es decir, en la creación de los apócrifos.¹⁶ No parece esto muy adecuado para enunciar una poética de la mirada objetiva. Creo que a lo que se refería Machado con la idea de la nueva objetividad era más bien a una poesía que buscaba una respuesta a lo que significa *ver*, algo tan incierto que acaba siendo lo que hace un ente imaginado por el poeta. La mirada se plantea, posiblemente a lo largo de toda su obra, no como una solución, sino como un problema. El ver poético implica en realidad un enigma tan profundo como el misterio aludido en la «Introducción» a *Galerías*: el misterio de ver el suceder de las cosas en su existencia actual.

Hace tiempo que los especialistas han matizado la idea del supuesto «realismo» de *Campos de Castilla*. Sesé opinaba que en sus páginas el poeta «no puede evitar volver a los sueños».¹⁷ Por el mismo camino iba Oreste Macrí: «quanto piú lo spirito poetico machadiano si espande e si oggetiva, tanto piú rifluisce in se stesso [...]. Il sogno si confronta con la realtà e nel ritorno è un altro sogno».¹⁸ José Antonio Hernández, refiriéndose a *Campos de Castilla*, alcanzaba la conclusión de que «ver es algo más que percibir».¹⁹ Gicovate intentaba superar la polaridad subjetividad-objetividad diciendo que, con el nuevo libro, el poeta habría pasado de expresar la «vaguedad de un estado

¹⁴ Hugo LAITENBERGER, «“Subjetivismo” y “nueva objetividad” en la obra de Antonio Machado». *Boletín AEPE* [Madrid], X/16, 1977, p. 13.

¹⁵ Antonio MACHADO, *Juan de Mairena*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁶ Antonio MACHADO, *Prosas dispersas*, *op. cit.*, p. 557.

¹⁷ Bernard SESÉ, *Claves de Antonio Machado*. Madrid: Austral, 1990, p. 109.

¹⁸ Oreste MACRÍ, «Storia del mio Machado». En: Pablo Luis ÁVILA (ed.), *Antonio Machado hacia Europa*. Madrid: Visor, 1993, p. 74.

¹⁹ José Antonio HERNÁNDEZ, «La teoría literaria de Antonio Machado: ser y ejercer de poeta». En: *Antonio Machado, hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*. Sevilla: Alfar, 1990, vol. IV, p. 45.

del alma» a la «visión total de la experiencia humana».²⁰ Arthur Terry consideraba que hablar de la objetividad del libro de 1912 es una simplificación excesiva.²¹ Y Debicky que tanto en el primer ciclo como en el segundo el poeta «transforma las escenas y los elementos de la naturaleza en correlatos de actitudes subjetivas».²²

El poeta mira los campos sorianos, y lo que ve es que «el campo sueña», que «parece que las rocas sueñan» (CXIII). En realidad, el poeta no solo ve esos campos, sino, como dice él mismo, los *vuelve a ver* (sección viii): «He vuelto a ver los álamos dorados, / álamos del camino en la ribera». El «vuelto a ver» denota un nuevo estado: es un ver distinto, un verlos con un nuevo significado. Los álamos, vueltos a ver, son ya *otros* álamos. Así que ver no solo es ver, sino que puede convertirse en volver a ver, y lo que se ve dos veces son dos cosas distintas. La razón de que esto sea posible es que en realidad no vemos «cosas», incluso podríamos decir que en realidad no hay «cosas». Y si no hay cosas, ¿qué sentido tiene intentar conocerlas objetivamente? El ver poético es la vivencia de un afuera que se presenta como interiorizable. Los campos de Soria que el poeta ve han migrado hacia el reino interior, el reino del sueño y de la afectividad: «conmigo vais, mi corazón os lleva» (sección viii).²³ Finalmente, en la maravillosa sección ix, ¿estamos dentro del alma o frente a realidades «objetivas»?

tardes tranquilas, montes de violeta,
alamedas del río, verde sueño
del suelo gris y de la parda tierra,
agria melancolía (CXIII, ix)

En el prólogo a sus *Páginas escogidas*, publicadas en 1917, el propio Machado, refiriéndose explícitamente a *Campos de Castilla*, consideraba el ejercicio de la mirada como un problema que va mucho más allá de una mera percepción objetiva de las cosas. El ver poético no se realiza sencillamente con abrir los ojos y ver, sino que plantea una pregunta acerca del sentido del aparecerse las cosas sucediendo en el ahora:

Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipársenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece.

²⁰ Bernardo GICOVATE, «La evolución poética de Antonio Machado». En: Ricardo GULLÓN y Allen W. PHILLIPS (eds.), *Antonio Machado*. Madrid: Taurus, 1973, pp. 247 y 249.

²¹ Cfr. Arthur TERRY, *Antonio Machado: «Campos de Castilla»*. Londres: Grant & Cutler, 1973, p. 16.

²² Andrew P. DEBICKY, *Historia de la poesía española del siglo xx*. Madrid: Gredos, 1997, p. 24.

²³ Geoffrey RIBBANS, «The Unity of Antonio Machado's *Campos de Soria*». *Hispanic Review* [Filadelfia], XLI, 1973, pp. 285-296. Véase, especialmente, la p. 293; Arthur TERRY, *op. cit.*, p. 38: «the landscape itself and its people have become an inward part of the poet's own vision».

¿Qué hacer entonces? Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir; sólo así podremos obrar el milagro de la generación.²⁴

Según se tematiza aquí la actividad de la mirada («miramos afuera», «miramos adentro»), queda claro que implica una problemática a la que no puede aludir un simple «percibir». La mirada poética se realiza solo a través de la resolución de una alternativa. Primero el poeta mira hacia afuera con la intención de «penetrar en las cosas». ¿Qué es penetrar en las cosas? Transportarse, gracias a la mirada, a las cosas mismas, y transportarlas a ellas hacia nosotros; no estar *frente* a ellas, separados de ellas, sino, gracias a la vivencia poética, hacerlas nuestras. Entonces surge una duda: que lo que se nos aparece se deba a nuestra forma de verlo, que sea algo que existe solo «por nosotros». Es decir, que lo que veamos sea solo a nosotros mismos. Si esto fuera así, estaríamos condenados a una eterna soledad, encerrados solipsísticamente, incapaces de una verdadera participación. El resultado es que el poeta no puede estar seguro de la existencia (el suceder) del mundo que ve.

¿Significa eso que no hay una verdadera «percepción», que todo lo que el sujeto experimenta es inmanente? En ese caso, el sujeto sería una realidad en sí, sería el fundamento de todas las cosas; pero eso es imposible, porque nuestro mundo interior, dice Machado, «parece venir de fuera».

Ni la mirada exterior ni la interior satisfacen. La objetividad absoluta es imposible, porque todo fenómeno (toda verdad, toda realidad) se aparece dentro de una determinación subjetiva. La subjetividad absoluta es imposible, porque todo fenómeno es la aparición de *algo* que no somos nosotros. Puede afirmarse: lo que se muestra no puede ser solo el producto de nuestra sensibilidad. Asimismo, puede afirmarse: lo que se muestra es en cierto modo el producto de nuestra sensibilidad. Interioridad y exterioridad se oponen misteriosamente tanto como se compenetran y se necesitan.

Creo que estas ideas fundamentales sustentan la poética de Machado desde antes de 1917 (fecha de ese texto). La necesidad de articular el mundo interior con el exterior (la necesidad de entender lo que significa ver) puede encontrarse incluso en su época modernista. Así lo reconoce él mismo en el prólogo de 1917, donde, refiriéndose a *Soledades*, dice que «lo que pone el alma» lo pone «en respuesta animada al *contacto del mundo*».²⁵ Podría objetarse que esa es una idea enunciada *después* de la época modernista. Pero, en cualquier caso, es cierto que en *Soledades* el alma actúa en diálogo («en respuesta animada») con algo que no es ella (el mundo) y cuya presencia está también en el poema: el limonar y el cipresal (LXII), el huerto (LXIX), la casa de la amada (LXXII), la iglesia con sus torres (LXXIII), la cigüeña (LXXVI), los yerbos árboles

²⁴ Antonio MACHADO, *Prosas dispersas*, *op. cit.*, p. 417.

²⁵ *Ibid.*, p. 416. El énfasis es mío.

(LXXIX), el árbol roto que hace llorar (LXXX), el almendro florido (LXXXV), los árboles que «conservan / verdes aún las copas» (XC). Puede que el poeta esté «atento a su quimera» en el ciclo de *Soledades*, pero también está mirando lo que pasa.

Recapitulación. La idea de «lo poético es ver», aparecida en *Juan de Mairena*, podría considerarse dentro de una problemática que se manifiesta prácticamente desde el principio de la obra de Antonio Machado (poesía y prosa). El ver poético ve lo que sucede en el ahora, pero en el mismo momento de abrir los ojos para ver se plantea una pregunta: ¿Cómo se articula la sensibilidad con el mundo exterior? El ver poético consiste en un ver a través de esa problemática. Tanto en *Soledades* como en *Campos de Castilla* (aunque existen diferentes matices) la mirada se despliega en la rendija que le proporciona para ello la dialéctica entre la interioridad y la exterioridad. Ese es su verdadero campo visual. El ver de lo poético es ver se presenta problemáticamente más allá de un ver como percibir que diera como resultado el ejercicio de una descripción. En vez de eso se trata de un ver creador («el milagro de la generación», dice el poeta en el prólogo a *Páginas escogidas*),²⁶ que va inherentemente acompañado por la pregunta acerca del conocimiento de las cosas, y por tanto supone una epistemología. El ver poético pregunta por el suceder de las cosas en la encrucijada del encuentro entre mundo y sensibilidad.

Ese ver *percibe* algo, pero ¿qué percibe y qué es percibir? Cuando José Antonio Hernández reflexionaba, refiriéndose a *Campos de Castilla*, que «ver es algo más que percibir», estaba sobreentendiendo «percepción» en el sentido de ‘registro de datos’, lo cual nos llevaría a una poesía descriptiva. En el caso de Machado eso sería inadmisibile, y por eso José A. Hernández rechazaba tal hipótesis. Lo que el poeta se esfuerza por ver no es el aspecto de las cosas, sino su suceder: «lo que pasa». Pero, ¿es realmente percibir registrar datos? ¿Qué percibe el ojo cuando percibe lo que está pasando?

Al principio de la *Fenomenología del espíritu*, considera Hegel la percepción inmediata de una cosa. Vemos algo, por ejemplo el huerto, y solo por verlo ya alcanzamos un conocimiento indudable: el huerto es. La percepción empírica suministra, según Hegel, una verdad, una certeza total acerca del objeto. Pero, paradójicamente, esa verdad es la más abstracta y pobre de las verdades (*die abstrakteste und ärmste Wahrheit*): solo contiene *el mero ser* de la cosa (*enthält allein das Sein der Sache*).²⁷ No sabemos nada acerca del huerto, solo sabemos que *es*. El ojo no percibe nada más, en la intuición empírica, que el indudablemente cierto estar ahí de algo.

¿Es eso lo que ve Machado cuando ve el árbol roto, la cigüeña, el abejar, el huertecillo, las figuras en el campo? No lo parece. Para Machado «es» no se presenta nunca como certeza, ni siquiera en la más humilde de las verdades comunicada por la intui-

²⁶ Antonio Machado, *Prosas dispersas*, op. cit., p. 417.

²⁷ Cfr. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*. Hamburgo: Felix Meiner, 1952, A, I, p. 79.

ción empírica. El ver poético, que se concentra en la actualidad del suceder de la cosa, no pretende alcanzar una certeza acerca del ser de la cosa que sucede. Machado no concibe el ser como certeza y no busca ni una certeza objetiva (el ser de la cosa) ni subjetiva (el ser de la cosa en la consciencia). Lo que parece interesar al poeta es cómo se da el encuentro con las cosas en el intersticio que surge entre la mirada interior y la mirada exterior. En ese extraño espacio no se da, como dice Merleau-Ponty, «un sens notionnel, mais une direction de notre existence».²⁸

El profesor del Colegio de Francia rechazaba la identificación de la percepción con la impresión pura.²⁹ Todo percibir, lejos de reducirse al registro de un dato, es inmediatamente percepción de un sentido.³⁰ Esa es una idea seguramente derivada de la concepción del ver que se encuentra en *Ser y tiempo*: todo ver es «antepredicativamente interpretativo», es decir, en la inmediatez del ver se articula ya un sentido, incluso aunque no formulado predicativamente, y por consiguiente, ver el mundo ya es interpretarlo.³¹ Abrimos los ojos, no percibimos colores, formas, planos, sino algo como algo: vemos una interpretación. Esa interpretación es, además, inherentemente *gestimmt* (Gaos traduce «afectiva», Rivera prefiere un «interpretar afectivamente templado»),³² lo cual significa que involucra a la propia existencia de aquel que interpreta.³³ Consecuentemente, el comprender originario no puede entenderse como un «comprender objetivo»: siempre se da en el marco de una situación afectivo-existencial que lo determina y en el que se juega su sentido más propio.³⁴

Partiendo de estos presupuestos, Merleau-Ponty entiende la percepción no como el proceso mediante el cual se «registra» una impresión pura, un dato, sino como el presentarse interpretativo de eventos en el marco de la autocomprensión existencial. Toda percepción se da siempre como parte de una percepción más amplia que engloba el

²⁸ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard, 1945, p. 329.

²⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 10: «La pure impression n'est donc pas seulement introuvable, mais imperceptible et donc impensable comme moment de la perception»; p. 325: «Dans l'attitude naturelle, je n'ai pas de perceptions, je ne pose pas cet objet à côté de cet autre objet et leurs relations objectives, j'ai un flux d'expériences qui s'impliquent et s'expliquent l'une l'autre aussi bien dans le simultané que dans la succession».

³⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 16: «L'événement élémentaire est déjà revêtu d'un sens».

³¹ Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*. Tübinga: Max Niemeyer, 1957, § 32, p. 149: «Alles vorprädikative schlichte Sehen des Zuhandenen ist an ihm selbst schon verstehend-auslegend».

³² Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, *op. cit.*, § 31, p. 142: «Verstehen ist immer gestimmtes»; Martin HEIDEGGER, *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. Madrid: FCE, 2001, p. 160; Martin HEIDEGGER, *El ser y el tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2022, p. 168.

³³ Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, *op. cit.*, § 31, p. 143: «Worumwillen und Bedeutsamkeit sind im Dasein erschlossen, besagt: Dasein ist Seiendes, dem es als In-der-Welt-sein um es selbst geht».

³⁴ Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, *op. cit.*, § 32, p. 150: «Auslegung ist nie ein voraussetzungsloses Erfassen eines Vorgegebenen»; Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 326: «Toute perception suppose un certain passé du sujet qui perçoit et la fonction abstraite de perception, comme rencontre des objets, implique un acte plus secret par lequel nous élaborons notre milieu».

sentido de la situación en la que existimos. El dato objetivo, en su opinión, está completamente excluido de esa experiencia. Percibimos con los sentidos, pero su función originaria no es instrumental.³⁵ Los sentidos no suministran *datos*. Lo que se presenta en la percepción es un espacio existencial, es decir, nos percibimos a nosotros mismos en la situación a través de la *pertenencia* a eso que estamos percibiendo.³⁶ Percibir las «cosas» es llevar a cabo la experiencia de nuestra espacialidad, de nuestro propio cuerpo, de nuestra temporalidad, de un horizonte y de un mundo, es decir, de nuestra condición ontológica.

Que no percibimos las cosas en tanto que datos significa que no percibimos objetivamente. Una supuesta y nunca experimentada percepción objetiva de las cosas implicaría la existencia de un supuesto espacio geométrico («espacio homogéneo», lo llamaría Bergson), un campo de objetos definibles «par un certain nombre de propriétés isolables et articulées l'une sur l'autre»,³⁷ en el cual se desplegarían los puntos de las dimensiones independientemente de la comprensión «afectiva» o «afinada» (*gestimmt*) del sujeto —un espacio del que nunca nadie tuvo experiencia, y por tanto, un pseudo-fenómeno. Para que pueda darse dicha concepción geométrica del espacio, que solo podría experimentar un sujeto «acósmico»,³⁸ y que es esencialmente el resultado de una abstracción de la experiencia fenomenológica originaria, primero debe producirse una *connexion vivante* con las cosas.³⁹

Pero tampoco tendría sentido creer que la percepción es un mero ejercicio de subjetividad: ver las cosas es tener experiencia de *ellas*, de las cosas. El *cogito* de *cogito ergo sum* no se basta a sí mismo en su pura realización, tiene que ser pensamiento de algo, de algo que no es inmanente a la consciencia. El pensamiento necesita su *otro*: se encuentra consigo mismo, como dice el filósofo francés, solo a través del mundo.⁴⁰

La percepción de la cosa solo puede entenderse, por tanto, como una experiencia vital. Claramente lo expresaba Machado en el comentado prólogo a *Páginas escogidas*, donde proponía una tercera vía, alternativa a la objetividad y a la subjetividad: «vivir», «soñar el sueño». La experiencia fenoménica sucede en el marco del arraigo en un universo afectivo, concreto e histórico (no olvidar la dimensión histórica de Castilla en la

³⁵ *Ibid.*, p. 17: «Le sensible est ce qu'on saisit avec les sens, mais nous savons maintenant que cet "avec" n'est pas simplement instrumental».

³⁶ *Ibid.*, p. 309: «La verticale et l'horizontale, le proche et le lointain son des désignations abstraites pour un seul être en situation et supposent le même "vis-à-vis" du sujet et du monde».

³⁷ *Ibid.*, p. 338.

³⁸ *Ibid.*, p. 339.

³⁹ *Ibid.*, p. 237: «La chose et le monde me sont données avec les parties de mon corps, non par une "géométrie naturelle", mais dans une connexion vivante comparable ou plutôt identique à celle qui existe entre les parties de mon corps lui-même».

⁴⁰ *Ibid.*, p. 344: «Le véritable *cogito* n'est pas le tête à tête de la pensée avec la pensée de cette pensée: elle ne se rejoignent qu'à travers le monde».

obra del poeta), en un entramado de significaciones, en un espacio existencial, es decir, en una *connexion vivante* con las cosas. En ese ámbito nada absoluto puede darse, y la única certeza disponible es *que nos encontramos con algo* dentro de un mundo —no, como decía Hegel, el ser de ese algo.

La experiencia del hombre que «torna a ver», escribía Machado en su cuaderno, se realiza en «relación directa con lo real».⁴¹ Las cosas son necesarias, las cosas reales, esas que nos salen al paso: el árbol, la huerta, el abejar, la cigüeña. Sin ellas, sería imposible cualquier experiencia. Quizá por eso, en su temprana crítica de la filosofía kantiana, el poeta consideraba que «Kant se equivoca cuando en su “Estética trascendental” sostiene que podemos representarnos un espacio sin objetos».⁴² Las cosas son necesarias, pero ¿qué es una cosa? El ver poético no pretende alcanzar una certeza empírica, sino que contempla la realidad dentro de una *connexion vivante* con el mundo. En ese marco, la percepción es experiencia existencial de realidades en un espacio no geométrico. En el espacio no geométrico de la percepción existencial la respuesta a «qué es una cosa» solo puede plantearse más allá del ver *teórico*.

La tradición filosófica griega, sobre todo desde Platón, concebía el conocimiento como una forma de ver: *θεωρία*. El significado prefilosófico de ese término está relacionado con *θεωρός*, el enviado a la celebración religiosa como espectador y participante. En el tiempo del ritual, el Dios se hace presente.⁴³ El *θεωρός* podía tener la experiencia, participando en ese ritual, de la visión (*θεωρία*) de lo divino.⁴⁴ Este significado originario experimenta un cambio semántico a partir de la obra de Platón. La visión se convierte, en el *Fedro*, en conocimiento de la esencia de las cosas más allá de su devenir: *ιδέα*. A partir de entonces, la verdad se concibe, en tanto que teoría, como visión intelectual de lo absolutamente cierto, es decir, de una *presencia inmutable*.⁴⁵

El significado de *εἶδος* o de *ιδέα* «is simply the look that something presents when one looks at it».⁴⁶ ¿Por qué la visión proporciona el modelo óptimo de conocimiento en el platonismo? Porque la vista pone al espectador ante la cosa en una especie de presente atemporal: la mirada contempla al mismo tiempo una serie de aspectos del objeto integrándolos en una sola unidad invariable. Ver una cosa, tenerla delante y

⁴¹ Antonio MACHADO, *Los complementarios*, op. cit., p. 1367.

⁴² *Ibid.*, p. 1179.

⁴³ Hannelore RAUSCH, *Theoria. Von ihrer sakralen zur philosophischen Bedeutung*. Múnich: Wilhelm Fink, 1982, p. 28: «Festzeit bedeutet Gegenwart des Göttlichen».

⁴⁴ *Ibid.*, p. 41: «Das Sehen, das zur Erkenntnis führt, ist letzten Endes immer noch Festschau, d. h. Schau des Göttlichen».

⁴⁵ *Ibid.*, p. 59: «Schauen ist zunächst die vollkommene Gestalt von Erkennen, weil es Erkennen des Anwesenden und Gegenwärtigen ist. In der Hinwendung der Seele erfaßt es unmittelbar das Ursprüngliche, das sich jenseits des Werdens und der Geschichtlichkeit in ewiger Gegenwart darbietet».

⁴⁶ John SALLIS, «The Extent of Visibility». En: Antonio CIMINO y Pavlos KONTOS (eds.), *Phenomenology and the Metaphysics of Sight*. Leiden/Boston: Brill, 2015, pp. 35-48, esp. p. 38.

verla, nos la presenta como si ella fuera solo lo que es en ese momento eterno en que la estamos viendo. Por eso la visión (*θεωρία*) capta el ser, no el suceder.⁴⁷

¿Es esa visión en tanto que *θεωρία*, que capta el ser y no el suceder, lo que ve el ver poético? En diversas ocasiones se pronuncia Machado contra una supuesta aprehensión objetiva de las cosas, como ya hemos visto en parte. El apunte de *Los complementarios* titulado «Sobre la objetividad» refuta de forma explícita que exista la posibilidad de tener una experiencia teórica de lo real. La objetividad, dice el poeta, «no es ya nada positivo, es simplemente el reverso borroso y desteñido del ser». En ese texto, fechado en 1923, la crítica de la percepción objetiva se hace desde posiciones bergsonianas: «solo existen, realmente, conciencias individuales, conciencias varias y únicas, integrales e inconmensurables entre sí».⁴⁸ Pero existen también otras formulaciones, que podríamos llamar fenomenológicas, acerca de la naturaleza del encuentro con las cosas. La naturaleza de ese encuentro, que excluye la contemplación teórica de lo absolutamente cierto, aparece tematizada en «Reflexiones sobre la lírica», de 1925:

No soy ya el soñador, el frenético mimo de mi propio sueño. Tampoco el mundo se viste de máscara para que yo lo contemple. Las cosas están allí donde las veo, los ojos allí donde ven. Lo absoluto será hoy para mí tan inabarcable como ayer. Pero mi relación con lo real es real también.⁴⁹

Este texto alcanza la misma conclusión que el prólogo a *Páginas escogidas*, de 1917: no puede declararse, en una especie de antinomia kantiana, que el mundo (el afuera de la consciencia) sea una ilusión o que sea una realidad. Ver las cosas no significa acceder a su verdadera sustancia, pero tampoco es mera experiencia de la propia subjetividad, como si las cosas fueran inmanentes a la consciencia. Solución: las cosas son reales, la mirada que las mira también. Ni una ni otra son absolutas, es decir, ninguna sirve de punto de vista absoluto desde el que alcanzar una certeza. Pero ambas, la cosa y la mirada, forman parte de una misma existencia. Es decir: hay un encuentro con las cosas, aunque el poeta no sabe de qué signo. Ese encuentro es la situación originaria de la que parte. Por eso se pregunta retóricamente: «¿No equivaldría esto a un despertar?».⁵⁰ La perspectiva en la que la «relación con lo real», sea la que sea, es «real», es una perspectiva fenomenológica: las cosas se nos aparecen. Y, no obstante, no son exactamente «co-

⁴⁷ Cfr. Hans JONES, «The Nobility of Sight». En: *Philosophy and Phenomenological Research* [Providence], XIV/4, 1954, pp. 507-519. Véase, especialmente, la p. 513.

⁴⁸ Antonio MACHADO, *Los complementarios*, op. cit., p. 1258.

⁴⁹ Antonio MACHADO, *Prosas dispersas*, op. cit., p. 525.

⁵⁰ *Id.*

sas», entidades extáticas aprensibles por la mirada teórica («No será el trabajo de la ciencia el que me obligue a creer en él».⁵¹

Si la «cosa» no es algo medible, asequible a la mirada teórica, algo igual a sí mismo, registrable en un espacio geométrico, entonces ¿qué es una cosa? Merleau-Ponty observaba el pájaro volando en su jardín. Si ese ente, el pájaro, fuera igual a sí mismo, sería idéntico quieto o moviéndose. Pero una «cosa» no se define por sus propiedades estáticas, sino por su comportamiento: *es* su comportamiento.⁵² El pájaro que atraviesa el jardín «n'est qu'une puissance grisâtre de voler».⁵³ No habita un espacio geométrico, sino un espacio *humano*. En un espacio geométrico, el movimiento se explica como un cambio de las relaciones espaciales de los objetos. En el espacio humano, o vivo, el movimiento no es solo desplazamiento de puntos en unas coordenadas, sino *otra experiencia*, otra realidad. La piedra quieta en el suelo y la que lanzamos no son la misma piedra. La piedra, arrojada por el fenomenólogo, es la-piedra-moviéndose. El movimiento *habita* la piedra.⁵⁴ La cosa no es, por tanto, algo definible y conceptualizable, como si fuera algo igual a sí mismo, sino algo que *se nos aparece*; no es un conjunto de propiedades, sino un acto de realización de la existencia inscrito en el tiempo de la significación.

Hay un pensamiento de Antonio Machado, en *Juan de Mairena*, que nos acerca precisamente a esa concepción fenomenológica de la experiencia:

No sabemos, en verdad, cuál sea, en nuestra lógica, la significación del principio de identidad, por cuanto no podemos probar que nada permanezca idéntico a sí mismo, ni siquiera nuestro pensamiento, puesto que no hay manera de pensar una cosa como igual a sí misma sin pensarla dos veces, y, por ende, como dos cosas distintas, numéricamente al menos.⁵⁵

Nada permanece idéntico a sí mismo, según Mairena, ni siquiera en nuestro pensamiento, es decir, nada es idéntico a sí mismo en la consciencia y, por tanto, nada es pensable según el principio de identidad. Sin ese principio, la contemplación objetiva de la realidad es imposible, porque una cosa deja de ser un objeto: no es lo uno, es decir, no es igual a ella misma. Más allá del principio de identidad el ser solo puede pensarse como lo otro. Si el ver poético es la contemplación del suceder de lo que pasa en el ahora, ese suceder, como la piedra de Merleau-Ponty, no puede percibirse objetivamente en un espacio geométrico, sino que es una realidad viva en un espacio existencial. En ese espacio, el encuentro de la mirada y el mundo es un acontecimiento. No es

⁵¹ *Id.*

⁵² Cfr. Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 318.

⁵³ *Id.*

⁵⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 320.

⁵⁵ Antonio MACHADO, *Juan de Mairena*, *op. cit.*, p. 146.

que la mirada capte lo igual a sí mismo, sino que la mirada *es* contemplando aquello que, apareciéndose a ella, la hace posible, y se hace posible como vivencia. La cosa es esa vivencia, y esa vivencia no puede darse fuera del tiempo.

Machado insistió una y otra vez en que el tiempo es el elemento fundamental de la palabra poética porque es condición de toda experiencia. Pero la vista, según el análisis de Jones, nos presenta a la cosa inmóvil, como si fuera algo atemporal.⁵⁶ La vista es incapaz de ver el suceder, porque es incapaz de captar la temporalidad. Por eso el modelo de la *ídeá* platónica es la vista, que capta la cosa en una especie de existencia eterna, como si fuera igual a sí misma y abstraída de su devenir. No es ese el modelo del ver poético para Machado, ya que la contemplación objetiva y atemporal, es decir teórica, es imposible, porque una cosa no puede ser pensada dos veces como la misma cosa, y porque la objetividad, tanto como la subjetividad, son inútiles la una sin la otra. El acontecimiento que pretende ver el ver poético no es una *presencia*, porque las cosas no son presencias, sino *eventos*. Y si el ver teórico no puede contemplar eventos, ¿cuál es el sentido capaz de hacerlo, capaz de captar el mundo *siendo* en el tiempo? Respuesta: el oído, el cual «is related to event and not to existence, to becoming and not to being».⁵⁷ El ver poético, que pretende contemplar el suceder de lo que pasa en el ahora, mira el mundo, y no ve cosas objetivas presentándose en un espacio euclídeo. En vez de eso se da cuenta de una situación fundamental, un descubrimiento que es absolutamente esencial en la poética de Antonio Machado: el mundo canta. El ver poético es un oír.

Un comentario de una carta abierta a Unamuno, publicada en 1903, atestigua la importancia del oído para Antonio Machado: «Hombre soy contemplativo y soñador [...] que escucha los ruidos del mundo inerte, no por mera delectación del oído, sino por un deseo incorregible de lanzar el espíritu en el recuerdo de cuanto hay más allá de la memoria».⁵⁸ Hay que reconocer que la importancia de esa experiencia no se manifiesta en sus escritos de poética, intensamente concentrados en el tema de la visión. Pero en sus versos es constante: la fuente canta (VI), la cigarra canta (XIII), la alondra canta (XLIII), «el mar hierve y canta» (XLIV), el agua canta su copla (XLVI), abril y la noche cantan (LII), el pájaro silba (XXVIII), la copla entra por la ventana (XIV), se oyen las campanas (XXV, XLIII), se oye el «sibilante caracol del viento» que «ronco dormita» (XLV), las moscas son «sonoras» (XLVIII), el abejorro pasa zumbando (LXVI), el viento dice el nombre de la amada (XII), una trompeta gigante suena en el crepúsculo, (XIII), se oye «el son del agua» (XIII), el rumor de túnicas (XXV), se oye el oriente, que entra por la ventana como «risa de fuente» (XLIII), los pasos del poeta resuenan en la calle solitaria (XV, LIV). El mundo es un acontecimiento sonoro.

⁵⁶ Cfr. Hans JONES, *op. cit.*, p. 513.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 509.

⁵⁸ Antonio MACHADO, *Prosas dispersas*, *op. cit.*, p. 176.

En «Retrato», el poeta dice que escucha una sola voz (XCVII), posiblemente en el sentido de que busca la verdad y no presta atención a las opiniones (los ecos), o, como lo interpreta Cerezo Galán, de que persigue «la más honda verdad del alma». ⁵⁹ Pero, por otra parte, el poeta escucha *voces*, lo cual podría verse como el germen de los apócrifos. ⁶⁰ *Soledades* es un constante diálogo con esas voces: el alba habla con el poeta (XXXIV), la noche habla con el poeta (XXXVII), la tarde habla con el poeta, y le recomienda que *oiga* (XLI). El poeta presta oído a un mundo, real e imaginario, que *le habla*, a un coro de voces y un concierto de músicas que le sale al paso. El mundo sueña. Antonio Machado dijo que lo poético es ver, pero también podría haber dicho que lo poético es oír.

Al mirar el mundo, el ver poético no capta cosas, sino que lo que «capta» es una actividad. El mundo no es un objeto, es él y nosotros *siendo*, es un desarrollo. El mundo es una proclamación viva, y la función del poeta es prestar oído a lo que le dice. Por eso mira y *oye*. Una de las más hermosas formulaciones de la sonoridad del mundo está en el poema «Renacimiento» (LXXXVII): las palabras del sabio nos enseñan «lo que el silbar del viento cuando sopla, / o el sonar de las aguas cuando ruedan». ¿Qué le dicen al poeta el viento y las aguas? ¿Qué oye el poeta cuando oye el mundo?

En agosto de 1961, el musicólogo austriaco Víctor Zuckerkandl dio una conferencia en Casa Eranos, en Ascona: «Der singende und der sprechende Mensch». En ella disertaba acerca de la diferencia entre la palabra hablada y la palabra cantada, desarrollando una pequeña fenomenología del sentido de la vista y el oído. Según Zuckerkandl, la palabra hablada nos sitúa en una relación sujeto-objeto que nos separa de la cosa. Lo mismo pasa cuando empleamos la vista, que implica una distancia frente a lo contemplado. ⁶¹ En el canto, en cambio, las cosas se nos presentan de otra manera: ya no están frente a nosotros. La música hace que se despliegue un espacio en el que no hay y no puede haber ningún «enfrente». ⁶² La relación sujeto-objeto se diluye y se manifiesta un espacio ontológicamente distinto, un espacio *oído*. ⁶³ En ese espacio musical el canto reunifica lo que la palabra hablada había segregado. ⁶⁴

⁵⁹ Pedro CERESO GALÁN, «Antonio Machado en su "Retrato"». En: *Antonio Machado en sus apócrifos*. Almería: Universidad de Almería, 2012, p. 55.

⁶⁰ Cfr. Domingo YNDURÁIN, «Los apócrifos de Antonio Machado». *Anuario de estudios filológicos. Homenaje a Juan Manuel Rozas* [Cáceres], IX, 1986, pp. 349-362.

⁶¹ Víctor ZUCKERKANDL, «Der singende und der sprechende Mensch». *Eranos Jahrbuch* [Zürich], XXX, 1961, p. 253: «Person und Sache treten da eher auseinander, in Beobachtungsdistanz».

⁶² *Id.*: «Dort dagegen, wo Töne erwünscht sind, gibt es kein solch scharfes Gegenüber».

⁶³ *Ibid.*, p. 263: «Die musikalische Erfahrung ist eine Raum- ebenso wie eine Zeit-Erfahrung, ja sie ist eine Raum-Erfahrung ganz besonderer Art».

⁶⁴ *Ibid.*, p. 257: «Was das Wort auseinanderhält, bring der Ton zueinander».

Oír el mundo significa entrar en contacto con algo que está fuera. La música nos presenta inmediatamente un espacio que se encuentra alrededor de nosotros. Pero ese «fuera» no es un «enfrente», porque las cosas no se presentan al oído musical como separadas de nosotros, es decir, como objetivizadas. El «fuera» que oye el que oye la música no es sencillamente un «estar fuera» (*Außen-sein*), sino un «venir de fuera» (*Von-Außen-her-kommen*).⁶⁵ El exterior no es un mero exterior, es algo que está al mismo tiempo fuera y dentro, es decir, nos abarca: estamos en ello, y ello en nosotros. Es un «fuera» que se interioriza. La música no nos sitúa *frente* a un mundo, sino *en* un mundo.

¿Qué clase de espacio es ese *Von-Außen-her-kommen*? Zuckerkandl dice que es un «espacio sin lugar» (*ortloser Raum*).⁶⁶ También lo llama, adoptando palabras de Michael Palagy, «espacio fluyente» (*fließender Raum*).⁶⁷ No es un espacio en el que puedan establecerse relaciones geométricas, no es el espacio del ojo o de la mano. La música (el canto) no ocupa este o el otro lugar, no está a la derecha o a la izquierda.⁶⁸ No puede medirse su altura o su extensión en metros. Puede localizarse su fuente, pero ella misma no está aquí o allí. Está *todo* el espacio. Las campanas, oídas en la lejanía, llenan *todo* el horizonte. El espacio «sin lugar» que se manifiesta musicalmente es la totalidad del espacio, es decir, el mundo en el que estamos. La música vuelve a unir lo que la palabra había segregado. Pero no solo nos une a esto o lo otro, a ese árbol o a ese río o a esas estrellas, sino que nos une a la totalidad del espacio y, con ello, a la totalidad del ser de las cosas.

El mundo, al contrario de como pretenden la racionalidad geométrica o la visión platónica, no es algo que está enfrente. Es algo cuya sustancia es musical: un espacio que está al mismo tiempo dentro y fuera de nosotros. A esa experiencia se corresponde la del ver poético, que no es interior ni exterior, sino ambas cosas al mismo tiempo. El ver poético ve lo mismo que escucha el oído: un espacio fluyente. Por eso la mirada y el oído, en la poesía de Machado, se integran una en la otra, van en la misma dirección: constatar que el mundo, una especie de *ortloser Raum*, es eso que está fuera y dentro y que estar en el mundo es tener la experiencia, paradójica pero inexorable, de que las cosas, ellas mismas, habitan en nosotros. Consecuentemente, no son medibles u objetivizables, es decir, no puede dar razón de ellas la ciencia físico-matemática. Pero sí son *reales*. Son reales como eventos que acontecen en un espacio fluyente. La dinámica de su darse es un «venir de fuera», y la forma de estar con ellas es verlas poéticamente y oírlas. Que las dos aproximaciones, vista y oído, conducen a la misma experiencia de ese espacio interior y exterior lo prueba la sección viii de «Campos de Soria» (CXIII).

⁶⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 266.

⁶⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 265.

⁶⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 266.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 264: «Der Ton ist einfach *da*, aber nicht an einem Ort, sondern überall».

Después de recorrer la tierra castellana a través del ciclo de las estaciones, contemplar a sus habitantes, reflexionar acerca de su historia y considerar su destino, el poeta está otra vez mirando los álamos dorados «del camino en la ribera / del Duero». Camina y reflexiona, contempla y escucha. Pero la «cosa», los álamos, ya no es la misma, porque no son tema de una supuesta percepción objetiva. Como la piedra voladora de Merleau-Ponty no es la piedra quieta, los álamos no son los mismos álamos. Nada puede pensarse dos veces si no se piensa como dos realidades distintas —dirá Mairena. La contemplación poética es una contemplación en el tiempo: todo ha cambiado. Ahora los álamos ya van dentro de su corazón. Están en un espacio que «viene de fuera» y que se manifiesta al ver poético y al oído:

Estos chopos del río, que acompañan
con el sonido de sus hojas secas
al son del agua, cuando el viento sopla, [...]
¡Álamos del amor que ayer tuvisteis
de ruiseñores vuestras ramas llenas;
álamos que seréis mañana liras
del viento perfumado en primavera;

Los álamos, que «vienen de fuera», percibidos por el ojo y el oído, se encuentran dentro de una verdadera sinfonía: el sonido de las hojas secas concertado con el son del agua y el silbo del viento. Serán liras, dice el poeta, pero *ya son* liras. La metáfora del mundo como gran instrumento, como lira que suena, es habitual en Machado, y puede que tenga su origen en la gran cítara que toca Dios en la «Oda a Salinas», cuyo tema es precisamente el viaje del alma por un cosmos musical.⁶⁹ Contemplando Machado los álamos de Soria viaja también musicalmente por un mundo sonoro, un espacio audible que «viene de fuera» hacia dentro, y que el ojo contempla con la mirada poética, captando vivencias en el tiempo en vez de «cosas» objetivables.

Pero la experiencia poética de Machado no consiste únicamente en la escucha del son del agua y el rumor de las hojas. Oye también eso que *suen*a cuando no se oye nada: el «Duero corre, terso y mudo» (IX), el campo se queda «mudo y sombrío» (XI), «el agua muda / resbala en la piedra» (XIX), el «Amor de piedra» en la fuente «sueña mudo» (XXXII), la fuente está «muda» (LXIX). El poeta oye las cosas, pero también oye el silencio.

Lo poético es ver. El ver poético es la contemplación del suceder de lo que pasa en el ahora. Lo que pasa en el ahora no puede percibirse objetivamente, porque no es un objeto. Lo que pasa en el ahora se manifiesta en tanto que canción, y puede oírse. La

⁶⁹ Fray LUIS DE LEÓN, «Oda a Salinas». En: Cristóbal CUEVAS GARCÍA (ed.), *Fray Luis de León y la Escuela salmantina*. Madrid: Taurus, 1982, p. 91: «El aire se serena / y viste de hermosura y luz no usada, / Salinas, / cuando suena la música [...]».

experiencia de la escucha sitúa dentro de un espacio. La manifestación sonora más fundamental del espacio es el silencio. El poeta presta oído a un espacio mudo en el que *se oye* la ausencia de sonidos. ¿Qué oye el poeta en ese silencio?

Zuckerkindl dice que en el espacio fluyente ya no aparecen objetos (en alemán, *Gegenstand*, 'lo que está enfrente'). Lo que se manifiesta al oído ya no está frente a nosotros, sino dentro y alrededor de nosotros. El oído nos pone en un espacio que está más allá del «mundo de los objetos», y a eso lo llama el musicólogo la «nada de las cosas» (*Nichts der Dinge*).⁷⁰ Heidegger piensa que para que un ente pueda aparecer es necesario que algo lo deje aparecerse. Lo que deja aparecerse no puede ser, ello mismo, algo «existente»: debe ser algo que abra paso, que deje un espacio libre. Eso que abre paso, que hace posible que algo se aparezca como algo, es *ein Nichts*.⁷¹ Pero esa nada no es una nada absoluta, una total carencia de ser.⁷² Los dos conceptos de «nada» son diferentes en cada caso, pero aluden al unísono a una especie de facultad de acogimiento del ser en tanto que espacio abierto en el que algo puede llegar a aparecerse como algo.

Podría decirse que esa nada, ese hueco, en el que las cosas pueden ser, eso que acoge las cosas, es el silencio que oye Machado y quizá lo mismo a lo que Rilke llama «lo abierto» (*das Offene*), un mundo previo a las formas, anterior a las delimitaciones. Ese espacio abierto puede darse en la niñez precisamente como experiencia de un *silencio*.⁷³ En el silencio *se oye* el espacio abierto en el que puede contemplarse poéticamente el suceder de lo que pasa en el ahora. Pero ese espacio no es una realidad metafísica, no está más allá del mundo físico: se tiene una experiencia *sensorial* de él. El silencio es percibido por el oído, es decir, el silencio *suen*a. ¿Qué suena en el silencio?

Al comienzo de su conferencia, Zuckerkindl citaba el ensayo *Die Musen*, de Walter F. Otto. El helenista alemán explicaba en ese trabajo que las divinidades griegas, hijas de Zeus y Mnemosyne, representan míticamente la dimensión lingüística, y sobre todo musical, del ser. Cuando Zeus creó el mundo, los dioses le dijeron que faltaba algo: el ser estaba incompleto. Hacía falta crear una voz que glorificara la grandeza de su obra. Entonces Zeus creó las musas.

En otras culturas, como en la judeocristiana, existe la idea de que la obra de Dios debe celebrarse, es decir, debe cantarse. Pero Otto estima que el mito griego tiene una

⁷⁰ Victor ZUCKERKANDL, *op. cit.*, p. 275.

⁷¹ Martin HEIDEGGER, *Kant und das Problem der Metaphysik*. Fráncfort: Klostermann, 1965, § 16, p. 71: «Und was ist es, was wir da von uns aus entgegenstehen lassen? Seiendes kann es nicht sein. Wenn aber nicht Seiendes, dann eben ein Nichts. Nur wenn das Gegenstehenlassen von ... ein Sichhineinhalten in das Nichts ist, kann das Vorstellen anstatt des Nichts und innerhalb seiner ein nicht Nichts, d. h. so etwas wie Seiendes begegnen lassen».

⁷² *Id.*: «Allerdings ist dieses Nichts nicht das nihil absolutum».

⁷³ Rainer M. RILKE, *Duineser Elegien*. Leipzig: Insel, 1948, VIII, p. 31: «Als Kind / verliert sich eins im Stilln an dies und wird / gerüttelt». Traducción española de Eustaquio Barjau en: R. M. RILKE, *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 106: «Cuando niño / se pierde uno en silencio en esto y le / despiertan violentamente».

especificidad: el ser no estaría completo sin el lenguaje y sin la música. El canto forma parte del ser, es su culminación.⁷⁴ No se trata de que el ser necesite la música y la palabra para embellecerse o glorificarse, sino que la música y el lenguaje son una dimensión inherente del ser, sin la cual quedaría incompleto. De ello se deduce que el orden del mundo es un orden musical.⁷⁵ Por eso el ser se manifiesta en el canto, es decir, en la palabra y en la música. Escuchando el mundo adquirimos un saber, una ciencia: conocemos el ser de las cosas. Consecuentemente, el poeta, antes de escribir, debe escuchar. Debe escuchar algo que ya existe, que ya está ahí *sonando*.⁷⁶ El poeta es el que escucha (*der Hörende*).⁷⁷ Presta oído y percibe que algo se propaga en el espacio, algo con lo que debe encontrarse. Oyendo esa canción recibe un mensaje. El mensaje es el mismo mundo apareciéndose en la música. Pero esa melodía, el mundo, puede presentarse también bajo la forma de un silencio, un silencio audible. El silencio suena; también es música.⁷⁸ En el silencio se manifiesta la nada acogedora no metafísica que permite que algo sea, y ese algo somos nosotros y nuestra experiencia, porque el silencio nos acoge también en su seno. Somos la canción del ser en el silencio del espacio.

La idea de un silencio en el que se oye el ser es acaso lo que Antonio Machado pretendía expresar en un pequeño poema (LX) que apareció en *Poesías completas*, en 1917.⁷⁹ El poeta da cuenta del estado de su corazón, el cual

Ni duerme ni sueña, mira,
los claros ojos abiertos,
señas lejanas y escucha
a orillas del gran silencio.

Las dos formas de percibir el mundo, ver y oír, aparecen aquí explícitamente entrelazadas. La mirada y el oído habitan un mismo espacio. Los ojos abiertos miran señas lejanas, es decir, señas que vienen desde lejos, que vienen *von Außen her*. La mirada percibe el espacio en tanto que *von-Außen-her-kommen*, que es como definía Zuckerkandl el espacio musical. El ojo mira un horizonte abierto en el que las cosas vienen desde fuera y

⁷⁴ Walter F. OTTO, *Die Musen und der göttliche Ursprung des singens und sagens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, p. 28: «Die Dinge und ihre Herrlichkeit *müssen* ausgesagt werden, das ist die Erfüllung ihres Seins».

⁷⁵ *Ibid.*, p. 27: «daß es nicht nur eine göttliche und den Menschen von Göttern geschenke Kunst ist, sondern zur ewigen Ordnung des Seins der Welt gehört, das erst in ihm sich vollendet»; p. 71: «daß diese geheimnisvoll tönende, dem menschlichen Sagen vorausgehende Stimme zum Sein der Dinge selbst gehört».

⁷⁶ *Ibid.*, p. 71: «Und dieses Wissen ist: daß dem menschlichen Sagen etwas vorausgeht, das empfangen und gehört werden muß, ehe der Mund es für das Ohr vernehmbar machen kann».

⁷⁷ *Ibid.*, p. 34: «Der Dichter ist also der *Hörende*, und auf Grund davon erst der Redende».

⁷⁸ *Ibid.*, p. 11: «Die Stille hat ihre eigene wundersame Stimme: das ist die Musik».

⁷⁹ Antonio MACHADO, *Poesías completas, op. cit.*, p. 867.

nos alcanzan. El oído oye ese mismo espacio abierto manifestándose como un silencio sonoro. El silencio es la manifestación no-*audible* del espacio, empíricamente perceptible por el oído en su misma ausencia de sonoridad. El gran silencio, el silencio original, también viene desde fuera y alcanza al poeta. Ese espacio abierto no metafísico en el que sucede el encuentro, que el ojo ve y el oído oye, es anterior a nosotros. El poeta debe recibirlo como el regalo de las musas: escucha y mira. En el silencio no-*audible* del espacio abierto se manifiesta la totalidad del ser; no como representación, no como idea o cosa, no como concepto, sino como silencio, o sea, como música: fluye. «Todo es fuente» — dice en su poema al «alto Cero» Abel Martín (CLXVII, xvi, «De un cancionero apócrifo»). Si todo es fuente, ¿podemos conocer con objetividad? La ciencia físico-matemática fracasaría si intentara entender ese todo, que es fuente. El principio de identidad en ese ámbito es una herramienta que no sirve para nada. El sonoro mundo no-objetivable en tanto que espacio fluente no puede ser *comprendido*, si por «comprender» entendemos aprehender la realidad en forma conceptualmente reutilizable. Pero sí es posible una nueva ciencia, un *Wissen*, un saber —como decía Otto— que lo conozca. Ese saber proclama lo mismo «que el silbar del viento cuando sopla, / o el sonar de las aguas cuando ruedan» (LXXXVII). El mundo en tanto que espacio abierto puede conocerse, pero no puede conocerse racional o lógicamente. Debe conocerse *poéticamente*. Conocer poéticamente significa conocer lo que se manifiesta a la percepción poética. En la música y en la danza, según Otto, se manifiesta el ser, pero en su naturaleza no-objetiva.⁸⁰ Al ver poético también se le manifiesta esa misma naturaleza del ser, porque contempla eventos inobjetivables en un espacio existencial. Ver y escuchar poéticamente son, por tanto, formas no objetivantes de conocer el ser del mundo. El ver y el escuchar poéticos pueden percibir eventos: «lo que pasa en la calle», el rumor de las hojas, el canto de la alondra. Pero también perciben la apertura del espacio original como silencio y como horizonte, dentro del cual se reciben señas de una realidad interiorizable. Ese espacio original no se encuentra enfrente, sino alrededor y dentro a la vez. Toda percepción es interiorización de ese espacio. Dicho más exactamente: toda percepción es experiencia de un espacio que *está ya dentro tanto como fuera*. Esa experiencia, que es contemplativa y musical, aparece incluso en poemas tempranos de Machado, como por ejemplo el número XIX, publicado en 1907. En la clara plazoleta «el agua muda / resbala en la piedra»: es un espacio abierto, perceptible silenciosamente por el oído. Pero también se manifiesta a los ojos: en la misma plaza, la «linda doncellita» mira «el aire / de la tarde». No ve las cosas, solo el aire, es decir, el vado en el que el ser del mundo sucede musicalmente como silencio interiorizado. El ver de «lo poético es ver» es la percepción de un espacio abierto en el que fluye la totalidad inobjetivable del suceder en el ahora.

⁸⁰ Walter F. OTTO, *op. cit.*, p. 77. «Hier [en la danza], wie in der reinen Musik, eröffnet sich das Sein der Welt, aber nichts Gegenständliches».

Referencias bibliográficas

- CEREZO GALÁN, Pedro, «Antonio Machado en su “Retrato”». En: *Antonio Machado en sus apócrifos*. Almería: Universidad de Almería, 2012, pp. 25-71.
- DEBICKY, Andrew P., *Historia de la poesía española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1997.
- GICOVATE, Bernardo, «La evolución poética de Antonio Machado». En: Ricardo GULLÓN, Ricardo; PHILLIPS Allen W. (eds.), *Antonio Machado*. Madrid: Taurus, 1973, pp. 243-250.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Fausto*. Madrid: English y Gras, 1878.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes*. Hamburgo: Felix Meiner, 1952.
- HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*. Tubinga: Max Niemeyer, 1957.
- HEIDEGGER, Martin, *Kant und das Problem der Metaphysik*. Fráncfort: Klostermann, 1965.
- HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. Madrid: FCE, 2001.
- HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*. Trad. Jorge E. Rivera. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2022.
- HERNÁNDEZ, José Antonio, «La teoría literaria de Antonio Machado: ser y ejercer de poeta». En: *Antonio Machado, hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*. Sevilla: Alfar, 1990, vol. IV, pp. 43-48.
- JONES, Hans, «The Nobility of Sight». *Philosophy and Phenomenological Research* [Providence], XIV/4, 1954, pp. 507-519.
- LAITENBERGER, Hugo, «“Subjetivismo” y “nueva objetividad” en la obra de Antonio Machado». *Boletín AEPE* [Madrid], X/16, 1977, pp. 3-16.
- LEONETTI, Manuel, «El artículo». En: BOSQUE, Ignacio; Violeta DEMONTE, Violeta (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- LUIS DE LEÓN, Fray, «Oda a Salinas». En: CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.), *Fray Luis de León y la Escuela salmantina*. Madrid: Taurus, 1982.
- MACHADO, Antonio, *Juan de Mairena*. Ed. José María Valverde. Madrid: Castalia, 1985.
- MACHADO, Antonio, *Poesías completas*. Ed. Oreste Macrí y Gaetano Chiappini. Madrid: Fundación Antonio Machado / Espasa Calpe, 1988.
- MACHADO, Antonio, *Los complementarios*. En: *Poesía y prosa*. Vol. III. Ed. Oreste Macrí. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- MACHADO, Antonio, *Prosas dispersas*. Ed. Jordi Doménech. Madrid: Páginas de espuma, 2001.
- MACRÍ, Oreste, «Storia del mio Machado». En: ÁVILA, Pablo Luis (ed.), *Antonio Machado hacia Europa*. Madrid: Visor, 1993, pp. 68-89.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard, 1945.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Nachlaß 1887-1889* (KSA, vol. 13). Múnich: De Gruyter, 1999.
- OTTO, Walter F., *Die Musen und der göttliche Ursprung des singens und sagens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.
- RAUSCH, Hannelore, *Theoria. Von ihrer sakralen zur philosophischen Bedeutung*. Múnich: Wilhelm Fink, 1982.
- RIBBANS, Geoffrey, «The Unity of Antonio Machado's *Campos de Soria*». *Hispanic Review* [Filadelfia], XLI, 1973, pp. 285-296.
- RILKE, Rainer M., *Duineser Elegien*. Leipzig: Insel, 1948.
- RILKE, Rainer M., *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*. Madrid: Cátedra, 1990.
- SALLIS, John, «The Extent of Visibility». En: CIMINO, Antonio; KONTOS, Pavlos (eds.), *Phenomenology and the Metaphysics of Sight*. Leiden/Boston: Brill, 2015, pp. 35-48.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio, *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión*. Barcelona: Lumen, 1976.

- SESÉ, Bernard, *Claves de Antonio Machado*. Madrid: Austral, 1990.
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- TERRY, Arthur, *Antonio Machado: «Campos de Castilla»*. Londres: Grant & Cutler, 1973.
- VALERA, Juan, «Sobre el Fausto de Goethe». En: GOETHE, Johann W., *Fausto*. Madrid: English y Gras, 1878.
- VALERA, Juan, *Algo de todo*. Sevilla: Francisco Álvarez, 1883.
- YNDURÁIN, Domingo, «Los apócrifos de Antonio Machado». *Anuario de estudios filológicos. Homenaje a Juan Manuel Rozas* [Cáceres], IX, 1986, pp. 349-362.
- ZUCKERKANDL, Victor, «Der singende und der sprechende Mensch». *Eranos Jahrbuch* [Zürich], XXX, 1961, pp. 241-283.

Juan A. SÁNCHEZ