

ANTONIO MACHADO O LOS RELIEVES DE LA AUSENCIA. PROLEGÓMENOS A UNA FENOMENOLOGÍA DEL EXILIO

Pablo Posada Varela

I. INTRODUCCIÓN (Y LÍMITES DE NUESTRA INVESTIGACIÓN)

Quisiéramos poner de relieve, en particular a la luz de un determinado poema de Antonio Machado que comentaremos más adelante, una específica forma de estratificación de la vida afectiva correspondiente a una arquitectónica de la subjetividad en sentido fuerte. Hablamos de arquitectónica “en sentido fuerte” porque las instancias del *a priori* de correlación resultarían relativamente independientes del “presente” como supuesta piedra de toque o mínimo denominador común de todo fenómeno y del encuentro entre sus dos partes: lo que es del orden del mundo (la inmanencia intencional) y lo que es del orden del sujeto (la inmanencia real). Solo así puede uno pensar en toda su radicalidad eso mismo que Machado llamaba “galerías del alma”¹. Hay que pensar a fondo la insistente copresencia (no presente) de dichas galerías en todo tramo de vida, la manera en que inciden en el presente sin por ello hacer de ese presente el medio de concreción de aquellas. Hay que pensar, pues, una *efectividad* de la ausencia que no se reduzca a un mero negativo del presente. Pensar, si se quiere, el modo en que la ausencia se presenta

¹ Se trata, efectivamente, de una imagen poética recurrente en el universo de Machado, fundamentalmente en los poemas anteriores a *Campos de Castilla*, aunque efectiva también en toda modalidad de la evocación poética, incluso en los poemas posteriores. Esencial, en suma, a ese modo estructural en que Machado vivía la ausencia, la pérdida, el exilio respecto de un determinado lugar, de un determinado tiempo. Sostenemos que ese exilio *queda* como un concreto “vivir” al margen del presente aunque in-sistiendo en el presente. Más adelante ofrecemos algunos detalles más sobre la expresión.

https://doi.org/10.31819/9783968694030_008

o se hace presente a *su* manera, imponiendo *su* fenomenicidad como fenomenicidad concreta que insiste al margen del presente, aunque contribuyendo decisivamente a su profundidad, *contando* en y para el presente.

Entendemos que de ello puede desprenderse, a su vez, una fenomenología (siquiera en ciernes) del exilio, enunciada, por Machado, en sus condiciones arquitectónicas antes de haberlo sufrido, como si de una comprensión premonitoria de lo que viviría en ese triste y último período de su vida se tratara. No hablaremos pues del exilio, sino de ciertos componentes estructurales del vivir que serían pieza esencial para elaborar lo que habría de ser una fenomenología del exilio. Ahora bien, no es este último nuestro propósito, sino más bien el que enuncia el título: poner de manifiesto esos relieves de la ausencia que conforman el vivir, y entender el vivir-la-ausencia de modo positivo (y no como un negativo de una presencia o incluso como una presencia que fue). Así pues, y por volver a la cuestión del exilio, no pretendemos en absoluto agotar la riqueza de tamaña experiencia. Tan solo aportar —a modo de prolegómeno— un elemento estructural que, a menudo inadvertido, puede enriquecer futuras investigaciones que vayan en esa dirección. Sin contar, claro está, con el hecho, que tampoco abordaremos de frente, de haber vivido Antonio Machado varios exilios anteriores al último. Fundamentalmente el exilio fuera de Soria tras la muerte de su esposa Leonor. Y acaso también un exilio estructural y más fundamental: el que supone el abandono de la infancia, recurrente en sus poemas, y que abordaremos más adelante. Exilios que, sea como fuere, no son experiencias exclusivas y sin comunicación posible, aunque tampoco se dejen, claro está, reducir unas a otras (pues hay algo irreductible en las facticidades mismas, generadoras de exilio, que ninguna estructura puede “deducir”, y ante las cuales la vida ha de reaccionar: golpes como la muerte de Leonor, o el estallido de la Guerra Civil).

Por lo demás, este texto no pretende ser en absoluto erudito ni exhaustivo. Menos aún resultar informativo desde el punto de vista fáctico. Antes bien plantea las condiciones de posibilidad de una fenomenicidad del exilio, en especial a la luz de un poema de *Soledades*. Evidentemente nadie puede estar preparado de antemano para tamaña experiencia. No pretendemos pues medirnos a la entera efectividad de dicha experiencia, con todas sus vetas. Tan solo pretendemos mostrar cómo en Machado hay una profunda forma de comprender la ausencia que *amplía*, por así decirlo, la mera conceptualización

de lo ausente como objeto intencional o incluso como representificación de un presente pasado. Machado piensa una ausencia “vívida” que, pese a todo, no se “vive” —ni alcanza su objeto— desde un presente impresional sino desde determinadas “galerías del alma” que responden a una ejecutividad múltiple y estratificada de la vida transcendental, es decir, de su inmanencia. Inmanencia que no podrá ser ya conceptualizada como siendo de una sola pieza. Por ponerlo de otro modo: los estratos arcaicos de la fenomenología genética no se resuelven en determinadas constituciones a su vez amalgamadas en y con otras hasta llevarnos al presente (al presente desde el que, por caso, nos ponemos a recordar), sino que *despiertan* a su nivel, poniendo en juego horizontes *suyos*, e insistiendo, virtualmente, en los márgenes de la presencia, desde un “vivir” también al margen del vivir como vivir-presente o vivir el continuo del presente impresional.

Acaso estas páginas puedan arrojar cierta luz sobre los últimos versos que, desde su huida y exilio, escribió el poeta. Luz no tanto sobre el contenido (la referencia fáctica, las palabras utilizadas y su relación con los campos léxicos, fenomenológicos y simbólicos urdidos por el poeta), cuanto sobre el modo en el que eso mismo que enuncian dichos versos es vivido en su ausencia, desde el exilio. Recordémoslos: “Estos días azules y este sol de la infancia” (Machado 2010: 455)². Y notemos que los artículos demostrativos “estos” y “este” hacen referencia a algo vivido en presente. Ahora bien, “dentro” de ese presente, como en una suerte de doble fondo que comunica con determinadas “galerías del alma”, in-siste de modo constante (aunque intermitentemente notado) un vivir otro, concreto, aunque difícilmente representificable como presente, que, siendo también parte de la vivencia, le confiere concreción y profundidad y lo hace ya desde dentro de una inmanencia real vivida y, sin embargo, no “presente” en sentido estricto. Se trata, en suma, de un ejecutivo vivir-la-ausencia en su positividad de ausencia, al albur de sus múltiples relieves, y donde estos corresponden a una inmanencia multiestratificada, aunque *ejecutiva* desde sus múltiples estratos. Será este último el punto que trataremos de fijar antes de pasar al comentario del poema de Machado.

² “XCII S” en las sucesivas ediciones de las *Obras completas* de Machado. Se trata del último verso escrito por el poeta justo antes de morir. Utilizaremos la siguiente edición: Machado (2010).

2. LAS “GALERÍAS DEL ALMA”

Si la posibilidad de una ausencia del objeto intencional no sorprende en principio en la medida en que, como objeto intencional, no forma parte de la vida (no es, diría Husserl, *reell* sino que su “presencia” es intencional), sí es más difícil, en cambio, pensar una suerte de ausencia vivida, un desfase, interno al vivir mismo, y simultáneo al presente en clave de ausencia, siendo lo que, en estricta observancia con el *a priori* de correlación, consueña con “lo que” se ausenta (desde el punto de vista del objeto intencional) y que, en el caso del poema que nos ocupará viene a ser lo que se sitúa en el pasado. Lo difícil, una vez más, es abrir, en el presente mismo, como el doble fondo de un ejecutivo vivir-el-pasado como pasado, según una temporalidad otra que no se reduzca a la de un “presente que fue pasado”, simplemente revivido (representificado) en presente. Pensemos en detalles que vuelven, en situaciones pasadas que emergen. Ahora bien, la afectividad y la figurabilidad (de fantasía) ahí en juego se mueven en otro orden, al margen del presente impresional, según otro circuito de concrecencia que no tiene en el presente o en un presente pasado su piedra de toque última. Precisamente esos circuitos de concrecencia son las “galerías del alma” —por retomar la expresión de Machado—, entendidas en sentido fuerte, como concrecencias entre partes de vida subjetiva y fenómenos del mundo de entonces, con sus horizontes de pasado y sus horizontes de futuro *de aquel entonces*.

La imagen de las “galerías del alma”, presente en algunos poemas de la primera época, no deja de mentar un fenómeno que funciona en toda su poesía posterior, aunque se hagan más escasas las referencias explícitas a partir de *Campos de Castilla* (1912). Sabemos que el poemario *Soledades*, publicado en 1902, conoce sucesivas reimpresiones y finalmente, en 1907, su forma definitiva, fundamentalmente tras el añadido de la serie de poemas de “Galerías”. Efectivamente, en 1907 el poemario pasa a llamarse *Soledades. Galerías. Otros poemas*. La edición de 1919 modifica ligeramente el título en *Soledades, galerías y otros poemas*. La obra comporta un núcleo central de 60 poemas escritos entre 1898 y 1900. Será pues en 1907 cuando ese núcleo (que corresponde a *Soledades*) se amplíe con los otros 31 poemas que componen las *Galerías*, a los que se unirán poemas suplementarios —esos *otros*

poemas— que suman los 96 recogidos por las sucesivas ediciones de las *Obras Completas*.

Limitémonos a citar una primera ocurrencia de la expresión “galerías”. En otros poemas, la expresión aparece en ocurrencias como “galerías del alma” (también las expresiones “galerías sin fondo” y “galerías del recuerdo”). Valgan estos versos citados como introducción e ilustración poética anticipada de ciertos aspectos de la fenomenología de Marc Richir que nos ayudarán a entender el “funcionamiento” de dichas “galerías”, lo propio de su carácter, *fungierend*—diríamos con Husserl—. El poema que abre, precisamente, *Galerías* dice así:

Leyendo un claro día
 Mis bien amados versos,
 he visto en el profundo
 espejo de mis sueños
 que una verdad divina
 temblando está de miedo,
 y es una flor que quiere
 echar su aroma al viento.

El alma del poeta
 Se orienta hacia el misterio
 Solo el poeta puede
 mirar lo que está lejos
 dentro del alma, en turbio
 y mago sol envuelto.

En esas galerías,
 sin fondo, del recuerdo,
 donde las pobres gentes
 colgaron cual trofeo
 el traje de una fiesta
 apolillado y viejo,
 allí el poeta sabe
 el laborar eterno
 mirar de las doradas
 abejas de los sueños.

Poetas, con el alma
 atenta al hondo cielo,
 en la cruel batalla
 o en el tranquilo huerto,

la nueva miel labramos
 con los dolores viejos,
 la veste blanca y pura
 pacientemente hacemos,
 y bajo el solo bruñimos
 el fuerte arnés de hierro.

El alma que no sueña,
 el enemigo espejo,
 proyecta nuestra imagen
 con un perfil grotesco.

Sentimos una ola
 de sangre, en nuestro pecho,
 que pasa... y sonreímos,
 y a laborar volvemos (Machado 2010: 126-127)³.

Pues bien, creemos que ciertos aspectos de la fenomenología de Marc Richir pueden ayudarnos a entender en toda su radicalidad no tanto el sentido del poema cuanto lo que Antonio Machado pone en juego de modo formal: una temporalización más profunda, más originariamente pasada, que aquello generable a partir de una reconstrucción del pasado en la manera en que fue presente. Ello nos conmina a preguntar con mayor acuidad a qué nos referimos con esos desfases internos al vivir mismo, a esa especie de multistratificación simultánea del vivir que hemos sugerido, pues ¿acaso no se ha insistido siempre, al menos desde el giro genético de la fenomenología, en que la vida transcendental está ordenada en capas y estratos? ¿Cuál es la específica novedad de esa refundición “arquitectónica” de la fenomenología que nos propone Richir y a cuya luz pretendemos entender en toda su radicalidad, la puesta en juego, por Antonio Machado, de una afectividad ejecutiva a diversos niveles a la vez? Solo así cabe pensar una fenomenología de la ausencia como ausencia efectivamente *vivida* (en la inmanencia real)

³ Se trata del poema LXI, titulado “Introducción”. Nos permitimos citar en complemento, y en la misma edición de las *Poesías completas*, la primera estrofa del poema LXXXVII titulado “Renacimiento”, y que dice así: “Galerías del alma... ¡El alma niña! / Su clara luz risueña; / y la pequeña historia, / y la alegría de la vida nueva / ¡Ah, volver a nacer, y andar camino, / ya recobrada la perdida senda! / Y volver a sentir en nuestra mano, / aquel latido de la mano buena / de nuestra madre... Y caminar en sueños / por amor de la mano que nos lleva” (Machado 2010: 139).

según sus relieves (no hay una sola ausencia ni un solo estilo de la ausencia), más allá del modo en que suele plantearse el problema, a saber, como el de la simple imposibilidad de revivir un pasado en el modo en que fue o hubo de ser presente.

Toda la dificultad estriba en entender que la experiencia, en su ejecutividad, es ya *arquitectónica*, y lo es de modo difractado y simultáneo. Las citas de Richir que comentaremos brevemente en nuestro próximo apartado pondrán efectivamente de manifiesto lo que trata de pensar la poesía de Machado: un tipo de estratificación del vivir y del sentir que comporta registros de fenomenalización ajenos a un medio único y unívoco (cerrado por la muerte, como sucede con Heidegger, o con el presente en su decurso continuo, con su núcleo de protoimpresión, como es el caso en Husserl). Son esos mismos espacios los que Machado trata de abrir en sus poemas. Solo así cabe de veras pensar en las galerías del alma como una suerte de profundización afectiva (pero a distancia) del presente, simultánea al presente mismo, aunque difractándolo en y según otros ritmos de temporalización que son, en suma, otros tantos modos de “estar”, de “habitar”. La pérdida o la ausencia no son, en suma, simple carencia del presente sino un vivir o una vivencia desajustada respecto del presente vivo y que, precisamente por ello, y en estricta observancia del *a priori* de correlación fenomenológico, nos pone genuinamente en contacto con “lo” ausente o “lo” perdido.

Ello explica que un recuerdo sea susceptible de entrañar, *también*, un “renacimiento” (véase el poema de *Galerías* citado en nota al pie): el futuro de ese pasado (lo que de esperanza tenía) ha quedado encapsulado (como trascendencia) en el fenómeno mismo, en virtud del *a priori* de correlación y, por ende, según la doble vertiente propia del fenómeno: la profundidad de esa galería del alma que arrastramos nos presta un contacto con *su* trascendencia. Y solo con relación a ese modo de entender la subjetividad nos percatamos de la fuerza y relativa independencia de dichas galerías, “fuerte arnés de hierro” como reza el poema recién citado pues la concrecencia entre subjetividad y fenómeno depende en exclusiva de ambos factores y no se ve intrínseca y esencialmente debilitada por el paso del tiempo. De ahí que quepa recordar algo con sorprendente frescura (aun empujado por el continuo del tiempo a un remoto pasado), e incluso verse uno *sorprendido* por los recuerdos. Ello es posible precisamente porque la concretud de los mismos

(como concrecencia de ambas vertientes del *a priori* de correlación) se fragua al margen del presente. De ahí la sorprendente solidez de las concretudes aquí en liza.

Es más: el presente de recordar constituye, antes bien, un impedimento para ingresar en esos espacios, en esas galerías sin fondo, cuyo tejido experiencial no es, una vez más, el propio del presente (o del presente pasado) sino el pacientemente tejido por las “doradas abejas de los sueños”, con una paciencia de la que el ser consciente, en la impaciente movilidad de sus instantes, en la connatural premura de sus constituciones en vigilia, no es capaz. Labor de tejido según una temporalización originariamente desfasada respecto del ritmo de nuestro presente. Lo topado en esas galerías del alma, medio que permite la expansión de dicho fenómeno en su entera concrecencia (“una flor que quiere echar su aroma al viento”) es pues una afectividad antigua en connivencia con infigurabilidades (“en turbio y mago solo envuelto”) mas, pese a todo, *concretas* (no es otra la positividad de lo que Husserl llamará “*Phantasie*”). Esta secreta connivencia ha de escapar de toda compulsión mediada por el presente o, lo que es lo mismo, por una excesiva “figuración”. Solo entonces puede abrirse al sueño: “el alma que no sueña, el enemigo espejo, proyecta nuestra imagen con un perfil grotesco”. El presente del recordar deja de ser el punto cero del recuerdo. El recuerdo yace, en cambio, en una determinada galería del alma inadvertidamente acarreada por el vivir. Si despierta en su profundidad, lo hará al margen del presente (incluso al margen del presente del recordar). Dicha holgura explica cómo y por qué la evocación rememorativa es también fuente de elaboración del sentido (y apunta al horizonte de futuro de aquel pasado).

Descubrimos aquí una doble dimensión que cabría rubricar con la idea, aparentemente paradójica, de un abrevarse en el pasado, refrescarse en lo aparentemente preterido con vistas a sentidos futuros, inauditos que, precisamente por situarse al margen del presente, conservan la esperanza de una nueva creación, de una génesis que no sea mera prolongación del presente, como si algo hubiese del pasado que no se decidió entonces, que permanece vivo. Esta doble dimensión (de vuelta a un pasado más amplio que un pasado presente y génesis de lo nuevo o de lo aún más nuestro) aparece en varios versos, ofreciéndose en una unidad sorprendentemente intrínseca: “la nueva miel labramos / con los dolores viejos” o en los cuatro versos de la última

estrofa “Sentimos una ola / de sangre, en nuestro pecho, / que pasa... y sonreímos / y a laborar volvemos”. Un par de textos de Richir permitirán asentar las intuiciones poéticas que subtienden estos primeros poemas. La vida está hecha de toda una serie de relieves de la ausencia. Veámoslo más de cerca.

3. LA EFECTIVA ESTRATIFICACIÓN DE LA INMANENCIA

Como sugeríamos más arriba, lo evocado en punto a las “galerías del alma” halla un fundamento fenomenológico en determinados aspectos de la fenomenología de Richir. En especial en su forma de entender la experiencia como multiestratificación funcionando como tal, es decir, en simultaneidad desde su diversidad de estratos como otras tantas aperturas no “dialectizables”, no enteramente solubles en configuraciones posteriores. En ese sentido, cabe decir que la “arquitectónica” de la subjetividad trascendental es, en Richir, directa y *efectivamente* fenomenológica, y no el mero constato de una construcción o el itinerario de un curso genético de constitución. Es arquitectónica en acto, vida viendo a diversos niveles a la vez y de distinta forma. Registros simultáneos (aunque irreductibles) de experiencia. Leamos este pasaje de Richir extraído del artículo “Vida y muerte en fenomenología” a modo de prolegómeno metodológico antes de comentar el poema de Machado que nos ocupará:

Desde el punto de vista de las concretudes fenomenológicas, y preparados como estamos para no concebir ya el vivir como vivir de algo actualmente presente, empezamos a percatarnos de que jamás vivimos en un solo “plano” a la vez, ni según la estructura matricial uniforme de la temporalidad, así sea esta husserliana o heideggeriana. Siempre hay, en nosotros, a la vez, infancia, adolescencia, edad adulta y senectud [...]; nuestro “vivir” se zambulle de continuo, de modo extremadamente sutil por difractarse de un modo prodigiosamente complejo, en los diversos estilos o diversas figuras de la ausencia [...], estamos siempre, de modo múltiple, atravesados por distintos ritmos de temporalización, casi siempre inacabados, muy lentos los unos, rapidísimos otros (Richir 1994: 346)⁴.

⁴ Completemos la cita anterior con este otro pasaje, extraído de la obra de Richir *Méditations phénoménologiques* y que muestra lo que está en juego en esta multiestratificación del

El vivir tiene pues registros que son otras tantas instancias del *a priori* de correlación. Los registros de fenomenalización más profundos conocen versiones del *a priori* de correlación extremadamente violentas y que el presente no alcanza a medir o conmensurar. Ahora bien, el hecho de que, a pesar de todo, dichos ritmos no nos sean definitivamente ajenos responde a la llamada “transpasibilidad”⁵ de la vida, concepto forjado por Henri Maldiney. Precisamente porque hay fenómenos múltiples (y no un solo fenómeno matricial que no dejara espacio para nada más, por ejemplo, para las galerías del alma de que nos habla Machado) estos se fenomenalizan por intermitencias o en parpadeo. Justamente por intermitencia o parpadeo nos encontramos *pudiendo* lo que no sabíamos que nuestro cuerpo, desde su pura vivacidad (*Leiblichkeit*) podía: una vivacidad de la que no nos sabíamos capaces. Los dobles fondos del vivir no están a nuestra entera disposición. En otras palabras, la sorpresa o el sobrecogimiento no solo está del lado de “lo” sorprendente o inaudito, sino, asimismo (y como no podía ser de otro modo), en la vertiente subjetiva (la inmanencia real) del *a priori* de correlación: nos sorprendemos viviendo según otros ritmos, empuñando un tipo de afectividad distinto (aunque reconocido como propio, solo que antes indisponible) al albur de un sueño y, precisamente por ello, accedemos a determinados fenómenos.

Dicho esto, tratemos de explicitar algo mejor a qué se opone el modo de ver las cosas que transmiten ambas citas de Richir, preparando así la interpretación del poema de Machado con el que cerraremos este texto. Nos haremos eco también de ese primer poema de *Galerías* citado en el apartado anterior. La concepción transmitida, necesaria a la comprensión de una afectividad de la ausencia en Machado, conculca la idea de una afectividad plena que sature el vivir. No hay algo así como una afectividad de una pieza que, copando de

vivir o arquitectónica cuando esta se toma *en sentido fuerte o pleno*: “Todos estos términos son la indicación, nominal y en la lengua de la filosofía, de problemas ‘por resolver’ y que, en cierto sentido, jamás serán ‘resueltos’ porque, en un sentido distinto, su ‘resolución’ requiere tiempo, y tiempo con arreglo a varios ritmos a la vez, entre los cuales algunos, excesivamente rápidos, suelen pasar inadvertidos, y otros, excesivamente lentos, requerirían sin duda una vida cuya duración excediese, y por mucho, la de una vida humana” (Richir 1992 : 379).

⁵ El concepto es de Henri Maldiney. Explícitamente desarrollado en el siguiente texto: Maldiney (2007: 263-308, 3.ª edición); (1991 y 1997: 361-425) (dos ediciones anteriores).

antemano la inmanencia del sentir, se imponga como siendo, *de todas todas*, aquello que habrá de entrar en concrecencia —de acuerdo con el *a priori* de correlación— con cualesquiera alteridades del orden del mundo. Hay vida, sí, y vida íntima llamada a crecer con lejanías de mundo (subitáneas o de ritmos lentísimos). Ahora bien, esto solo es posible en tanto en cuanto el vivir no ha de declinarse necesariamente en los términos de un “vivir en el presente”.

Así, por caso, cuando dichas alteridades mundanales son del orden de la *fantasía* (entendida en un sentido genérico que incluye esas evocaciones de un pasado remoto e indeterminado que observaremos en Machado, y que suelen darse en los sueños o en las ensoñaciones), resulta que no somos capaces de hallar, en la película del presente vivido, en la inmanencia *reell* —en términos de Husserl—, nada que las sostenga, nada que tenga intrínsecamente que ver con ellas (del lado de la inmanencia *presente*). No hallamos en el presente impresional la parte inmanente y vivida del todo del concreto trascendental que tiene en ciertas alteridades arcanas (lo *fantaseado* en este caso, y la *Phantasieerscheinung*) su parte transcendente (en el sentido de la inmanencia intencional). No quiere esto decir que lo fantaseado (esa leve ensoñación, esa súbita afectividad de la infancia) no se sostenga o sea una suerte de fenómeno defectuoso. En absoluto. La conclusión que ha de sacarse va, antes bien, en la dirección de una profundización de la vida transcendental. Ya hay algo, en ella —precisamente una “galería del alma”— que está respondiendo a dicha ensoñación y que lo está haciendo *a su nivel, a su registro*. Y eso es así sencillamente porque la concrecencia de esa *fantasía*, con su consustancial parte de afectividad, se teje a una latitud más profunda y cuya trabazón no es la del continuo del presente directamente accesible a la conciencia, sino la propia de una temporalización estructuralmente distinta (en presencia y no en presentes, como dirá Richir, tejida por las “doradas abejas de los sueños”); trabazón a la que —insistimos— corresponde un tipo de afectividad arquitectónicamente más profundo, más arcaico. Todo está en mantener —como sugiere Maldiney— una transpasibilidad a dichos fenómenos. Ahora bien, esa transpasibilidad lo es también, necesariamente, y en virtud de la doble vertiente del fenómeno, a nosotros mismos, y a partes de nosotros mismos las más veces indisponibles.

Las cuestiones por las que acabamos de transitar hallarán una profunda y sugerente ilustración en un poema de Machado que pertenece a la obra *Soledades*, y donde aparece claramente esta multiestratificación de la experiencia a que hemos hecho alusión. Observaremos la irrupción de alteridades de mundo arcaicas que, al no estar en fase con la cerrada continuidad de la vida impresional, la ahondan *como* vida al tiempo que la amplían, permitiéndonos acceder a una *Leiblichkeit* nuestra y sin embargo inaccesible o indisponible en condiciones por así decirlo normales. La alteridad arcaica de mundo horada la vida (no para agredirla, sino para abrir en ella dobles fondos, esas trascendencias de la inmanencia que son las galerías del recuerdo) al buscar lo que en ella responde a esos arcanos de mundo. La inmanencia de la vida no es pues un macizo intransitivo y autorreferido (muy distinto, en esto, a la Autoafección de la vida que describe Michel Henry), sino un espacio cada vez más esponjado (y hecho de galerías) a medida que “descendemos” en la trascendencia *de* la inmanencia. Estas galerías abren, a su vez, a una trascendencia de mundo mucho más profunda que la del horizonte de nuestro presente inmediatamente sentido. Son pues eminentemente *transitivas*, poniéndonos en contacto con trascendencias de mundo cada vez más radicales si cabe.

4. LOS RELIEVES DE LA AUSENCIA

Ciertas experiencias presentes nos tocan de forma profunda (por ejemplo, y como veremos ahora mismo en Machado, asistir por casualidad a un coro de niños en torno a una fuente cantando canciones). Pues bien, de no haber ya una suerte de concrecencia virtual con una profundidad de vida inaudita (y cuya temporalización ya no es continua), eso arcaico (esa escena que Machado nos describirá en el poema que nos disponemos a comentar) no hubiera podido aparecer con la profundidad poética que atesora. Consistiría en un espectáculo banal que, sencillamente, no nos hubiera tocado. Hubiéramos resbalado sobre ello, pasado a otro sector de nuestras preocupaciones cotidianas. Nada en ello nos habría detenido y sugerido en nosotros un anclaje profundo para ese fenómeno. Y, sin embargo, ha resonado en nosotros otro arcaísmo, esta vez cuerpo y carne adentro, en concrecencia con arcanos

de mundo: una galería del alma, galería del recuerdo, excavada en nuestra propia afectividad.

Citemos este poema, tan serenamente sobrecogedor, también del primer Machado, el de la época de *Soledades*. Ilustra a la perfección el sentido de una arquitectónica de la inmanencia misma (y que responde a la estratificación del propio *a priori* de correlación).

VIII

Yo escucho los cantos
de viejas cadencias,
que los niños cantan
cuando en coro juegan
y vierten en coro
sus almas que sueñan,
cual vierten sus aguas
las fuentes de piedra:
con monotonías
de risas eternas,
que no son alegres,
con lágrimas viejas,
que no son amargas
y dicen tristezas,
tristezas de amores
de antiguas leyendas.

En los labios niños,
las canciones llevan
confusa la historia
y clara la pena;
como clara el agua
lleva su conseja
de viejos amores,
que nunca se cuentan.

Jugando, a la sombra
de una plaza vieja,
los niños cantaban...

La fuente de piedra
vertía su eterno
cristal de leyenda.

Cantaban los niños
canciones ingenuas,
de un algo que pasa
y que nunca llega:
la historia confusa
y clara la pena.

Seguía su cuento
la fuente serena;
borrada la historia,
contaba la pena (Machado 2010: 87-88).

Dar, siquiera mínimamente, cuenta de la entera profundidad de estos versos requeriría un espacio del que no disponemos. Nos centraremos en unos pocos aspectos. Suficientes, sin embargo, para lo que tratamos de poner de manifiesto. Empecemos por observar que Machado se refiere, en los primeros versos, a “risas eternas” (pero) que “no son alegres”, y a “lágrimas viejas” (pero) que “no son amargas”. ¿Cómo es esto posible y qué quiere decirnos con ello el poeta?

Responder a dicha cuestión nos enfrenta a lo que, sin duda alguna, resulta ser lo más difícil de pensar: las consecuencias, en la inmanencia real del sujeto, de eso que hemos llamado “arquitectónica en sentido pleno” o “en sentido fenomenológico”, a saber, la idea de una irreductibilidad entre registros (son varias y específicas las “galerías”) sin por ello desconocer ciertas resonancias (algunas galerías desembocan en otras, casi sin solución de continuidad, pero sin menoscabar por ello la mutua irreductibilidad de las mismas: siguen siendo varias, y distintas).

Esta efectiva multiestratificación es, cuando menos, sorprendente pues no es fácil conjugarla con el hecho, palmario, de que nuestra vida es “*una*”. Y, pese a todo, la efectividad de la arquitectónica genera escansiones en la parte inmanente y vivida del *a priori* de correlación. Ciertamente es que nuestra proximidad con la inmanencia real nos empuja a pensarla como compacta. Y, sin embargo, y como vemos, en esa aparente compacidad se cela toda una

multiestratificación *vivida* que hay que pensar con todas sus consecuencias. Solo entonces las supuestas paradojas de este poema se iluminan de repente y dejan de aparecer como presumibles contradicciones. A decir verdad, el propio poema manifiesta cómo el sujeto mismo es capaz, en su parte realmente inmanente, en su vivir, de sentir los hiatos arquitectónicos evocados. Aun cuando todos ellos “sean” su propia vida, no es ello algo que los compacte al punto de desdibujar las irreductibilidades entre registros. Dichas irreductibilidades aparecen, precisamente, en los modos negativos de calificar lo propio de esas “lágrimas viejas”, de esas “risas eternas”. Que *no sean*, respectivamente, amargas o alegres, no quiere decir que ambas posibilidades no convivan a la vez, en recíproca irreductibilidad.

Volvamos pues al poema. Ni las “risas eternas” —decíamos— son “alegres”, ni las “lágrimas viejas”, “amargas”. ¿Por qué? Sencillamente por ser del orden de una afectividad que podríamos decir “proto-ontológica” y que ya se temporaliza —que ya hace concrecencia— *antes y aparte* de llegar a afecto presente —por ejemplo, la amargura y alegría comunes, las que hallan una saturación impresional— *antes* (arquitectónicamente) y *aparte* de toda lágrima y risa *efectivas*: la concrecencia propia de estas “risas eternas” y “lágrimas viejas” es efectiva y, sin embargo, su concrecencia se fragua al margen y a distancia de las risas y lágrimas que suenan, que se dibujan, que tienen un gusto amargo; al margen, pues, de toda *hylè* afectiva presente que pudiera detectarse al albur de una suerte de corte transversal del instante impresional, de lo “efectivamente” sentido en presente (si hacemos coincidir “efectividad” con “impresionalidad”). Y, sin embargo, esas “risas eternas” y “lágrimas viejas” son *vida vivida*: no por no hallarse localizadas en una inmanencia impresional son menos vida o inmanencia.

De hecho, y bien pensado, puede que en esas “risas eternas” y en esas “lágrimas viejas” haya más pena y alegría que en ninguna pena o alegría de lágrima o risa efectivas. O, mejor dicho, acaso las “risas eternas” y las “lágrimas viejas” son el fondo de las lágrimas y risas impresionalmente lloradas y reídas cuando estas últimas lo son —risas, lágrimas— de veras (y no de burlas), cuando están verdaderamente sentidas y no fingidas; son la pena y alegría profundas (no tanto imaginarias cuanto *virtuales*), las que otorgan profundidad a la pena y alegría (*impresionales*, detectables en una sensación) que rompe a llorar o rompe a reír. Y diremos también que es la virtual profundidad

de estas últimas, lo que de ellas *queda* en el recuerdo y *vuelve* en la evocación. No vuelve pues a repetirse la risa y lágrima *impresional* sino algo así como un doble fondo virtual. Y precisamente es ello que de la pena llorada y de la alegría reída *sigue* fenomenalizándose aunque lo haga desde el pasado. Es pues necesario pensar una alegría y pena no *impresionales* sino *virtuales* —y no por ello menos *efectivas*— que, sin perjuicio de su irreductibilidad (del circuito no impresional, no presente, de su concrecencia), sí consiguen *comunicar* de un extraño modo con el registro arquitectónico derivado de la pena y alegría impresionales (alegría de risa sonora y visible, pena de lágrima amarga)⁶.

Quisiéramos, para terminar, abordar un aspecto suplementario del poema: el del sentido de lo vivido, aquí tematizado como siendo el sentido de lo transmitido por la canción que cantan los niños y que consiste —recordémoslo— en “viejas cadencias”. Hemos sugerido que las lágrimas amargas (y no las “viejas”), así como las risas alegres (y no “eternas”) sí se temporalizan en presente. ¿Qué se quiere decir con ello? Sencillamente que tienen su compulsión impresional. Son una sensación susceptible de saturar un presente de conciencia. Sin embargo, su exceso de figuración puede “detener” el sentido, puede embotarlo e impedir su flujo, su sereno saberse. Un sereno saberse que consiste en una copertenencia entre sentido y afectividad. Así, *evocar* no ha de ser traer al presente una imagen o el aspecto —necesariamente especular— de lo que fue presente. Se pierde entonces la afección de lo evocado y lo que de su sentido aún latía. Recordemos en este punto el otro poema, extraído de *Galerías*, y que citábamos más arriba, y que en su penúltima estrofa contenía una prevención ante lo que ahora apuntamos: “El alma que no sueña, / el enemigo espejo, / proyecta nuestra imagen / con un perfil grotesco”.

⁶ Por lo demás, y sin que ambas afecciones (la alegría y la tristeza) se mezclen o pierdan su especificidad, hay, en los registros arquitectónicos más profundos, reversiones o viraciones de la tristeza en alegría y de la alegría en tristeza. El fondo de la tristeza vira en incoación de alegría, así como en el fondo de la alegría, ya en su límite, se incoa un latido de gravedad y tristeza. Por hablar con Schelling (del que se inspira la fenomenología del lenguaje de Richir) hay en esas afecciones aquí evocadas por Machado como un eco de la arcaica concrecencia entre la vetustez de siempre de un pasado trascendental inmemorial (demasiado pasado —siempre lo fue— como para haber sido nunca presente) y la frescura inmarcesible de un futuro trascendental para siempre inmaduro (demasiado futuro —lo permanecerá siempre— para poder jamás llegar a ser presente).

El espejo mienta la reducción del fenómeno a figuración; de lo cual resulta una reducción del sentido, extirpado de su cohabitación con la afectividad. La operación no puede por menos de arrojar un sentido incomprensible, “confuso”, cuando, sin embargo, la “claridad” está a nuestro alcance no bien ampliamos el perímetro de la efectividad fenomenológica más allá del presente impresional, de la figuración objetual.

El poema que nos ocupa también trata esos modos distintos de habérmolas con el recuerdo (en rigor, con los fenómenos en general) a la luz de determinadas oposiciones. Hemos de partir, en primer lugar, de la *irreductibilidad* entre niveles de inmanencia: del no-ser-alegres las “risas eternas”, del no-ser-amargas las “lágrimas viejas”. Ahora bien, esta irreductibilidad incide —como no podía ser de otro modo— en el sentido de lo que la canción transmite. ¿Dónde buscar ese sentido? ¿Dónde se manifiesta? En la precisa medida en que la escena presenciada (los niños cantando en coro y bailando en corro en torno a la fuente) nos “dice” algo, y tiene indudablemente sentido para nosotros, mejor sería preguntar dónde (en los arcanos de nuestra subjetividad) se ha manifestado *ya* dicho sentido toda vez que —repiteamos— no nos es ajeno (algo en nosotros *ya* se ha puesto a vibrar con él) y dado que ya sabemos/sentimos algo de lo que está en juego al presenciar la escena (según una extraña familiaridad). Todo está en saber cómo habérmolas con la “historia” contada por la canción cantada por los niños. Pues bien, esta “historia”, es historia “borrada” y “confusa” cuando se la toma por sí misma (cuando uno trata de “imaginar” o “representificar” lo que ahí se cuenta), y se opone a la “pena” que Machado dirá ser “clara” y que, en rigor, corresponde a otra temporalización del sentido. Bien pensado, siendo la pena “clara”, la historia no necesita serlo. La historia es la que es, pues no es ella, aquí, la garante del sentido, sino solo un momento del mismo. Momento que, tomado por sí mismo, arroja confusas peripecias que únicamente pueden añadir confusión⁷ si nos empeñamos en desentrañarlas. La confusión, en suma, procede de no

⁷ Merece la pena leer este poema a la luz de la brillante interpretación de la clasificación de Baumgarten elaborada por Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina en varios pasajes de su obra: Sánchez Ortiz de Urbina (2014). Sánchez Ortiz de Urbina intenta una asignación a distintos niveles arquitectónicos de los elementos que arroja el producto cartesiano de los pares claro-oscuro / confuso-distinto, elementos de que encontramos ejemplificaciones en este poema de Machado, sereno y sobrecogedor a un tiempo.

conformarnos con lo que del sentido ya nos viene transmitido por la pena. Sería un error, en Machado, separar afectividad de sentido. Como también lo sería no reconocer la especificidad del sentido cuando se da en íntima convivencia con la afectividad. Erróneo sería reclamar de esa forma del sentido que se manifieste de un modo que no le corresponde.

El contraste entre la claridad de la pena y la confusión de la historia es flagrante en la siguiente estrofa:

En los labios niños,
 las canciones llevan
 confusa la historia
 y clara la pena;
 como clara el agua
 lleva su conseja
 de viejos amores,
 que nunca se cuentan
 (Machado 2010: 87-88)

Y, más adelante, en la última estrofa del poema, veremos cómo la historia es no ya simplemente “confusa”, sino que queda, simple y llanamente, “borrada”: “Seguía su cuento / la fuente serena; / borrada la historia, / contaba la pena”. Lo cual, una vez más, no quiere decir que desaparezca el sentido y quede el afecto. En absoluto. En los niveles arquitectónicos que aquí nos ocupan, no se da semejante disyuntiva. No puede darse habida cuenta de la profundidad del sentido transmitido: este no puede sino vivir en inherencia a la afectividad. De ahí que, “borrada la historia”, el canto de los niños, que acaba confundiéndose con el canto de la fuente “serena” prosiga. No se deja, en suma, incordiar por la confusión de la historia (basta la “claridad” de la pena). La historia contada no es sino un epifenómeno del sentido. Este transita de otro modo. Para empezar, con “serenidad”. La “serenidad” del canto indica que su sentido está sujeto a una temporalización distinta, más arcaica, al margen del presente. Se trata, en suma, y como indica el propio poema, de la temporalidad correspondiente a “un algo que pasa / y que nunca llega: / la historia confusa / y clara la pena”. Algo, a fin de cuentas, a la vez inmemorial (ya siempre ahí) e inmaduro (siempre por venir).

Antonio Machado fue un auténtico maestro en el arte de metaestabilizar ese tipo de afecciones. Albergan estas la dificultad enorme de no llenar un presente. No por defectuosas o insuficientes, sino precisamente por cuán profunda e indisponible es la inmanencia que su concreción moviliza en nosotros. Inmanencias que —indisponibles— son transcendencias *de* la inmanencia. Lo son de puro consistir en un trenzado de pasado y futuro inmemoriales, trenzado refractario a pasar por el presente, a dejarse registrar en su película impresional. De hecho, en sus textos teóricos sobre poesía, muchos incluidos en *Los complementarios*, entiende Machado que revelar dichas inmanencias es la labor de la lírica: traer a la palabra, de un modo más o menos estabilizado, la profundidad de lo que, pese a ser inmanente (y sernos insigneamente propio), no se atiene a un presente y ni siquiera lo atraviesa. Ahora bien, esa difícil tarea de estabilización en lengua ha de acometerse de tal forma que el poema guarde, en sus versos, ese tremolar de la afección. Machado gustaba de comparar la faena de la poesía a una imaginaria faena de pescar peces que, sin embargo, habrían de permanecer —de ahí la dificultad de la poesía— *vivos tras haber sido pescados*⁸. Vivos —añadiremos— aun siendo otro su medio. Repitamos, una vez más, que la posibilidad de que existan “galerías del alma” en sentido pleno depende de sostener que el presente no es denominador común de la concrecencia y, por ende, tampoco de la inmanencia, lo cual no solo *no* impide que haya efectiva inmanencia, sino que la amplía: el vivir habrá de pensarse como viviéndose a varios niveles a la vez y como atravesado por galerías en principio indisponibles, que se vuelven súbitamente transitables al albur de un recuerdo o de un sueño. He ahí lo que, en estas páginas, y a la luz de la poesía de Antonio Machado, hemos querido mostrar a modo de obligado (aunque no exclusivo) prolegómeno a una fenomenología del exilio —de su efectiva vivencia— todavía por hacer.

⁸ Evidentemente, la faena es imposible. Aunque lo que se persigue es la eternización del paso del tiempo. Citemos el proverbio o cantar XXXV de *Proverbios y cantares* donde se expresan dos extremos entre los que el decir poético buscaría situarse: “Hay dos modos de conciencia: / una es luz, y otra, paciencia. / Una estriba en alumbrar / un poquito el hondo mar; / otra, en hacer penitencia / con caña o red, y esperar / el pez, como pescador. / Dime tú: ¿Cuál es mejor? / ¿Conciencia de visionario / que mira en el hondo acuario / peces vivos, / fugitivos, / que no se pueden pescar, / o esa maldita faena / de ir arrojando a la arena, / muertos, los peces del mar?” (Machado 2010: 234-235).

BIBLIOGRAFÍA

- MACHADO, Antonio (2010): *Poesías completas*. Edición de Manuel Alvar. Barcelona: Espasa-Calpe.
- MALDINEY, Henri (2007): *Penser l'homme et la folie*. Grenoble: J. Millon.
- RICHIR, Marc (1992): *Méditations phénoménologiques*. Grenoble: J. Millon.
- (1994): “Vie et mort en phénoménologie”, en *Alter*, n.º 2, pp. 333-365.
- SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo (2014): *Estromatología. Teoría de los niveles fenomenológicos*. Madrid: Brumaria/Eikasía.