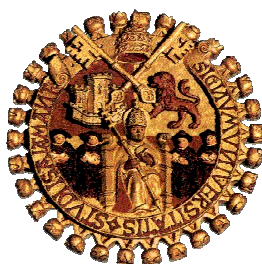


UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Departamento de Filosofía, Lógica y Estética



tesis doctoral

**VLADIMIR JANKÉLÉVITCH: FILOSOFÍA DE
LA VIDA Y FILOSOFÍA DE LA MÚSICA**

M^a Celia Camarero Julián

Director:

Dr. D. Antonio Notario Ruiz

Salamanca, 2013

Universidad de Salamanca

Departamento de Filosofía, Lógica y Estética

tesis doctoral

**VLADIMIR JANKÉLÉVITCH: FILOSOFÍA DE LA
VIDA Y FILOSOFÍA DE LA MÚSICA**

M^a Celia Camarero Julián

Director: Dr. D. Antonio Notario Ruiz

Vº Bº El Director de la Tesis

La Doctoranda

Fdo. Antonio Notario Ruiz

Fdo. M^a Celia Camarero Julián

Salamanca, 2013

Han sido muchas las personas que han hecho más fácil este trabajo. Mi agradecimiento y mi abrazo a todas ellas. Hago mención especial de mi director de tesis, Profesor titular de la Universidad de Salamanca y compañero pianista durante muchos años en el Conservatorio Profesional de Música de Salamanca, **Dr. D. Antonio Notario Ruiz**, del clavecinista y experto en lengua y cultura francesas, también compañero del Conservatorio, D. Alfonso Sebastián Alegre, quien amablemente ha revisado mis traducciones, y de mi familia y amigos a quienes tanto quiero, pero cuyos nombres callo por pudor y respeto. Cito sin embargo a estos profesionales –muchos de ellos también amigos– sabiendo que he podido olvidar algún nombre igualmente importante sin intención de hacerlo, por lo que pido disculpas de corazón si alguien se sintiera en ese caso. Muchas gracias a

Dña. Carmen Velayos Castelo (Universidad de Salamanca).

Dña. Consuelo de la Vega Sestelo (Conservatorio Profesional de Música de Salamanca).

D. Gonzalo Vallejo Ortega (Conservatorio Profesional de Música de Palencia).

D. Imanol Bageneta Messeguer (Conservatorio Superior de Música de Salamanca).

D. José María García Gómez-Heras (Universidad de Salamanca).

D. Leonardo Rodríguez Duplá (Universidad Complutense de Madrid).

D. María Teresa Soria Alonso (Universidad de Salamanca).

D. Marcos Martín Martín (Conservatorio Profesional de Música de Salamanca).

Dña. Miriam Gómez Morán (Conservatorio Superior de Música de Salamanca).

D. Noé Blanco Sánchez (Conservatorio Profesional de Música de Salamanca).

A mi madre

VLADIMIR JANKÉLÉVITCH: FILOSOFÍA DE LA VIDA Y FILOSOFÍA DE LA MÚSICA



(Fuente: Google. Imágenes de Vladimir Jankélévitch. Obtenidas el 16 de junio de 2012)

M^a Celia Camarero Julián

Director: Dr. D. Antonio Notario Ruiz

Índice

INTRODUCCIÓN: EL PUNTO DE PARTIDA, LOS OBJETIVOS Y LA METODOLOGÍA.....	15
ESTUDIOS PREVIOS SOBRE VLADIMIR JANKÉLÉVITCH.....	23
PRIMERA PARTE: El autor y sus fuentes	33
CAPÍTULO 1: NOTAS PARA INTRODUCIR LA GESTACIÓN DE UN PENSAMIENTO	35
1.1 La persona del filósofo y su sensibilidad.....	35
1.2 Los escritos de juventud: vitalismo e intuicionismo.....	56
1.3 El despuntar de la estética jankélévitchiana: de la «mala conciencia» al «espíritu de ironía».....	75
CAPÍTULO 2: LA CONSTRUCCIÓN DE LA REFLEXIÓN JANKÉLÉVITCHIANA A TRAVÉS DE SUS FUENTES	89
2.1 Bergson y Simmel como influencias vitalistas: la superación de la <i>durée</i> bergsoniana a través del concepto simmeliano de <i>Selbstranzendenz</i>	89
2.2 El holismo de la <i>Naturphilosophie</i> y el hechizo del nocturno romántico: Schelling y Novalis.....	96
2.3 Las fuentes del «espíritu de ironía»: Sócrates y Kierkegaard.....	105
2.4 Plotino: música, eros y mística.....	113
2.5 La tradición de la Patrística platonizante.....	126
2.6 Nicolás de Cusa y la <i>coincidentia oppositorum</i>	134
2.7 El legado de las Letras rusas.....	139
2.8 La aproximación a la Mística cristiana: San Francisco de Sales y San Juan de la Cruz.....	151
2.9 Una conexión fundamental con el pensamiento español: Baltasar Gracián.....	155

SEGUNDA PARTE: La filosofía de la música de Vladimir Jankélévitch	161
CAPÍTULO 3: LOS COMPOSITORES	163
3.1 Los precursores	166
3.1.1 Chopin: el teclado humanísimo.....	166
3.1.2 Liszt: leyenda y rapsodia.....	178
3.2 La elegancia francesa	189
3.2.1 Fauré: el equilibrio.....	189
3.2.2 Debussy: el misterio nuclear.....	201
3.2.3 Ravel: el artificio.....	213
3.2.4 Satie: el estilo plano.....	224
3.2.5 Séverac: el mito de Arcadia.....	230
3.2.6 L. Aubert: marina para piano.....	235
3.3 Sonidos de Oriente	239
3.3.1 Rimski-Kórsakov: la objetivación narrativa.....	239
3.3.2 Rachmáninov: hablar al corazón.....	248
3.3.3 Bartók: la belleza difícil.....	251
3.4 El embrujo español	257
3.4.1 Nin: la España continental.....	257
3.4.2 Albéniz: el <i>pathos</i> de la sonoridad.....	259
3.4.3 Falla: sortilegio y ascesis.....	271
3.4.4 Mompou: intimidad y renuncia.....	279
CAPÍTULO 4: UNA FILOSOFÍA DE LA VIDA DESDE LA EXPERIENCIA MUSICAL	287
4.1 La música como experiencia de la temporalidad.....	287
4.2 Música y <i>Charme</i> : el encanto como <i>Manière</i> de lo musical.....	321
4.3 La música como portadora de silencio.....	341
CONCLUSIONES.....	353
BIBLIOGRAFÍAS.....	365



JOURNÉES JANKÉLÉVITCH

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE-LE MIRAIL

3 0 - 3 1 M A R S 1 9 9 5

Cartel anunciador de las Jornadas que dedicó al filósofo la Universidad de Toulouse en 1995.
(Imagen disponible en Google el 1 de diciembre de 2013)

Introducción

El punto de partida, los objetivos y la metodología

El pensamiento de Vladimir Jankélévitch ha sido objeto de numerosas monografías y trabajos de investigación fuera de España. Los estudiosos reconocen la importancia de su obra filosófica, pero también les llama la atención el notable número de escritos que dedicó a la música y a los compositores que más le interesaron, en particular franceses, pero también españoles, rusos, nacionalistas de finales del siglo XIX y de la primera mitad del XX. El abanico de interpretaciones se ha desplegado principalmente en Francia e Italia aunque, con interés creciente, ha comenzado en Canadá y Estados Unidos. Por nuestra parte creemos inaugurar un ámbito de trabajo en España desde la convicción de que se hacía imprescindible y urgente ocuparse de un pensador que, casi treinta años después de su muerte, ha superado filtros y fronteras como muestra el hecho de que su obra se vaya traduciendo a nuestro idioma, al italiano, al inglés y, más recientemente, al alemán quedando probado que si en un principio pudieran haberse albergado recelos en torno a la trascendencia de su figura –seguramente a causa de su origen judeo-ruso, de su confesado antigermanismo y de su difícil encasillamiento en las tendencias de la filosofía francesa que le fue contemporánea– hoy están felizmente superados.

Una obsesión resulta decisiva a la hora de comprender la reflexión jankélévitchiana. Nos referimos al *silencio*. Es un desolado silencio lo que vuelve a Vladimir Jankélévitch hacia la música. Avanzamos esta hipótesis apoyándonos en el hecho de que el filósofo, bastante dado a la remodelación de sus propias obras, planeó siete volúmenes de carácter recopilatorio que iban a llevar por título genérico *De la musique au silence*. De este proyecto, que parece obedecer a la intención de unificar la mayor parte de sus escritos sobre música siguiendo la línea evolutiva de su planteamiento filosófico general, llegaron a publicarse sólo los dedicados a Fauré, Debussy y Liszt, compositores que personifican respectivamente en el universo del autor, lo inexpresable, el misterio y el estilo espontáneo con rasgos nacionales que

envuelve lo rapsódico. Los volúmenes cuarto al séptimo tenían que seguir una trayectoria de lo matinal a lo nocturno para culminar en la reflexión sobre lo inefable y el silencio a través del estudio de músicos nacidos entre 1810 y 1893. Chopin y Mompou son los extremos de una selección que incluye, además de los mencionados, los nombres de Nikolái Rimski Korsakov, Isaac Albéniz, Erik Satie, Déodat de Séverac y Maurice Ravel. El hecho de que no llegaran a ver la luz no significa que su contenido estuviera sin delimitar. Muchos escritos sobre música de Jankélévitch han sufrido reimpressiones, correcciones y ampliaciones, lo que nos da información más que suficiente para reconstruir sin vacilación su pensamiento acerca de este tema, así como para apreciar y estimar con justeza su nada desdeñable faceta de musicólogo y su formación como instrumentista. Estudiarlos permite disfrutar de su muy personal y penetrante visión, definida por la experiencia del responsable pianista y la inteligencia del consistente filósofo que fue.

Dadas las características personales del autor, hemos de poner especial cuidado en centrar su figura histórica y sus fuentes humanísticas sin ceñirnos con exclusividad a las estrictamente filosóficas. La amplitud de su obra y el eclecticismo de sus influencias lo merecen. Hablamos de un formidable escritor del que se conservan cerca de noventa trabajos –algunos de ellos, originalmente independientes, hoy recogidos en volúmenes de carácter compilatorio–. Estimamos necesario señalar el interés de Jankélévitch por la novela rusa del XIX y su admiración por la mística. Es grande la influencia que estas inclinaciones tendrán sobre su pensamiento metafísico y sobre los principios que alientan su filosofía moral. Sólo teniendo en cuenta el vasto universo intelectual que apasionó al filósofo podremos entender adecuadamente su original aportación a la estética y a la reflexión europea sobre la música.

Lo musical no constituye un tema periférico o transversal en el conjunto de la obra jankélévitchiana. Por el contrario, se trata de una experiencia medular que atraviesa desde el comienzo su producción¹ y vivifica un planteamiento en el que la reflexión sobre el tiempo y una fresca metodología, de cuño bergsonianos, están marcadas por la convicción de que urge superar el racionalismo y debe recuperarse, para ello, el valor de la *intuición*. Partiendo de ahí, los criterios de interpretación que vamos a seguir no

¹ El primer escrito de Jankélévitch sobre música puede considerarse de juventud puesto que se remonta a 1929. Se trata de un artículo titulado «Franz Liszt y las etapas de la música» que apareció en el número 4 de la revista *Musique*.

pueden olvidar la circunstancia histórica que le tocó vivir. Nacido en el seno de una familia judeo-rusa e hijo de un médico con una alta formación en humanidades, el joven Vladimir soportó la Guerra del 14, vivió las milicias universitarias durante varios veranos del período de entreguerras, fue herido en el transcurso de la segunda contienda mundial, participó en la Resistencia francesa y se solidarizó, como judío y como persona, con el terror infligido contra su pueblo y contra la Humanidad entera en el Holocausto. Desde estas circunstancias debe rastrearse su mencionada obsesión por el silencio, cuestión que retoma con serenidad la mayor parte de las veces pero a la que, en otras ocasiones, alude con enorme dramatismo:

(...) cuando se trata del bajo fundamental y lancinante que acompaña con sonido grave los múltiples ruidos de la vida, o mejor todavía cuando se trata del negro silencio al que se reduce todo, qué podemos hacer sino repetir el obsesivo refrán, el refrán fúnebre de la desesperación².

Se ha dicho que la situación histórica del hombre de la primera mitad del siglo XX debe ser caracterizada como un tiempo en el que se verifica una pérdida de la esperanza y en el que se produce la capitulación ante el despotismo de la nada³. El extracto que acabamos de citar no queda lejos de tales consideraciones, pero seríamos enormemente injustos y parciales si confundiéramos la personalidad de Jankélévitch con la de un hombre desesperanzado. Al elegir para el título de nuestro trabajo la alusión tanto a su filosofía de la vida como a su filosofía de la música no estamos deslindando los dos campos más habituales de la reflexión jankélévitchiana, esto es, la filosofía moral y la estética musical. Lo que hemos pretendido es partir de su postura ante la existencia misma, resaltar su carácter profundamente vital, su capacidad de disfrutar la belleza y de sumergirse en la acción catártica de algunos instantes privilegiados que, desde su punto de vista, bien podrían valer la vida entera. Su actitud es ejemplar y envidiable. En su modo de pensar hay una búsqueda incesante de esperanza y de sabiduría. Podríamos decir que fue un hombre que siempre puso el conocimiento en lugar más alto que la ciencia y que admiró a místicos y maestros espirituales por encima de lógicos y virtuosos de la dialéctica.

² Jankélévitch, Vladimir, *La muerte*. Traducción española de Manuel Arranz. Ed. Pre-textos. Valencia, 2002, p. 52.

³ Cf. García Gómez-Heras, José M^a, *Sociedad y utopía en Ernst Bloch*. Ed. Sígueme. Salamanca, 1977, p. 19.

La estructura que propone nuestro trabajo sigue un esquema sencillo. La primera parte trata de centrar la cuestión partiendo de los estudios que existen sobre el autor –estado de la cuestión–, de la biografía intelectual de Vladimir Jankélévitch, de la génesis de su planteamiento filosófico y estético y de las fuentes de su pensamiento. Dicho pensamiento comienza a introducirse ya desde los subcapítulos iniciales. Hemos intentado que el lector se sumerja poco a poco, casi sin sentirlo, en el universo y en el lenguaje del filósofo. No hemos escamoteado citas ni textos de apoyo que a nuestro entender son, o al menos pretenden ser, una invitación a familiarizarnos con su obra y a despertar el interés por su lectura profunda. En la segunda parte, presentamos la exposición detallada de los principales aspectos que conforman la reflexión jankélévitchiana sobre la música comenzando por su visión de aquellos compositores a los que ha dedicado algún escrito y recogiendo, a continuación, los que hemos considerado conceptos medulares de su estudio sobre el fenómeno musical. En ese capítulo intentamos desbrozar el problema de la temporalidad y la categoría de *charme* en relación con la música desde dos hipótesis: su conocimiento de la teoría del instante bachelardiana, a la que se opone, y su voluntad de superación de la metafísica de la música de Schopenhauer. Ello entraña nuestra aportación más original o personal a la investigación sobre el tema. Completamos con un subcapítulo sobre la relación entre música y silencio y, por último, exponemos nuestras conclusiones.

Queremos advertir que las notas a pie de página, puesto que son muchas, pueden omitirse para agilizar la lectura, si bien hemos señalado con negrita las que nos parecen ineludibles. Con el símbolo «#» marcamos las ilustraciones sonoras que aparecen en el CD que figura como Anexo. Su escucha puede servir para apoyar el contenido textual y facilitar la comprensión de ciertos conceptos, pero es de carácter opcional.

Los escritos de Jankélévitch insisten en remitirnos a un imaginario en el que el silencio es el último extremo y la reflexión sobre el tiempo lleva el hilo conductor. Hemos tenido que aceptar esta dinámica. Lo contrario supondría contradecir tanto el espíritu del filósofo como las líneas de interpretación de su obra que nos han parecido más rigurosas. Hemos añadido a estas visiones algunos comentarios que ayudan a intuir la relación de la filosofía de la música jankélévitchiana con la estética que florecía en el París de su época, en concreto nos referimos a los volúmenes que Gisèle Brêlet dedicó

al tiempo musical, que el autor menciona con admiración⁴. El subcapítulo que trata los compositores españoles de los que Jankélévitch se ocupa con pasión coloca a nuestros músicos en pie de igualdad con el resto de los creadores a los que consagra algún escrito. No establecemos diferencia alguna porque tampoco él la establece. El criterio de selección de los maestros de la música a los que atienden nuestros subcapítulos ha sido únicamente que el autor tenga publicado al menos un escrito sobre cada uno de ellos, sea más o menos extenso, se trate de monografías o de un simple artículo. Jankélévitch admira a otros muchos además de los que conforman nuestro estudio, pero debíamos centrar la cuestión por lo que, en su momento, nos dimos esta norma. Por coherencia con la naturaleza de nuestro trabajo nuestra decisión fue, desde el principio, ceñirnos a un discurso de carácter filosófico en el conjunto de la investigación, pero sin renunciar a hablar desde la perspectiva del músico, en concreto del pianista que nos corresponde por profesión y por solidaridad con quien dijo a uno de sus entrevistadores:

Yo toco el piano... para nada. Porque tengo ganas. Es una gran parte de mi vida. [...] Me pregunto a mí mismo si no amo el piano más que la música⁵.

Perfilados los límites temáticos, el área preferente de trabajo y la posición desde la que proponemos la presente investigación teniendo en cuenta nuestra trayectoria y formación personales, quedan por definir los objetivos y por aludir a las pautas de lectura. En cuanto a los primeros, podrían resumirse en: 1) establecer las líneas principales de la filosofía de la música de Jankélévitch desde su actitud ante la vida; y 2) anotar sucintamente posibles vías para ampliar las interpretaciones del autor en relación a otros nombres de la filosofía y de la estética (Bachelard y Schopenhauer fundamentalmente). En lo que se refiere a las pautas de lectura, indicar que las citas de

⁴ Brêlet, Michelle, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Ambos volúmenes, dedicados respectivamente a "La forma sonora y la forma rítmica" (vol. I) y a "La forma musical" (vol. II), fueron publicados en la colección Bibliothèque de philosophie contemporaine fundada por Félix Alcan. Presses Universitaires de France. París, 1949. Nos ha interesado también una obra anterior de esta misma autora, *Esthétique et création musicale*, Presses Universitaires de France, París 1947, de la que hay traducción al español: Brêlet, Gisèle, *Estética y creación musical*. Traducción y Prólogo de Leopoldo Hurtado. Colección El Mirador. Librería Hachette S. A. Buenos Aires, 1957. Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*. Traducción de Rosa Rius y Daniel Andrés. Prólogo de Arnold I. Davidson. Alpha Decay. Barcelona 2005, p. 35; p. 49 (nota al pie).

⁵ "Je joue le piano... pour rien. Parce que j'en ai envie. C'est une grande partie de ma vie. [...] Je me demande même si je n'aime pas le piano davantage la musique". Entrevista con Robert Hebrard para *L'Arc*, «Jankélévitch», n° 75, 1979, Aix-en-Provence, p. 11. La traducción es nuestra.

Jankélévitch –en los casos en los que hemos manejado un texto original en francés y no existe una traducción editada en español– van incluidas en su lengua original a pie de página. Tener el texto original debajo permite, en un momento dado, disfrutar de mayor rigor. Ahora bien, puesto que traducir es interpretar, nada más seductor para un intérprete que dejar abierta la posibilidad de afinar más en la intención original de lo escrito. Sin embargo, para no resultar pesados, no incluimos en su lengua original las citas pertenecientes a otros autores que también hemos traducido. Las reflejamos con un tipo de letra diferente con el objeto de distinguirlas de los textos jankélévitchianos.

Con respecto a los criterios de interpretación hay que tener en cuenta que la comprensión de la filosofía de Vladimir Jankélévitch mejora del lado de una lectura no anclada en lo puramente racional, sino impulsada desde la fuerza de la palabra poética. Ello nos ha atraído y, posiblemente, haya contagiado a nuestro estilo literario. Reconocemos que el registro lingüístico que empleamos está plagado de adherencias que armonizan con el vocabulario del filósofo. Pedimos que ello no sea entendido en detrimento del rigor científico sino aceptado como parte del juego. Estamos convencidos de que, lejos de empañar la comprensión de un estilo filosófico que gusta de la insinuación y de la incompletud, viene a procurar mayor complicidad con los textos originales. Al fin y al cabo, no somos los únicos. Emmanuel Lévinas observa las mismas cualidades poéticas en una personalidad de la que afirma:

Pensamiento original, pensamiento de las profundidades, pero también pensamiento poético: el de las palabras inspiradas, es decir, aquel que –maravillosamente– preserva o encuentra solamente en la expresión los secretos de sus fuentes. Así es como oía a Vladimir Jankélévitch, incluso en sus frases banales; es así como resonaban sus conferencias públicas de filosofía o de comentario musical acompañado del piano o sus intervenciones –infatigables– en favor de los “humillados y ofendidos” y por los derechos del hombre⁶.

Defendemos nuestras decisiones sobre el color del lenguaje empleado porque nos parecen metodológicamente valiosas a la hora de entender a Jankélévitch sin renunciar a la intuición que él tanto valoraba. Apelamos a la necesidad de familiarizarnos con su tono literario. Lo consideramos indispensable para llegar a las últimas consecuencias de lo que significa sumergirse en sus escritos. Pero no

⁶ Lévinas, Emmanuel, *Fuera del sujeto*. Traducción de Roberto Ranz Torrejón y Cristina Jarillón Rodal. Caparrós Editores S. L., Madrid 1997, p. 99.

renunciamos a ser inteligibles. Procuramos ser precisos, sin llegar a ser explícitos. No debe olvidarse que lo misterioso y encantador son atributos que protegen a la obra jankélévitchiana de la vulgaridad, así que hemos tratado de conservar un enorme respeto por lo que los textos sugieren, sin tratar de apuntalarlos de manera clausuradamente racional.

En lo que se refiere a la que ha sido nuestra metodología de trabajo, creemos que puede considerarse fundamentalmente hermenéutica. Una vez conseguido el material correspondiente a través del préstamo en diversas bibliotecas, de la compra de numerosa obra por internet y del impagable servicio que nos han ofrecido los recursos de la propia Universidad de Salamanca, particularmente la sección de préstamo interbibliotecario de la Biblioteca Francisco de Vitoria de la Facultad de Filosofía, hemos partido de una atenta y prolija lectura del autor para continuar por el estudio de las monografías dedicadas a su figura: las francesas, las italianas, la canadiense, varios trabajos colectivos y numerosos artículos que hablan del filósofo. Posteriormente nos dedicamos al análisis y selección de la bibliografía complementaria. A partir de esta base, pudimos confeccionar el esquema definitivo de la tesis doctoral y establecer un orden comenzando por la biografía intelectual, consagrando los subcapítulos iniciales a la génesis vitalista del pensamiento jankélévitchiano y efectuando una descripción detallada de sus fuentes humanísticas. Redactada esta primera parte, volvimos sobre las fuentes (textos de Jankélévitch y partituras) para escribir la segunda, la más personal y comprometida, en la que estudiamos propiamente su filosofía de la música. Finalmente, aportamos nuestras conclusiones.

Cedemos, por último, a la tentadora idea de mencionar aquellas obras que han acaparado nuestra atención y nuestra fruición. Hemos de decir que, entre las estrictamente filosóficas, nos han apasionado y nos remitiremos a menudo a *La muerte*; *Lo puro y lo impuro*; el ensayo sobre *Henri Bergson* y *La ironía*, por quedarnos con algunos títulos. En cuanto a los escritos de tema musical, han tocado menos nuestro corazón las monografías dedicadas a Fauré y a Debussy o los volúmenes sobre Liszt, Ravel, Albéniz, Séverac y Mompou. Estos ensayos, de enorme contenido, han sido imprescindibles para nuestro trabajo pero, desde el punto de vista afectivo, nos parecen mucho más inspiradores *Le nocturne* y, muy especialmente, *La música y lo inefable*, el

más bello y profundo de los escritos que, a nuestro parecer, Vladimir Jankélévitch ha regalado a la filosofía de la música.

Estudios previos sobre Vladimir Jankélévitch

La mayor parte de las publicaciones relevantes dedicadas a la figura de Vladimir Jankélévitch son de origen mediterráneo. Casi todas, francesas e italianas, aunque encontramos también una canadiense⁷. Se trata de monografías sobre las líneas más significativas de su pensamiento filosófico –algunas de ellas dedicadas a la estética y a los escritos sobre música– así como ensayos breves o artículos de interés en volúmenes colectivos y revistas que quedan reseñados con detalle en nuestra bibliografía. Aquí haremos algunos comentarios sobre los que más nos han interesado.

En España existe muy poco material sobre el tema. Destacamos, en 2010, una tesis doctoral en el campo de la teología dogmática, cuya autora es María Dolores López Guzmán, que ha sido publicada con el título *Desafíos del perdón después de Auschwitz. Reflexiones de Jankélévitch desde la Shoá*⁸. También, una tesina para la obtención del Grado, escrita por Juan Ignacio Rodríguez Scassi-Buffera y dirigida por el Dr. D. Enrique Bonete Perales de la Universidad de Salamanca en el año 2003, por el momento sin publicar, que se ocupa de estudiar en el autor las implicaciones éticas del tema de la muerte⁹. Mencionamos especialmente un artículo anterior a estos estudios, del año 1988, al que concedemos gran importancia. Lo firma el especialista en Baltasar Gracián, Jorge Ayala. Fue dado a conocer en la revista *Philosophie* de la Universidad de Toulouse y es un escrito pionero dedicado a la influencia que pudo ejercer el jesuita español sobre el filósofo francés¹⁰. Hablaremos de él más detenidamente cuando nos ocupemos de las fuentes filosóficas de Jankélévitch.

En general, las monografías escritas en lengua francesa se han ocupado más de los aspectos relacionados con la filosofía moral y la metafísica jankélévitchianas que de

⁷ Moreau, Daniel, *La question du rapport à autrui dans la philosophie de Vladimir Jankélévitch*. Les presses de l'Université Laval (Collection Zétésis). Québec, 2009.

⁸ López Guzmán, M^a Dolores, *Desafíos del perdón después de Auschwitz. Reflexiones de Jankélévitch desde la Shoá*. Ed. San Pablo. Madrid, 2010.

⁹ Nos referimos a Rodríguez Scassi-Buffera, Juan Ignacio, *Las implicaciones éticas de la muerte en la filosofía de Vladimir Jankélévitch*. Facultad de Filosofía de la Universidad de Salamanca, 2003. Director: Dr. Enrique Bonete Perales.

¹⁰ Ayala, Jorge, «Vladimir Jankélévitch, admirateur de Gracián». En *Philosophie XII-XIII-XIV*, tomo I, pp. 157-162. Université de Toulouse-Le Mirail, 1986-1987-1988.

los implicados con su pensamiento sobre la música, lo cual contrasta con la orientación italiana, más preocupada por la relación del autor con la estética. A finales del siglo XX, Jankélévitch había sido mucho menos estudiado en Francia que otros contemporáneos suyos. Una monografía de Lucien Jerphagnon publicada en 1969¹¹, en vida profesional del autor, un par de trabajos universitarios escritos entre 1984 y 1990¹² y la correspondencia con Louis Beauduc¹³ eran, en los años Noventa, el único material salvo algunos artículos y recensiones en revistas especializadas. Por el contrario en Italia, desde 1983, es decir, dos años antes de la muerte del filósofo, pero sobre todo a partir de la década de los Noventa, los estudios extensos sobre Jankélévitch se disparan. Será la profesora Enrica Lisciani-Petrini con *Memoria e poesia. Bergson, Jankélévitch, Heidegger*¹⁴ la que inicie este interés. Desde ese momento, el goteo en ambos países ha sido continuo. Hoy en día las publicaciones sobre Jankélévitch sobrepasan la veintena de trabajos. La última a la hora de cerrar nuestro trabajo habría aparecido en enero de 2013. Es una nueva edición de bolsillo del escrito de Guy Suarès que introdujo una serie de entrevistas al autor en 1986. Su título es *L'éblouissement Jankélévitch*¹⁵. Los ensayos inmediatamente anteriores son de 2012. Uno de ellos es el nuevo estudio de Lisciani-Petrini, *Charis. Saggio su Jankélévitch*¹⁶. Los otros son textos franceses, *Vladimir Jankélévitch: une philosophie du charme*, de Joëlle Hansel¹⁷ y *Penser avec Jankélévitch. Une âme résistante*, de Hugues Lethierry¹⁸. Estamos, por lo tanto, ante un pensador que enriquece el debate filosófico en el momento actual.

¹¹ Jerphagnon, Lucien, *Vladimir Jankélévitch ou de l'effectivité*. Seghers. (Philosophes de tous les temps) París, 1969. Este estudio, corregido y aumentado, fue reeditado en 2008 con el título *Entrevoir et vouloir. Vladimir Jankélévitch*. Les éditions de La Transparence (Philosophie). Chatou, 2008. Es el que hemos manejado.

¹² Nos referimos en concreto a una tesis del Tercer Ciclo de Política de René Frégosi titulada *Vladimir Jankélévitch. Intimité de la métaphysique, de la morale et de la politique*, París I, 1984 y a la tesis doctoral de Susana Trejos (nouveau régime), titulada *Le temps dans la Philosophie première de Vladimir Jankélévitch*. París I, 1990.

¹³ Jankélévitch, Vladimir, *Une vie en toutes lettres: Lettres à Louis Beauduc, 1923-1980*. Edición coordinada, prologada y anotada por Françoise Schwab. Liana Levi. París, 1995.

¹⁴ Lisciani-Petrini, Enrica, *Memoria e poesia. Bergson, Jankélévitch, Heidegger*. Edizioni Scientifiche Italiani (Poiesis). Nápoles, 1983.

¹⁵ Suarès, Guy., *L'éblouissement Jankélévitch*. Éditions de l'éclat (serie éclats). París, 2013.

¹⁶ Lisciani-Petrini, Enrica, *Charis. Saggio su Jankélévitch*. Mimesis. Milán, 2012.

¹⁷ Hansel Joëlle, *Vladimir Jankélévitch: une philosophie du charme*. Éditions Manucius. París, 2012.

¹⁸ Lethierry, Hugues (en colaboración con André Pérès y Patricia Verdeau), *Penser avec Jankélévitch. Une âme résistante*. Chronique Sociale. Lyon, 2012.

De entre los ensayos que hemos consultado, estimamos que *La philosophie de Vladimir Jankélévitch* de Isabelle de Montmollin¹⁹, publicado en marzo del año 2000, es posiblemente el más completo y ambicioso. Hablamos de un estudio muy riguroso del estilo filosófico jankélévitchiano que, en nuestra opinión, acierta y además crea escuela al acuñar el término de *philosophie del je-ne-sais-quoi et du presque-rien* para referirse al pensamiento del autor. La monografía parte de las fuentes, se fija en la diversidad de sentidos hacia los que apunta la obra de Jankélévitch y reconoce las apuestas personales de un filósofo que escribe con fuerza poética, lo que admite como una de sus principales virtudes. Montmollin no se centra en la estética, pero sus intuiciones para comprender la posición del autor en este terreno son muy importantes. Ella piensa que, en los albores del siglo XXI, cuando el desencanto y la codependencia económica mundiales son rasgos característicos del mundo occidental, la filosofía del *je-ne-sais-quoi* aporta el propósito de no dirigirse hacia saber alguno si por saber entendemos la concreción de un sistema estructurado. Nos encontramos ante una apasionante apuesta que se esboza bajo el signo de la *entrevisión*. Desde este personal planteamiento, la filosofía jankélévitchiana enfrenta sutilmente la aporía que brota del misterio de la existencia. Montmollin plantea un acercamiento comprensivo hacia la obra del filósofo permaneciendo en la sospecha de que aún precisará de perspectiva histórica para ser valorada con justeza. Esta perspectiva hoy comienza a existir. Su investigación está escrita desde la actitud de empatía con el mundo espiritual de Jankélévitch y con su movimiento interno. La idea de *entrevisión* no es, sin embargo, nueva. Ella la toma de un trabajo anterior aparecido en 1969 en *Éditions Seghers*, cuando nuestro catedrático de la Sorbona vivía la barrera psicológica de los 65 años, que fue la primera monografía dedicada a su figura. Su título es *Vladimir Jankélévitch, ou de l'effectivité* y, su autor, Lucien Jerphagnon. No nos cabe duda de que Isabelle de Montmollin consultó este ensayo, pues lo cita en su bibliografía. Casi cuarenta años más tarde, mucho después de que la primera edición se agotara y se hiciera muy difícil de encontrar, Jerphagnon revisará y aumentará el opúsculo que será reeditado con el título de *Entrevoir et vouloir: Vladimir Jankélévitch*. Estamos ya en 2008 y el pensador ha desaparecido hace casi

¹⁹ Montmollin, Isabelle de, *La philosophie de Vladimir Jankélévitch*. Presses Universitaires de France. París, 2000.

veinticinco años, pero es a comienzos del siglo XXI cuando la historia empieza a situar su legado intelectual en el lugar que merece dentro de la filosofía.

Lucien Jerphagnon reconoce que el acceso al pensamiento jankélévitchiano no es sencillo. Contiene una metafísica y una moral pero, sobre todo, una estética en la que brilla una «musicología» –nosotros preferimos llamarla *filosofía de la música*– que reúne y construye las otras dos²⁰. Nos presenta a Jankélévitch como un filósofo que dice pocas cosas y que repite muchas veces sus ideas básicas lo que, en su opinión, no debería resultar extraño porque, tal y como asegura al final de su libro, «como todos los filósofos no tiene más que una cosa que decir»²¹. En efecto, Jankélévitch piensa que, en filosofía, es necesario decir y repetir una y mil veces. Creemos que se trata de una cuestión no sólo metodológica. Responde también a un planteamiento pedagógico –Jankélévitch nunca olvida su condición de profesor– y a una fórmula de seducción.

El pensamiento jankélévitchiano, mejor que *Weltanschauungen*, lo que sugiere son «entrevisiones» del mundo: concepciones muy sutiles, muy afinadas sobre el valor de la vida y la realidad en las que la intuición tiene un papel fundamental. Para dar alguna pista hay que pensar en la influencia de Bergson, pero hay otros inspiradores como Plotino, Schelling, Simmel, Gracián, Kierkegaard, los Padres de la Iglesia, algunos místicos, Tolstói o la Sagrada Escritura. En general, sobre las fuentes jankélévitchianas existe un unívoco consenso entre los investigadores. En cuanto a la temática, Jerphagnon enuncia entre los temas principales de esta filosofía, la luz del Instante o del Casi (*Presque*) y la constatación de que la existencia humana está sometida a la *semelfacticidad*, es decir, a lo que tiene lugar una única e irreplicable vez. En Jankélévitch son destacables su teoría de la repetición como *renovación* –que en ningún caso se puede entender como reproducción idéntica y que va a tener un ejemplo claro en la música– y la concepción de la vida del hombre como un Instante con mayúscula en el que caben todos los infinitos concebibles²². Los polos del origen y del punto de llegada, casi coincidentes, separan el hecho irrevocable de haber existido. Un hecho que, aunque se reduce a un casi-nada a la espera de la muerte, representa un hápax bullente de plenitud. De acuerdo con Jerphagnon, desde esta idea central se construyen la metafísica, la

²⁰ Cf. Jerphagnon, Lucien, Op. cit., p. 15.

²¹ *Ibid.*, p. 74.

²² Cf. Jerphagnon, Lucien, Op. cit., p. 18.

antropología y la ética de Jankélévitch, pero también su estética con la filosofía de la música que encierra.

Lucien Jerphagnon se da cuenta de que Jankélévitch sugiere que la música hace *entrever*. El investigador emplea una interesante distinción al referirse al autor con la expresión «*musicophane plutôt que musicologue*»²³. Nos gusta el juego de palabras porque el sufijo *-phane* nos remite al sustantivo *phanie*²⁴ que, entre sus acepciones en francés, significa «intensidad luminosa percibida en relación a la percepción subjetiva de la intensidad»²⁵. Como sea que estamos hablando de la idea de aparición, visión o fenómeno, lo que Jerphagnon estaría proponiendo es considerar a Jankélévitch mejor un fenomenólogo de la música o incluso un *visionario*²⁶ de los significados profundos de este arte. No hablamos de un musicólogo en sentido estricto, pues ello se correspondería más con un estudio sistemático de tintes históricos y menos con la reflexión de carácter especulativo, con cabida para lo subjetivo, propia del acercamiento a la música que caracteriza a nuestro autor. Jerphagnon parte de la que, tal vez, sea la más importante de las obras de Jankélévitch, la *Philosophie première*. Él la considera el centro del pensamiento jankélévitchiano del que –dice– es «filosofía y nada más que filosofía»²⁷. La *Philosophie première* expresa en su conjunto que sólo podemos tener un semi-conocimiento, una semi-gnosis sujeta al régimen del instante, esto es, del hallazgo y de la pérdida. En ella, se esboza una original metafísica basada en el Misterio que resultará trascendental para entender la filosofía de la música jankélévitchiana.

Además de los trabajos de Montmollin y Jerphagnon queremos hacer mención de algunos estudios italianos que han tratado específicamente la estética y la filosofía de la música en el autor. Entre otros, nos ha interesado mucho *Memoria e poesia: Bergson, Jankélévitch, Heidegger* de Enrica Lisciani-Petrini, quizá la mayor experta en Jankélévitch de Italia. En esta obra se defiende la identificación de la ontología y la estética jankélévitchianas incluyendo, como parte de la última, su particular

²³ *Ibid.*

²⁴ Del griego, φανής – φανήα de φαίνω, “aparecer”. Procede, por tanto, de la misma raíz etimológica que “fenómeno”.

²⁵ La fuente es un diccionario: *Le Trésor de la langue française*.

²⁶ Empleamos la palabra “visionario”, en su segunda acepción en el Diccionario de la R.A.E., a saber, “que se adelanta a su tiempo o tiene visión de futuro”, entendiendo que la filosofía de la música debería ver más allá, lo que podemos entender como otra manera de decir “entrever”.

²⁷ Cf. Jerphagnon, Lucien, *Op. cit.*, p. 19.

“musicología”²⁸. Según esta investigadora, para Jankélévitch la música, situada al margen de lo profundo, expresa paradójicamente la profundidad del devenir. Para el autor, en términos absolutos, la música no existe, es decir, no tiene entidad porque es sólo apariencia: no es *ser*, sino *fenómeno*. Lo atestigua este texto de *La música y lo inefable*:

La música, fantasma sonoro, es la más vana de las apariencias, y la apariencia, que sin fuerza probatoria ni determinismo inteligible cautiva a su víctima, es, en cierto modo, la objetivación de nuestra debilidad²⁹.

Jankélévitch habla de la música como inexpresiva y falta de espesor o de interioridad. La música no tiene otra cosa que expresar excepto su propia factura. Se trata de un mero pasar o suceder, de un acontecer a través del que circula una gracia, un rayo de luz, algo completamente sutil que, según Lisciani-Petrini, tiene que ver con el desear con toda el alma una *alteridad* que realiza el devenir. La obra musical se convierte así en el ejemplo paradigmático de la fugacidad encerrada en una forma que transcurre y se desvanece en su propia temporalidad. La música es pura apariencia sin sustancia, pero conserva en su carácter evasivo el encanto de un devenir ilimitado, la insaciable inquietud de un continuo alterarse. Lisciani-Petrini no tiene duda de que Jankélévitch ve en el fenómeno musical un perfecto portador del mensaje ontológico que supone la experiencia de la finitud y de lo irreparable. El arte musical lleva consigo el sentido de la temporalidad destinal y una apertura a la *poiesis* que nuestro filósofo define como generosa y gratuita eferencia o espontaneidad creadora. Para el autor, la decisión poética no se apoya sobre lo preexistente sino sobre lo inaugural, sobre una iniciativa fundante y creativa capaz de superar la imitación prosaica y de marcar con ello un comienzo, impulso drástico que permite no ya cerrar un círculo sino crear una espiral ascendente y anticipadora³⁰. La experiencia del dolor y la conciencia de lo destinal marcan el aprendizaje del artista. De aquí, como forma de defensa, surge la ironía. Lo irónico representa una toma de conciencia de la invalidez del hacer humano debida a la constatación de que todo es efímero. La visión irónica produce una serie de realizaciones

²⁸ Cf. Lisciani-Petrini, Enrica, *Memoria e poesia. Bergson, Jankélévitch, Heidegger*. Op. cit., p. 179.

²⁹ Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 19.

³⁰ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Philosophie première*. Presses Universitaires de France. Col. Quadrige 86. París, 1986, pp. 202-208.

evanescentes, sin interioridad, a las que Jankélévitch se refiere como ficciones o mentiras deliciosas³¹. Entre ellas se encuentra la música. Lisciani-Petrini entiende que el gusto jankélévitchiano por la ironía coloca al autor en cierto escepticismo estético que le ayuda a superar la retórica del sustancialismo. En su opinión, es este escepticismo el que marca el comienzo de un ejercicio verdaderamente ascético, de una conversión radical a la efectividad y al devenir que Jankélévitch deja traslucir en su interés por músicos como Ravel o Satie. Para la profesora italiana, la renuncia a la retórica fácil, sentimental y gratificante que cristaliza en ironía ridiculiza el principio de Identidad, la idea de un Fundamento eterno y hasta el concepto de Sujeto. De la catarsis irónica deben nacer un nuevo sentido de la alteridad y una reencontrada inocencia. El papel del artista consiste en hacernos comprender, a través de ello, que la realidad está llena de misceláneas y contradicciones que no han de ser incompatibles con la generosidad cuya búsqueda apasionada desembocaría en el amor que, al igual que la música, «es movimiento y no sustancia»³². Lisciani-Petrini defiende que el arte y la música, en la ontología jankélévitchiana, ponen en operación la *poiesis* por excelencia, es decir, un deseo de *hacer-ser* que pone de manifiesto que la creatividad del hombre, para ser verdaderamente fecunda, necesita avanzar hacia el encuentro con el Otro y con lo Otro.

Queremos mencionar un reciente trabajo de esta investigadora italiana aparecido en 2012: *Charis. Saggio su Jankélévitch*, ensayo en el que se aborda de manera general la filosofía del autor y cuyo capítulo quinto está dedicado por entero a su relación con la música³³. Lisciani-Petrini señala la sinergia entre música y filosofía que emana el pensamiento jankélévitchiano e insiste en su visión de lo musical como terreno de lo inexpresivo, reacción antirromántica que incardina al filósofo en la estética del siglo XX coincidiendo con la visión de Stravinski, quien apunta en un famoso texto de *Crónicas de mi vida* que la expresión no ha sido nunca una propiedad inmanente de la música³⁴. Coincidimos con la anotación de Lisciani-Petrini en lo que se refiere a la

³¹ Nuestro autor dice concretamente: «Es bien sabido que el arte no es sino una deliciosa mentira, la más encantadora de todas las mentiras». Jankélévitch, Vladimir, *Ravel*. Traducción de Santiago Martín Bermúdez. Musicalia Scherzo, 9. Machado Grupo de Distribución. Madrid, 2010, p. 131.

³² Jankélévitch, Vladimir, *Lo puro y lo impuro*. Versión española de José Luis Checa Cremades. Taurus, Madrid 1990, p. 235.

³³ Cf. Lisciani-Petrini, Enrica, *Charis. Saggio su Jankélévitch*, Op. cit., Cap. 5 “Pensare «con» la musica”, pp. 135-162.

³⁴ Cf. *Ibid.*, p. 141. El texto de Stravinski al que se refiere Lisciani-Petrini dice exactamente: “Pues, por su esencia, pienso que la música es incapaz de *expresar* nada en concreto: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca propiedad

proximidad estética entre Stravinski y Jankélévitch tanto por este texto como por una observación que, a continuación de la anterior, hace el compositor y que bien podría haber firmado nuestro autor, como se comprobará en el capítulo dedicado a la relación entre música y temporalidad. Dice Stravinski:

La música es el único campo donde el hombre materializa el presente³⁵.

La música se libera de su componente lingüística, esto es, de cualquier modo de ser centrado en un *logos*, para convertirse en la escenificación sonora del movimiento de lo real, es decir, para mostrarse como continua *actualización*, circulación efectiva sin fundamento sustancial y sin sentido concreto, coincidente con la puesta en primer plano filosófico que, a partir de Bergson, supone la efectividad sin sustancia de lo real. Semejante interpretación del fenómeno musical es, según Lisciani-Petrini, lo que permite a Jankélévitch confirmar un cuadro teórico que podría quedar como sigue: la percepción de lo real es musical; la música es el lugar privilegiado desde el que la realidad debe ser interrogada.

Del resto de los estudios italianos sobre la filosofía de la música de nuestro autor podríamos citar también los de Antonio Fari³⁶, Giuseppina Santucci³⁷ y alguno más. A nuestro juicio, quizá el más sistemático sea el de Carlo Migliaccio que lleva por título *L'odisea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*³⁸. La idea de «odisea» referida a la filosofía jankélévitchiana no es, sin embargo, original del italiano, sino que la toma de Isabelle de Montmollin. La investigadora se había referido al recorrido del filósofo en el estudio que dedica a la filosofía del *je-ne-sais-quoi*, como «una odisea

inmanente de la música. La razón de ser de la primera no está condicionada en absoluto por la segunda. Si, como siempre es el caso, la música parece que expresa algo, eso no es más que una ilusión, pero nunca una realidad. Es simplemente un elemento adicional que, por una convención tácita e inveterada, le hemos otorgado, impuesto, a modo de etiqueta; un protocolo, en resumidas cuentas, un envoltorio que, por costumbre o por inconsciencia, hemos llegado a confundir con su esencia". Stravinski, Igor, *Crónicas de mi vida*. Traducción de Elena Vilallonga Serra. Alba Editorial, Barcelona, 2005, p. 67.

³⁵ Stravinski, Igor. *Ibid.*

³⁶ Fari, Antonio, *Il canto dell'ombra. La música per Vladimir Jankélévitch*. Schena Editore. Brindisi, 1992.

³⁷ Santucci, Giuseppina, *Jankélévitch: La musica tra charme e silenzio*. Milella Edizioni (Collana di cultura filosofica diretta da Antonio de Simone dell'Università di Urbino). Galatina, 2001.

³⁸ Migliaccio, Carlo, *L'odisea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*. CUEM (Il dodecaedro) Milán, 2000.

espiritual» que atraviesa varias etapas³⁹. Para Montmollin, la filosofía de Jankélévitch muestra un espíritu de aventura que le impele a transformar su relación tanto con las cosas del mundo como con los otros, e incluso consigo mismo. Se trata de un camino espiritual que cristaliza en su pensamiento ético y en su amor a la sabiduría. Ambos deben permanecer guiando el viaje apasionante hacia el destino humano cuyo punto de partida es la inocencia originaria y cuyo punto de llegada debe ser, necesariamente, una inocencia ulterior que se alcanza mediante un proceso de despojamiento y de sublimación que representarían perfectamente músicos en los que brilla el ascetismo, como Falla o Mompou. Para Montmollin la de «odisea», referida a la conciencia, es una noción que inserta en la filosofía del *je-ne-sais-quoi* el elemento dinamizador con el que Jankélévitch evita la instalación complaciente en la mediocridad y sugiere no quedarse estancado ante la decepción y el dolor que produce la finitud. Ello le permite permanecer abierto a una continua renovación, a un permanente *renacimiento*.

Jankélévitch introduce la noción de odisea en su tesis doctoral, *L'Odysée de la conscience dans le dernier philosophie de Schelling*, de 1933, y trabaja sobre ella en *L'aventure, l'ennuie, le serieux*, de 1963. La idea de aventura es una constante en su filosofía. Migliaccio entiende que la búsqueda jankélévitchiana a través de la música responde a esa misma intención peregrinante de renovación, de apertura a la sorpresa y a lo inasible. Así, nuestro filósofo nos recuerda en *Fauré et l'inexprimable* la necesidad de reconocer un *no-sé-qué* más allá de todos los análisis musicales imaginables que coincide con la búsqueda mística de un horizonte lejano⁴⁰. Reconocidos y denunciados los peligros del sustancialismo, toda filosofía –también la que se plantea desde la música– constituye una «odisea» que debe atravesar el desierto formado por los residuos de la tradición occidental para encontrarse con la gratuidad y la gracia de ciertos momentos fundantes cuyo valor escapa por completo a lo irreversible para apenas rozar la eternidad. Estos instantes privilegiados se nos presentan concernientes tanto a la contemplación estética desde la percepción musical, como a la acción moral desde el amor. La música tiene una capacidad desrealizante que la convierte en fulgor, en destello, en síntesis conciliadora entre lo efímero y lo que permanece⁴¹. Migliaccio propone un recorrido por los compositores que tocan la sensibilidad de Jankélévitch para

³⁹ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., pp. 243-259.

⁴⁰ Cf. Jankélévitch, V., *Fauré et l'inexprimable*. Plon. París, 1974, pp. 283-284.

⁴¹ Cf. Migliaccio, Carlo, Op. cit., pp. 18-23.

comprender el discurso entre ficción y realidad que, en su opinión, constituye la *forma mentis* del análisis filosófico de nuestro autor. Desde su punto de vista, para Jankélévitch la música representa una «odisea temporal» que se aproxima mejor que cualquier concepto metafísico o que cualquier discurso filosófico a la vida humana porque es capaz de representar la semelfacticidad y de captar la ipseidad de la existencia, ya que se mueve en un plano muy superior al del lenguaje⁴².

Destacamos, por último, un estudio francés de reciente factura que se ha fijado en la importancia del encanto (*charme*) como fundamento de la reflexión jankélévitchiana, lo que para entender su filosofía de la música es fundamental. Nos referimos al libro de Joëlle Hansel, *Jankélévitch: une philosophie du charme*, de 2012. Hansel estudia bien la ligereza crucial de la intuición en Jankélévitch, su vocación de riesgo, su relación con el instante, su carácter dinámico y atrayente, su renuncia al confort que procura el acceso gradual al conocimiento en pro de esa apuesta por lo que se nos presenta con el atractivo incitante y seductor de lo fugitivo⁴³. Hablaremos más de la aportación de esta autora en el capítulo dedicado al *charme* y a su relación con la música. Con su mención cerramos nuestras notas sobre el estado previo de una investigación que emprendemos desde el agradecimiento a estos y a otros inspiradores estudios sobre Vladimir Jankélévitch de los que iremos dando cuenta.

⁴² Cf., *Ibid.*, pp. 175-179.

⁴³ Cf. Hansel, Joëlle. Op. cit., pp. 36-40.

PRIMERA PARTE: EL AUTOR Y SUS FUENTES

Capítulo 1

Notas para introducir la gestación de un pensamiento

1.1 La persona del filósofo y su sensibilidad

Mi medio de expresión es el hablado. Esencialmente. Soy un profesor. No soy un escritor. Hay en esto un matiz importante. Escribo efectivamente libros, pero no soy un hombre de pluma. Mi oficio no es la escritura. [...] Lo mío no es escribir bien. Lo mío más bien tiene que ver con la palabra. La comunicación es lo que constituye mi preocupación principal⁴⁴.

Para acercarnos a la personalidad del filósofo, nacido en Bourges el 31 de agosto de 1903, hemos querido comenzar por estas frases en las que habla de sí mismo. Fueron recogidas por Guy Suarès, a propósito de una conversación con Jacques Chancel y otros entrevistadores. El documento lleva por título general «Vladimir Jankélévitch: la vie», y se difundió a través de France Culture el año de la muerte del filósofo. Al comienzo, nuestro personaje afirma que lo esencial de su trabajo reside en la expresión oral. Descubrimos a un profesor que se sentía, por encima de todo, un comunicador. Preguntado por el papel que la música tiene en su vida, exclama sin dudarle:

Es la mitad de mi vida. Estoy por completo entregado a la música. Para mí no es un entretenimiento. No sé lo que es Dios. Podría decirle lo que no es. Lo que no implica que sepa lo que es. Pero la música, sí. No es ni un pasatiempo ni una distracción. Basta con que me ponga al piano para olvidarme de todo. Todo... Es una forma de expresión de lo inefable por excelencia. Aquello que no podemos expresar de otra manera, lo expresamos mediante la música⁴⁵.

⁴⁴ “Mon moyen d’expression est parlé. Essentiellement. Je suis un professeur. Je ne suis pas un écrivain. Il y a là une nuance importante. J’ai bien entendu écrit des livres. Mais je ne suis pas pour autant un homme de plume. Mon métier n’est pas l’écriture. [...] Bien écrire n’est pas mon domaine. Mon domaine relève plutôt de la parole. C’est la communication qui est mon principal souci”. Cf. Suarès, Guy, *Vladimir Jankélévitch. Qui suis-je?* La Manufacture. Lyon, 2^a Ed. 1990, p. 65. La traducción es nuestra.

⁴⁵ “Elle est la moitié de ma vie. Je suis en musique tout entière. Elle n’est pas pour moi un délassement. Je ne sais pas ce qu’est Dieu. Je pourrais vous dire ce qu’il n’est pas. Ce n’implique pas que je sache ce qu’il est. Or la musique, je sais. Elle n’est ni un passe-temps, ni une distraction. Il suffit que je me mette au piano pour tout oublier. Tout... C’est une forme d’expression de l’ineffable par excellence. Ce qu’on ne peut exprimer autrement, on l’exprime par la musique”. *Ibid.*, p. 65. La traducción es nuestra.

Un profesor de filosofía sumergido en la música. Un catedrático de ética que explicaba el mundo y la vida desde su fascinación por la sonoridad del piano. Un comunicador que transmitía emociones y cuyas palabras estaban por encima de lo previsible. No es un invento nuestro. Emmanuel Lévinas, al recordarlo poco después de su fallecimiento, hacía hincapié en esta faceta:

Sus cursos en la Universidad reunían a mucha gente, incluso si las exposiciones que se iban a oír se orientaban a veces –o con frecuencia– hacia órdenes de ideas no inscritas en el programa de exámenes. Y en el “Collège philosophique”, que nuestro inolvidable amigo Jean Wahl fundara en la Montagne Sainte-Geneviève –cuando Francia volvía en sí después de la Liberación– para arrastrar a los filósofos a la aventura de una filosofía sin “programa”, multitud de estudiantes y de no estudiantes venían y volvían a venir –soy testigo de ello– para escuchar a Jankélévitch, quien no se aproximaba en su discurso a nada convencional⁴⁶.

El estilo no convencional al que se refiere Lévinas, tuvo el precio de la soledad. Jankélévitch no se sentía suficientemente reconocido o, al menos, no bien comprendido. La correspondencia con su íntimo amigo y compañero de promoción en la École Normale Supérieure, Louis Beauduc, revela una insatisfacción que se manifestará abiertamente a partir de los Años Cincuenta. En una de esas cartas, fechada el 2 de enero de 1956, leemos:

Sigo, a pesar de tus amistosas líneas, poco convencido de escribir para quien quiera que sea, excepto para mi propio placer. Este placer es tan grande, de hecho, que estoy terminando en este mismo momento una obra bastante extensa titulada *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*⁴⁷ para la que me necesitaré de nuevo encontrar un editor. Esas búsquedas son un poco desalentadoras⁴⁸.

En la misma carta, se queja de que encontrar quien editara su *Henri Bergson* le llevó dos años de trabajo. Llama la atención porque estamos hablando de la obra más reeditada del autor⁴⁹. El propio Bergson la tuvo en gran estima e incluso preparó un

⁴⁶ Lévinas, Emmanuel, *Fuera del sujeto*. Op. cit., p. 100. Procede de un artículo aparecido originariamente en *L'Information juive* (Julio, 1985).

⁴⁷ *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* será editado por PUF en 1957, es decir, un año más tarde.

⁴⁸ “Je reste, malgré tes lignes amicales, peu convaincu d’écrire pour qui que ce sois excepté pour mon propre plaisir. Ce plaisir est si grand, d’ailleurs, que je termine en ce moment même un assez grosse ouvrage intitulé *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* por lequel il me faudra de nouveau chercher un éditeur. Ces recherches sont un peu décourageantes”. Jankélévitch, Vladimir, *Une vie en toutes lettres: Lettres à Louis Beauduc, 1923-1980*. Op. cit., p. 336. La traducción es nuestra.

⁴⁹ La primera edición de esta monografía, titulada *Henri Bergson* data de 1931 (Alcan, París. 293 pp.). La edición revisada se publicó en 1959, en la colección “Les grands penseurs” de Presses universitaires de

prólogo para la que hoy sigue siendo una monografía insoslayable si se quiere estudiar al Nobel de Literatura de 1927. Pero en 1958 y a principios de 1959, año en que saldrá la reedición del *Henri Bergson* que Jankélévitch preparó con motivo de la muerte de aquél, se queja de que sus libros no se venden⁵⁰. Poco más tarde, a principios de 1961, comenta irónicamente mientras escribe *La Musique et l'Ineffable*:

Te daré (o te enviaré, si no vienes) un librito que tengo ya muy trabajado, retocado, perfeccionado, perfilado y que se titula *La Musique et l'Ineffable*. Termina con una disertación... sobre el Silencio, de efecto muy bello. Como todas mis obras, está llamada a tener una enorme repercusión. El puñado de señoronas que forma mi público desde hace un cuarto de siglo, se la rifará a buen seguro⁵¹.

¿Qué podía haber a la base de una insatisfacción percibida como relativa falta de reconocimiento?

La voz de Vladimir Jankélévitch se suele presentar como un modo de hacer filosofía claramente independiente de las tendencias imperantes en su época. Nathalie Queyroux indica que no funciona doctrinalmente ni puede clasificarse dentro de la fenomenología, el existencialismo o el estructuralismo⁵². No fue marxista, aunque tal vez sí un revolucionario a su modo porque creía en la vitalidad que supone la fuerza de lo contestatario⁵³. En 1934, se adhiere al Frente Popular aunque, con toda probabilidad, más a consecuencia de su clara posición antifascista, de su sentido moral y del antisemitismo de la ultraderecha francesa, que cumpliendo con un acto de socialismo

France. De ésta hay una reimpresión en 1975. Por último se suceden tres nuevas ediciones en 1989, 2005 y 2008. Todas ellas en PUF (colección Quadrige, Grands textes), París. Nosotros hemos manejado la edición de 2005 y siempre que citemos esta obra nos referiremos a ella.

⁵⁰ “J’écris mon cours de l’an dernier *Le pur et l’impur*. Ce sont les éditeurs qui manquent. Mes livres se vendent de moins en moins, je n’ai jamais de comptes rendus et j’ai de plus en plus de peine à trouver un éditeur”. Jankélévitch, Vladimir, *Une vie en toutes lettres*. Op. cit., p. 339. Carta fechada el 2 de enero de 1958. Su libro *Lo puro y lo impuro* aparecería en 1960. El 2 de enero de 1959 escribe a Louis Beauduc: “Le budget s’en ressent, et comme mes livres ne se vendent pas, il faut en prendre son parti: je n’aurai jamais de «voiture». Décidément mes livres n’intéressent que moi (et toi!).” Jankélévitch, Vladimir, *Une vie en toutes lettres*. Op. cit., p. 341.

⁵¹ “Je te donnerai (ou t’enverrai si tu ne viens pas) un petit livre que j’ai beaucoup travaillé, retouché, perfectionné, figolé, et qui s’appelle *La Musique et l’Ineffable*. Il se termine par une dissertation... sur le Silence, du plus bel effet. Comme tous mes ouvrages, celui-ci est appelé à un énorme retentissement. Le quartier de rombières qui forme mon public depuis un quart de siècle se l’arrachera à coup sûr”. La carta está fechada el 4 de enero de 1961. *Ibid.*, pp. 345-346. La traducción es nuestra.

⁵² Cf. Queyroux, Nathalie. *L’acte philosophique selon Vladimir Jankélévitch et Emmanuel Levinas. Tentative de lectures croisées*. Atelier national de reproduction des thèses. Lille, 2001, pp. 6-7.

⁵³ Cf. Suarès, Guy. Op. cit., pp. 71-73.

militante⁵⁴. Tampoco fue, como es fácil inferir, un personalista. No suscribió confesión religiosa, ni cabría calificarlo como heredero del psicoanálisis –escuela, por otra parte, bien conocida por el hijo de quien introdujo en Francia la figura de Sigmund Freud–. El pensamiento jankélévitchiano no nace adscrito a corriente alguna. El autor se percibía a sí mismo en un lugar distinto al de la mayor parte de sus colegas aunque mantuviera un vivo contacto con ellos, rasgo que marida bien con su origen ruso-hebreo. Él se identificaba con una singularidad y un desarraigo independientes de cualquier etiqueta existente en la Francia académica de aquellos años. En una carta fechada el 2 de enero de 1958, comenta:

Veo cada vez menos a mis colegas filósofos de las facultades y los institutos. Me siento cada vez más lejos de ellos lo mismo que, por otra parte, de los estudiantes. Ahora no hay lugar en Francia más que para los rebaños: marxistas, católicos, existencialistas. Y yo no soy de ninguna parroquia⁵⁵.

Ante este panorama surge la tentación de pensar que su prestigio habría crecido al amparo del resentimiento hacia la Alemania nazi y se habría afianzando gracias al hecho de haber pertenecido a la Resistencia francesa. Sin embargo, y aunque esto no se puede negar, ceñirnos a este reduccionismo sería una manipulación de dudosa legitimidad a la hora de juzgar los valores intrínsecos de la filosofía jankélévitchiana.

En la primera monografía que se le dedicó, Lucien Jerphagnon se refiere a él como «el último de los filósofos»⁵⁶. El motivo es que nuestro pensador logra, desde un exhaustivo conocimiento de la tradición, ir más allá de la austeridad que caracterizaba un modo muy extendido de hacer filosofía: el de los purismos proclives a cultivar un desmedido, y posiblemente equivocado, culto a la razón. Ahora bien, no hablamos de una filosofía antirracionalista que se base en planteamientos *ad hoc*. La reflexión jankélévitchiana es tan independiente como seria y rigurosa. Por eso Emmanuel Lévinas habla de su colega como de un filósofo «soberanamente indiferente a las variaciones

⁵⁴ Recuérdense el caso Stavisky y los escándalos que llevaron a los disturbios en la Plaza de la Concordia la noche del 6 de febrero de 1934, así como el temor que surge en Francia por parte de la izquierda, a que pudiera asentarse un régimen dictatorial similar al del fascismo italiano.

⁵⁵ “Je vois de moins en moins mes collègues philosophes des facultés et des lycées. Je me sens de plus en plus loin d’eux ainsi que d’ailleurs des étudiants. Maintenant il n’y a plus de place en France que pour les troupes: marxistes, catholiques, existentialistes. Et je ne suis pas d’aucune paroisse”. *Une vie en toutes lettres*, Op. cit., pp. 339-340. La traducción es nuestra.

⁵⁶ Cf. Jerphagnon, Lucien, Op. cit., p. 19.

de la “meteorología” intelectual de su época»⁵⁷. Su fuerte personalidad creadora –sin duda podemos calificar su estilo filosófico como una verdadera creación, incluso desde el punto de vista literario– pudo valerle cierto aislamiento por parte de algunos miembros de la comunidad universitaria, sobre todo a partir del momento en que, pasada la Segunda Guerra Mundial, la «mala conciencia» y el sentimiento de culpa nacido al comprender el pangermanismo que se ocultaba tras el idealismo alemán que tanto había admirado en su juventud, le llevaron a posturas extremas en el sentido de repudiar la cultura alemana «llegando a olvidar su idioma, negándose a leer y a enseñar a sus filósofos, a tocar a sus grandes músicos»⁵⁸. No obstante, pasados los años prevalecen la originalidad, el rigor científico y la fuerza poética de sus escritos. Sus textos, refinados y eruditos donde los haya, inteligentes, incisivos, ágiles y llenos de belleza, hacen de él un pensador moderno que trasciende la tiranía de un sistema.

Un cierto programa antialemán podría considerarse común a la Francia de mitad del siglo XX, de acuerdo con el filósofo Alain Badiou⁵⁹. Tal vez, el gran acierto de Jankélévitch ha consistido, visto ahora con perspectiva, en haberse comprometido con semejante programa filosófico valiéndose de la música. La filosofía de la música le permite situarse, paradójicamente, dentro y fuera de lo que se trae entre manos, desde el punto de vista filosófico, el París de mediados del siglo XX. En este sentido, a nosotros no nos parece descabellado situarlo dentro de lo que Badiou ha dado en llamar el «vitalismo existencial» procedente de Bergson al que se ligarían filósofos como Sartre, Foucault o Deleuze y en el que nuestro autor ocuparía un lugar completamente original. Frente a esta posición, Badiou coloca al formalismo conceptual procedente de Brunschvicg –profesor de Jankélévitch, pero al que no suele considerarse inspirador de su filosofía por tratarse de un racionalista– que pasaría por pensadores como Althusser o Lacan. Los cincuenta últimos años del siglo XX en Francia, de acuerdo con Badiou,

⁵⁷ Levinas, Emmanuel, *Fuera del sujeto*, Op. cit., p. 99.

⁵⁸ Rol, Cécile, Prólogo a la edición castellana de Jankélévitch, Vladimir, *Georg Simmel, filósofo de la vida*. Traducción de Antonia García Castro. Gedisa, 1ª Ed. Barcelona 2007, p. 21. (El ensayo original apareció en la *Revue de Metaphisique et de morale* XXXIII (1925), pp. 213-257 y 373-386). En apoyo de esta misma tesis, Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Fuentes*. Compilación establecida por Françoise Schwab en colaboración con el autor. Traducción de María Cucurella Miquel. Alpha Decay. Barcelona, 2007, pp. 193-194.

⁵⁹ Cf. Badiou, Alain, «Panorama de la filosofía francesa contemporánea». En *Eikasia Revista de Filosofía*, 3 (2006). (<http://www.revistadefilosofia.com/FilosofiaFrancesacontemporanea.pdf>). Consultado el 26 de junio de 2012.

responderían a un programa filosófico que plantea la necesidad de no oponer más el concepto a la existencia: el concepto pasa a considerarse como un acontecimiento vivo que responde al régimen de la creatividad. La consecuencia de ello es un intento de modernización de la filosofía que permita trascender lo académico y dar cabida a otros aspectos entre los que se cuenta el arte que, si bien ya disponía de una tradición teórica sólida dentro de la historia de la Estética, ahora es valorado por su capacidad para contribuir a abandonar la oposición entre filosofías del conocimiento y filosofías de la acción. El nuevo estilo en el que, a nuestro entender, cabe perfectamente la figura de Jankélévitch a pesar de reconocer que no es fácilmente etiquetable, está más cerca de la literatura que de la lógica, más próximo al pensamiento musical que a la disciplina deductiva.

La formación intelectual de Vladimir Jankélévitch estuvo marcada por unas circunstancias personales poco corrientes. Su padre, el judío ruso Samuel Jankélévitch, había partido de Odessa hacia Francia, en 1890, con la intención de estudiar Medicina. Se casó con la también rusa e hija de padre judío y madre griega, Anna Ryss, a quien conoció en la facultad de Medicina de Montpellier donde ambos estudiaban. La pareja se instaló posteriormente en Bourges, ciudad natal de nuestro autor, segundo de tres hermanos: Ida, Vladimir y Léon. Con seguridad, el hecho de ser hijo de emigrantes de procedencia ruso-hebrea hará que la temática existencial del judío de la diáspora en el mundo de su época sea frecuente en sus escritos. Es más, constituye una obsesión subyacente en su obra que afectará profundamente a su manera de concebir la filosofía. Esto ocurre con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial, la experiencia amarga que le obliga a tomar conciencia del “estigma” de ser judío. Así escribe a su amigo Beauduc desde Toulouse el 20 de diciembre de 1940:

Querido amigo, este año tampoco iré a Limoges. Desde hace unos días he sido relevado de mis funciones y no están los tiempos para hacer turismo. Me descubrieron dos abuelos impuros porque soy, por parte de madre, semi-judío; pero no habría bastado esta circunstancia si no hubiera, por añadidura, sido meteco por mi padre. Esto suponía demasiadas impurezas para un solo hombre⁶⁰.

⁶⁰ “Cher ami, je n’irai pas encore cette année à Limoges. Je suis, depuis quelques jours, relevé de mes fonctions, et l’heure n’est pas au grand tourisme. On m’a découvert 2 grands-parents impurs, car je suis, par ma mère, demi-juif; mais cette circonstance n’aurait pas suffi si je n’avais, de surcroît, été métèque par mon père. Cela faisait trop d’impuretés pour un seule homme”. Jankélévitch, Vladimir, *Une vie en toutes lettres*. Op. cit., p. 265. La traducción es nuestra.

Según el filósofo, el judaísmo constituye un verdadero «problema interior» como indica el título de un ensayo que escribió en 1957, en plena madurez, con motivo de una visita a Israel⁶¹. En él, reconoce que el hecho de haber viajado al nuevo Estado, lejos de haberle proporcionado alguna paz, ha recrudecido sus sentimientos ante esta cuestión e incrementado las contradicciones que se derivan de la conciencia judía. Sus reveladoras palabras apuntan al centro de su personalidad:

No basta, para dejar de ser judío, con convertirse. No basta, para dejar de ser un judío ruso, con naturalizarse francés. El hecho de ser judío es un hecho que no desaparece ni con la naturalización ni con la conversión. ¿Cómo definir algo cuya esencia es la de ser indefinible? [...] A este *además* inconfesable y no jurídico, que sobrepasa toda definición y que es como la parte más profunda de nuestro ser, no se le puede llamar sino místico⁶².

La circunstancia de ser judío, ruso y francés favoreció siempre en Jankélévitch su sentimiento apátrida, pero sabiéndose de nacionalidad francesa y perteneciendo por derecho a los mejores círculos intelectuales de París, supo aprovechar, sin traicionar su sentido moral, tanto la riqueza espiritual como la comodidad política derivada de esa situación. Amaba Francia. Un país capaz de la Revolución. Un país que –reconocía– había aportado mucho a la cultura europea, incluso a la rusa⁶³. Sin embargo, aunque más aún en los años marcados por la Guerra, toda su vida sufrió lo que para un hombre suponía una procedencia tan específica como la judaica:

El judaísmo lo complica todo. El judaísmo es una idea, un más allá sobrenatural, una exigencia irrazonable y que concierne a todo el ser. En estas condiciones, ¿podría seguir siendo francés más allá del plano de los deberes cotidianos (que no ha de ser puesto en cuestión)? Seguiría sin encontrar la calma si se me diese la «doble nacionalidad» si se me permitiese ser los dos a la vez⁶⁴.

La condición de médico del padre de Vladimir es un dato biográfico importante. Deja su huella en el estilo literario del filósofo, quien exhibe un impresionante dominio del vocabulario técnico de la medicina con el que coquetea libremente, importando de él numerosas expresiones que ayudan a hacer mucho más

⁶¹ Nos referimos a «El judaísmo problema interior» que podemos encontrar traducido al español en Jankélévitch, Vladimir, *Fuentes*. Op. cit. pp. 51-68.

⁶² *Ibid.*, pp. 52 y 54.

⁶³ Cf. Suarès, Guy, *Vladimir Jankélévitch, Qui suis-je?* Op. cit., p. 72.

⁶⁴ Jankélévitch, V., *Fuentes*. Op. cit., p. 60.

precisas sus apreciaciones filosóficas. Samuel Jankélévitch, además de médico, fue un intelectual de primera línea que tradujo al francés a relevantes filósofos, pensadores y antropólogos, entre otros a Berdiaev, Croce, Fichte, Malinowski, Michels, Schelling o Schiller. Como comentamos más arriba, también fue el primero en traducir al francés la obra de Sigmund Freud. Samuel Jankélévitch conocía el hebreo. Así lo indica el hecho de que tradujera unos textos de la *Mishnah* relativos al reposo sabático⁶⁵. El influjo de este ambiente familiar, en el que ciencia, pensamiento y religión estaban ligados a la vida cotidiana, imprimió carácter sobre la sensibilidad del joven Vladimir. Pero hay que añadir a este selecto escenario, el cultivo de la música en el que se inició desde niño a partir de las lecciones de piano de una tía suya titulada por el Conservatorio de San Petersburgo y de su hermana Ida, pianista con estudios académicos avanzados, de quien su hermano afirma que aprendió el gusto por un repertorio que habría constituido la base de su cultura musical⁶⁶. En cuanto a si asistió al Conservatorio, así parece desprenderse del comentario que hace al entrevistador Robert Hebrard al ser preguntado sobre cómo llegó a la música:

Todos los hijos de judíos rusos iban al Conservatorio. La idea era hacer de ellos unos virtuosos. Los judíos rusos eran una tribu particular en la que dominaban los valores artísticos. Lo ideal era ser pianista o violinista⁶⁷.

El filósofo tuvo, por lo tanto, intimidad con la música desde muy joven y parece que llegó a ser un pianista de cierto nivel, aunque él habla de este aspecto de su personalidad con humildad, considerándose un puro aficionado:

Al piano soy sencillamente un lector. Tocar el piano, para un lector, es sobre todo repentizar. Repentizo como quien toma un libro. El ocio que podría consagrar exclusivamente a leer, lo consagro también a la lectura de partituras⁶⁸.

⁶⁵ Cf. Jansel, Joëlle, Op. cit., p. 18 (nota al pie).

⁶⁶ Cf. Jankélévitch, Vladimir (en colaboración con Beatriz Berlowitz), *Quelque part dans l'inachevé*. Gallimard. París, 2010, pp. 229-230.

⁶⁷ "Tous les enfants des Juifs russes allaient au Conservatoire. L'idée, c'était d'en faire des virtuoses. Les Juifs russes étaient une peuplade particulière, où les valeurs artistiques dominaient. L'idéal c'était d'être pianist ou violoniste". Jankélévitch, V., En *L'Arc*, n° 75 (cit., p. 11). La traducción es nuestra.

⁶⁸ "Au piano, je suis simplement un lecteur. Jouer du piano, pour un lecteur, c'est surtout déchiffrer. Je déchiffre comme on prend un livre; les loisirs que je pourrais consacrer exclusivement à lire, je les consacre également à la lecture des partitions". *Quelque part dans l'inachevé*, Op. cit., p. 229. La traducción es nuestra.

Sabemos que solía tocar en reuniones privadas para sus amigos, entre los que se encontraban algunos músicos importantes como los compositores Darius Milhaud, Federico Mompou o los pianistas Monique Haas, Dominique Merlet, Jean Martin o François-Joëll Thiollier⁶⁹. Jöelle Hansel comenta que jamás escondió el placer sensual que le proporcionaba su contacto con el teclado⁷⁰, placer al que se refiere en la entrevista con Robert Hebrard que citamos más arriba:

El piano es un placer completo, que va hasta la punta de los dedos: hay un placer particular en hundir las teclas⁷¹.

No es extraño por tanto, como bien indica Françoise Schwab, que el conocimiento de la literatura pianística y su experiencia directa con el instrumento hayan sido factores determinantes en su modo personal de entender la música y, con ella, el problema de la temporalidad⁷². En cualquier caso, el reconocimiento de Jankélévitch como persona muy entendida en música era indiscutible ya en vida. Así, en 1945, fue nombrado director de las emisiones musicales de Radio Toulouse-Pyrénées organizando conciertos y festivales, aunque lejos de adaptarse a las servidumbres que imponía el medio radiofónico de los años de postguerra, terminó por dimitir. Corrían los tiempos inmediatamente posteriores a la liberación de la ciudad de Toulouse, en la que se tuvo que refugiar bajo los auspicios del Institut Catholique, durante los años más duros de la Guerra.

Toulouse fue una ciudad importante en la vida de Jankélévitch. Antes de llegar allí, su experiencia como profesor se había desarrollado en el Instituto Francés de Praga, ciudad, por cierto, en la contrajo un primer y efímero matrimonio⁷³. Su estancia en Praga duró cinco años. Al volver a Francia, enseña. Primero en Caen, Lyon y Besançon. Después, en la Facultad de Letras de Toulouse. Esto último sucede en 1936, antes de ser profesor en Lille (1938), donde al comenzar el gran conflicto del 39 le llegará el

⁶⁹ Cf. Lubrina, Jean-Jacques, *Vladimir Jankélévitch. Les dernières traces du maître*. Éditions du Félin. París, 2009, p. 46. Cf. también Jankélévitch, Vladimir, *Fuentes*. Op. cit., p. 182.

⁷⁰ Hansel, Jöelle, Op. cit., p. 19.

⁷¹ “Le piano, c’est un plaisir complet, qui va jusqu’au bout des doigts: il y a un plaisir particulier à enfoncer les touches”. Entrevista recogida en la revista *L’Arc* n° 75 (cit., p. 11). La traducción es nuestra.

⁷² Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Liszt. Rhapsodie et improvisation*. Flammarion. París, 1998. Prefacio de Françoise Schwab, p. 12.

⁷³ Jankélévitch se casó por segunda vez en 1947 con Lucienne, quien fue su compañera durante toda su vida y de la que tuvo a su única hija, Sophie.

llamamiento a filas. Herido en el año 40 y hospitalizado varios meses en Marmande, escribirá su ensayo *Le malentendu*⁷⁴ en estas duras circunstancias y volverá a Toulouse ese mismo año. Al principio sustituye a algunos profesores que habían caído prisioneros, pero pronto las leyes antijudías le obligan a tener que pasar a la resistencia activa. Sólo puede enseñar clandestinamente, en cursos de carácter privado que organizaban los estudiantes y que él, Meyerson y otros docentes afectados por la situación, impartían informalmente en los cafés de la ciudad⁷⁵.

Como podemos observar, son variadas y poderosas las razones que explican que Jankélévitch no encaje con comodidad en las corrientes filosóficas de su tiempo. Las notas que definen su pensamiento se irán haciendo más y más singulares. Pero de entre todas ellas, es sin duda su pasión infatigable por la música, a la que concede un papel privilegiado en su planteamiento filosófico, la más decisiva. La música es vista por él como portadora de una intuición que no puede ser expresada con el lenguaje convencional de la filosofía, es anterior al hecho mismo de filosofar. Importancia medular tiene, en sus escritos, la figura de Claude Debussy, devoción no reñida con un legítimo interés no sólo por Chopin, Liszt, Fauré, Ravel, Satie, Séverac, Albéniz, Rimski-Kórsakov o Mompou por volver a mencionar los compositores que más profundamente estudió, sino también por Arnold Schönberg o Stravinsky, artistas a los que apreciaba singularmente a pesar de no haberles dedicado monografía alguna⁷⁶ tal vez porque, con ellos, compartía una proximidad espiritual derivada de las raíces judías, rusas también en el caso de Stravinski.

El tema del origen judío y las consecuencias del Holocausto son cruciales para entender correctamente la reflexión jankélévitchiana. No debe extrañarnos, tratándose de un hombre que vivió las dos guerras mundiales y teniendo en cuenta que hablamos de una circunstancia igualmente importante para abordar la figura de otros estimables

⁷⁴ *Le Malentendu*, junto con *Le nocturne*, y *Du Mensonge* serán los tres textos fundamentales de los años de clandestinidad. Pudieron ser publicados por vez primera gracias a los amigos que Jankélévitch tenía en Lyon y constituyen el documento fundamental de sus años más duros. Cf. Prefacio de Françoise Schwab a *Une vie en toutes lettres*. Op. cit., pp. 12-13. Cf. también la carta a Beauduc fechada el 7 de agosto de 1941. *Ibid.*, p. 270. Actualmente, *Le malentendu* puede encontrarse en Jankélévitch, V., *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. Vol. II "Points Essais" N° 134. Éd. du Seuil. París, 1981. *Du Mensonge* (Lyon: Confluences, 1942. Cahiers de la Renaissance française; II. También Confluences 1945) puede encontrarse en el capítulo IX de la segunda edición del *Traité des vertus*. Bordas. París, 1968-1972.

⁷⁵ Cf. Duffau, Marie-Thérèse, «Jankélévitch à Toulouse: clandestinité et résistance», pp. 225-236. En *Bulletin de littérature ecclésiastique* Institut Catholique de Toulouse (Avril-Juin 2006. Tomo CVII/1) (monográfico dedicado a Vladimir Jankélévitch).

⁷⁶ Cf. Jankélévitch, Vladimir. *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 131.

filósofos de su época como, por ejemplo, Ernst Bloch. Se ha afirmado que la vida del alemán es un «éxodo permanente hacia una tierra de promisión y hacia una utopía donde imperan la libertad y la esperanza»⁷⁷. Pues bien, la «tierra de promisión» hacia la que huye Jankélévitch va a ser un *instante de iluminación* que le pueda proporcionar esa misma liberación, que no es otra que el deseo de trascender la finitud y de mantener una esperanza concebida como una entrevisión de lo eterno que adquiere la forma de la ráfaga. La filosofía jankélévitchiana encuentra el mejor ejemplo de esta experiencia en el disfrute de la música. A partir de ello, la decisión de interrogar al mundo desde el pensamiento musical, que se configura como una experiencia protolingüística, más originaria que la filosofía misma, parece irse fraguando. Por una parte, esto sitúa al pensador en la categoría de filósofo de la música y no únicamente en la de musicólogo, pero además le inscribe en un estilo filosófico que escapa de la matriz hegeliana imperante en aquellos años, punto en el que se separa definitivamente tanto de Ernst Bloch como de Theodor W. Adorno. Para establecer esta distancia nos parece pertinente recordar que Adorno y Bloch, aun doliéndose de las consecuencias de la Guerra, permanecen adheridos a la noción hegeliana de Historia. Con ello, aceptan tácitamente la presuposición de un orden en el devenir que proporciona fundamento y sentido teleológico al movimiento de lo real. Jankélévitch, por el contrario, se desmarca de esta posición. De la misma manera, también se desliga de las corrientes filosóficas que prevalecían en Francia. Cuando opta por dirigir su atención hacia la música que aparece cronológicamente desde 1870 hasta el momento en el que vive, decantándose exclusivamente por los ámbitos mediterráneo y europeo oriental, no sólo afirma su antigermanismo sino que decide hacer de su reflexión filosófica una metáfora basada en aquella música que renuncia a la visión de la realidad como portadora de un orden o de un sentido vectorial. Su elección se va a centrar en un tipo de música que privilegia el valor de ciertos instantes de luz, que pone el acento en la intensidad puntual y extática de una serie de impresiones, al contrario de lo que ocurre con la mayor parte de las partituras del Clasicismo y del Romanticismo alemanes acostumbrados a conformar estilos congruentes con las formas racionales o lineales de la tradición. De ahí se sigue que la música por la que se interesa Vladimir Jankélévitch nos lance a una experiencia

⁷⁷ García Gómez-Heras, José M^a, *Sociedad y utopía en Ernst Bloch*. Op. cit., p. 20.

de la realidad en la que lo inefable, lo que se identifica con el Misterio, va a constituir la categoría central.

La centralidad de la categoría de Inefable –compartimos aquí la opinión de la profesora Enrica Lisciani-Petrini⁷⁸– nos sitúa ante un triunfo de la concepción judaica frente a la cristiana. Por eso nos parece necesario insistir en el enorme peso de los orígenes ruso-hebreos de nuestro autor. El judaísmo tuvo un papel muy importante en la primera mitad del siglo XX como coadyuvante del desmantelamiento de las viejas categorías lógicas y cognoscitivas. Ello parece guiar también la trayectoria artística del compositor Arnold Schönberg y justificaría en parte el interés de nuestro autor por sus composiciones. El dodecafonismo es un modo de concebir la música occidental sin los referentes que proporcionaban los centros tonales. Pues bien, la idea de inefabilidad, el problema de la ausencia de la patria, la condición de errante aparecen tanto en el planteamiento de la música dodecafónica como en los escritos de Jankélévitch, en tanto que apuntan hacia la imposibilidad de mantener la Razón como anclaje fundamental. En este sentido, tanto Jankélévitch como Schönberg tratan de responder a la pregunta por la insuficiencia, incluso por la inconsistencia misma de lo racional. Se trata de una sospecha que irrumpe con fuerza en el terreno de la filosofía, del arte y de la música a partir del período de entreguerras. Como consecuencia de una experiencia particularmente resentida por el horror de los grandes conflictos del siglo XX, la filosofía y la creación artística irán adoptando la forma del compromiso moral. Este es el territorio donde el pensamiento jankélévitchiano y su filosofía de la música cobran vuelo y cuerpo. La poesía que descubrimos en una primera lectura del autor deberá, posteriormente, ser trascendida y considerada como un valor proyectivo que, más allá de su belleza formal y de su apariencia delicada, impulsa la actitud radical de un hombre de acción, de un ser humano convencido de que la persona, ante la fuerza del acontecimiento, debe ponerse manos a la obra. Para él, la música constituye una intuición filosófica central que hace a la persona más solidaria y la pone en comunicación con sus raíces espirituales y religiosas.

⁷⁸ Cf. Lisciani-Petrini, Enrica, “Con Jankélévitch, verso una nuova «filosofia della musica»”. En *Filosofia e Storiografia: Studi in onore di Girolamo Cotroneo* (a cura di Francesca Rizzo). Pubblicazione del Centro Studi di Filosofia della Complessità “Edgar Morin” dell’Università di Messina. Rubbettino Editore. Soveria Manelli, 2005, pp. 217-218.

El estilo filosófico de Jankélévitch, gracias a su apuesta por la música, se enriquece con un modelo capaz de proporcionar una metáfora extraordinaria sobre el tiempo vital. La reflexión sobre lo sonoro deviene un acto filosófico primordial planteado desde su propio tiempo. El trabajo del filósofo se vincula con una época de la historia de la música inmediatamente anterior al momento cronológico en el que escribe sobre ella, o bien contemporánea a él mismo. Coincide con su reflexión sobre la vida y sobre el mundo social que le circunda. La cercanía temporal, que apenas excede el siglo puesto que se ocupa exclusivamente de música posterior a 1870, le permite estudiar una realidad musicológica reciente y explorar una mentalidad que permanece viva, o al menos humeante, en la sociedad hacia la que dirige sus comentarios. Sus consideraciones son reflexiones en caliente intuitivas y frescas, no disertaciones sesudas desde la perspectiva de la lógica y de la asimilación histórica. La consecuencia es una original posición filosófica en parte fruto de una sólida y tradicional formación intelectual y musical, en parte consecuencia de una biografía personal y del momento que vivía Europa, y en parte rendimiento de una notable capacidad poética, en la que juegan un papel tanto sus sólidos conocimientos técnicos sobre la música, como las notables cualidades literarias del autor.

Vladimir Jankélévitch fue un hombre cuyo ambiente vital lo colocó desde su juventud en esquemas muy exigentes. Ello –también hay que decirlo– pese a sus comentarios y pesimismo, le permitió disfrutar de una posición relativamente sencilla para publicar desde muy joven en prestigiosas revistas. Los comienzos de su carrera filosófica podrían considerarse fulgurantes. Publica su primer artículo sobre la filiación vitalista de Bergson y Guyau con sólo veintidós años⁷⁹; en 1924 obtiene su Diploma en Estudios Superiores por su trabajo dedicado a Plotino⁸⁰; y en 1931, redactada ya su tesis doctoral sobre Schelling⁸¹, están en la calle su ensayo sobre Simmel –publicado en 1925

⁷⁹ «Deux philosophes de la vie: Bergson et Guyau» apareció en 1924 en la *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, nº 49, pp. 402-449. Se encuentra actualmente en Jankélévitch, Vladimir, *Premières et dernières pages* (edición coordinada por Françoise Schwab). Ed. Seuil. París, 1994, pp. 13-62.

⁸⁰ Este trabajo en concreto ha sido objeto de una reedición reciente: Jankélévitch, Vladimir. *Plotin Ennéades I, 3. "Sur la dialectique"*. Prefacio de Lucien Jerphagnon. Edición coordinada por Jacqueline Lagrée y Françoise Schwab. Les Éditions du Cerf, París, 1988.

⁸¹ La tesis doctoral de V. Jankélévitch fue publicada tras su defensa en 1933 con el título *L'Odysée de la conscience dans le dernier philosophie de Schelling*. Alcan. Paris, 1933. También existe una edición reciente de este trabajo en la editorial L'Harmattan (Ouverture philosophique. Série Classiques de l'histoire de la philosophie), París, 2005, con prefacio de Xavier Tilliette.

aunque fue escrito dos años antes— y su monografía sobre Bergson. Precisamente en 1925, Gabriel Marcel escribe en la *Revue Musical* sobre bergsonismo y música. Marcel dice que está abonado el terreno para que un digno sucesor de Henri Bergson desarrolle la filosofía de la música que el autor de *Matière et mémoire* dejaba en estado latente en sus reflexiones sobre la temporalidad o el acto intuitivo⁸².

Existe unanimidad en todos los estudios sobre Vladimir Jankélévitch acerca de la filiación bergsoniana de su filosofía. No fue alumno directo de Bergson, a quien conoció en 1923 y con quien mantuvo varios encuentros y una relación epistolar, pero el influjo intelectual que esta figura ejerce sobre Jankélévitch legitima el que sea considerado un bergsoniano. Sin embargo, no sería justo que pretendiéramos reducir su reflexión a una mera profundización en ciertos aspectos de las propuestas contenidas en las obras de Bergson. El jankélévitchiano es un corpus de escritos lo suficientemente extenso y original como para sostener y encumbrar la personalidad individual de quien lo firma. Fue Léon Brunschvicg (1869-1944), maestro de Jankélévitch tanto en la Escuela Normal Superior de París como en la Sorbona, a quien en 1969 dedica unas agradecidas líneas recogidas en *Sources*⁸³, la persona que lo introdujo en el estudio de Bergson y de Simmel. En concreto, le puso en contacto con las ideas bergsonianas sobre el tiempo reflejadas en el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. En *Sources*, nuestro autor reconoce la influencia de Brunschvicg en lo que se refiere a la paradoja del pensamiento matemático y del tiempo matemático en general. Según comenta, Bergson era muy atacado en aquella época y Brunschvicg quería mostrar que los progresos de la conciencia histórica no eran incompatibles con la temporalidad bergsoniana. Dice que sintió por el maestro de su juventud una afectuosa y confiada amistad y una infinita gratitud que le duró toda la vida a pesar de que no le era particularmente próximo en muchos aspectos de su planteamiento —Brunschvicg siempre fue considerado por su discípulo un racionalista feroz—. Entre sus recuerdos, Jankélévitch habla de la correspondencia que mantuvo con él hasta su muerte entre 1940 y 1942. Algunas de las cartas de Brunschvicg, calificadas por nuestro autor como «muy bellas»⁸⁴, han sido publicadas en la *Revue internationale de philosophie*. Relata

⁸² Cf. Marcel, Gabriel, «Bergsonisme et Musique». En *La Revue musicale*, t. 6, n° 5 (mars 1925), p. 220.

⁸³ Cf. Jankélévitch, Vladimir. *Fuentes*. Op. cit., pp. 187-198.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 187.

por ejemplo que había conservado una, de fecha 15 de enero de 1941, en la que se entera por Brunschvicg de la muerte de Bergson. En ella se cuenta cuáles fueron sus últimas palabras. Muy pocos días después de escribirla, Brunschvicg habla a Jankélévitch desde Aix del homenaje que estaban preparando a Bergson las Ediciones de la Baconnière en Neuchâtel. Ésta será con el tiempo una de las principales casas editoras del autor. La Baconnière era –dice– «uno de los centros vivos del pensamiento francés en el exilio» en aquel entonces, y había ayudado a muchos resistentes que habían permanecido en Francia a vivir y a esperar durante aquellos años»⁸⁵. Jankélévitch habla de su experiencia en la Resistencia francesa con frases llenas de patriotismo: «Nuestros corazones latían ardientemente por la victoria de Francia»⁸⁶. Los recuerda como de la época más trágica de su vida y se refiere a ellos con expresiones de enorme dramatismo: «Cuando Francia ya no existía más que en la armada de las sombras»⁸⁷. En una carta de Brunschvicg, escrita en mayo de 1942, su maestro lo aconseja comentando un libro sobre la noche que el autor había escrito durante el período de ocupación y que –confiesa Jankélévitch– sólo Brunschvicg llegó a leer⁸⁸. Le dice que no se deje llevar por sus impulsos juveniles y que actúe *per gradus debitos*, esto es, sin saltarse los pasos de una investigación metódica, a través de las vías de un camino gradual y progresivo, a la manera de Descartes y Platón. Brunschvicg le recomienda también que lea a Spinoza, quien le parece adecuado para –obsérvese lo mucho y bien que conocía a su discípulo a juzgar por la indirecta que le lanza– «devolver al recto camino a los místicos extraviados por el amor de las tinieblas, y conducirlos metódicamente a su meta»⁸⁹. Nada puede extrañarnos, por tanto, que Jankélévitch comience diciendo, al recordar a su profesor, que era como su mala conciencia y su remordimiento⁹⁰. Las páginas que dedica a Brunschvicg constituyen una revelación sobre lo que llegaría a pensar con la distancia del tiempo –estamos hablando

⁸⁵ *Ibid.*, p. 189.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 193.

⁸⁸ *Ibid.*, (nota al pie, p. 193).

⁸⁹ La carta de la que extraemos estas palabras fue escrita por Brunschvicg a Jankélévitch el 12 de mayo de 1942. *Ibid.*, p. 192.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 187.

de una compilación que se publica tan sólo un año antes del fallecimiento de Jankélévitch– sobre los años de la Segunda Guerra Mundial:

¿Cómo olvidar aquel reproche amistoso de mi viejo maestro, que me criticaba hace poco, con un poco de humor bien entendido, el haber soportado el hechizo de Schelling, del romanticismo y los filósofos de la noche, el haber incluso colaborado en un número especial de los *Cahiers du Sud* sobre el romanticismo alemán? ¿Como si todo lo que había pasado fuera mi culpa! Desde luego, no lo creía, aunque por lo menos algo de razón tenía. Aunque sí era mi culpa. Era y no era mi culpa. Teníamos nuestra parte de responsabilidad en el delirio del irracionalismo sangriento y del galimatías frenético.[...] Haciendo hoy, y tan tardíamente, mi autocrítica, me pregunto si no había gran parte de verdad en aquel reproche dirigido a los jóvenes que éramos entonces y que cometíamos el error de sucumbir a las tentaciones del idealismo mágico, del amor brujo y de la filosofía nocturna. Lo que pensaba Brunschvicg en Aix-en Provence, en medio de sus amigos, entre los que se encontraban Xavier Léon, Darius Milhaud, el Provenzal lo pensará más tarde evocando «aquella exaltación dominadora y destructora que ha zozobrado como al final del *Crepúsculo de los Dioses*»⁹¹.

Con la edad madura su antigermanismo se acentúa, como vemos, hasta el punto de cuestionarse si habría sido un error, incluso si tendría una parte de responsabilidad en lo sucedido el dedicar tanto trabajo y tanta pasión al estudio de la filosofía alemana. Esto no puede perderse de vista. Estamos hablando de una posición extrema, como afirma Alain David al recoger la expresión jankélévitchiana «*en finir avec L'Allemagne*»⁹². Tras la guerra, Jankélévitch llega comprometerse con la intención de no leer más, no comentar más, no citar más a los pensadores alemanes. La reacción de un hombre maltrecho por la historia y dolorido por el daño infligido contra su pueblo se refleja en algo más que la idea –compartida con Adorno– de que Auschwitz no debe repetirse nunca. En el caso de nuestro autor, el compromiso deviene un pensamiento que pretende situarse en un orden totalmente otro. El recurrir a la música supone reconocer el enmudecimiento –*De la musique au silence*– y aceptar una posición vital inmersa en la categoría de lo que no puede siquiera pronunciarse. La posición jankélévitchiana se instala por imperativo en el orden de la filosofía negativa.

Habla la cita anterior de otra figura que tuvo cierta importancia durante los años de formación de Jankélévitch. Se trata de Xavier Léon (1868-1935) quien, además

⁹¹ *Ibid.*, pp. 193-194. Jankélévitch pone entre comillas una expresión de Darius Milhaud (Cf. Nota al pie de la página 194).

⁹² Cf. David, Alain, «En finir avec l'Allemagne». En AA. VV., *Colloque de Cerisy, Vladimir Jankélévitch. L'empreinte du passeur*. Bajo la dirección de Françoise Schwab y Jean Marc Rouvière. Éditions Le Manuscrit. París, 2007, pp. 279-296.

de impulsar la *Société française de philosophie*, había fundado junto a Léon Brunschvicg la *Revue de métaphysique et de la morale*, referente ineludible para conocer el debate filosófico de la época. La revista –dice nuestro autor– consagró en Francia un cierto renacimiento de la metafísica racionalista que podría considerarse fuera de la religión dogmática, fuera todo credo revelado y también fuera de la ciencia empírica como tal. Quería ser, sobre todo, una revista de moral. Léon fue un hombre muy interesado por la ética y la filosofía práctica. Estos intereses caracterizaron una época en la que triunfa en Francia una moral laica, fundada en la justicia y la razón, cuyos defensores menciona Jankélévitch: Lalande y los maestros de la Sorbona, Frédéric Raugh, Belot, Parodi y Desjardins. Aquel espíritu racionalista que creó la escuela y la universidad laicas estuvo ligado al espíritu de la *Revue de métaphysique*, publicación que venía a completar la labor de otra revista importante, la *Revue philosophique* de Ribot. Jankélévitch habla de Xavier Léon como de un auténtico apóstol del laicismo. Sin embargo, lo que con más cariño recuerda de este personaje son los encuentros en su casa, encuentros en un espacio de amistad junto con su esposa, Gabrielle Léon, en los que había sesiones de música con dos pianos y en los que se relacionaban filósofos e importantes nombres de la época, también algunos detractores de Bergson que no eran muy de su agrado. Habla de la presencia entre otros del compositor Darius Milhaud y de su mujer, de intelectuales como el propio Léon Brunschvicg, Élie Halévy –que fundaría con ellos la *Revue*–, Bouglé –entonces director de la École Normale–, André Lalande, Dominique Parodi, Louis Weber, Félix Pécaut, Maximilien Winter y el detractor de Bergson, René Berthelot⁹³. La figura de Xavier Léon fue marginada a causa de la Guerra hasta el punto de que su nombre fue retirado de la cubierta de la revista que él había fundado, por lo que no puede extrañar que Jankélévitch tratara de rehabilitarlo en las líneas de reconocimiento que, al igual que a su maestro Brunschvicg, le dedica en *Sources*.

María Dolores López Guzmán ha señalado que la persecución nazi condujo a Jankélévitch tanto a clarificar su posición ideológica como a comprometerse de modo más activo con el judaísmo pese a que su educación francesa había tenido una enorme influencia cristiana⁹⁴. Lo cierto es que los temas característicos de su reflexión

⁹³ *Ibid.*, pp. 176-182.

⁹⁴ Cf. López Guzmán, M^a Dolores. Op. cit., pp. 35-36.

filosófica madura: la muerte, la virtud, la ironía, el amor, la mentira, la pureza, la irreversibilidad del tiempo o el perdón, citados por esta autora, son analizados por el filósofo una vez pasados por el filtro del judaísmo, la experiencia de la Segunda Guerra Mundial y los horrores perpetrados contra el pueblo judío por el Tercer *Reich*. En cuanto a su filosofía de la música se convierte, como apuntamos más arriba, en el precedente del caso límite de los temas jankélévitchianos posteriores al Holocausto que es el *silencio*⁹⁵. Se dan anécdotas que merece la pena mencionar. La Guerra parte literalmente en dos la vida del filósofo. Así refiere a su amigo Beauduc el saqueo del apartamento de su familia en la Rue de Rennes, en una carta fechada en diciembre del 41:

Sé también, sin haberme atrevido a decírselo a mis padres, que el apartamento de la calle Rennes fue vaciado por los saqueadores, con toda mi biblioteca musical y la mayor parte de mis libros⁹⁶.

Quizá la más interesante de esas circunstancias es que *Le nocturne*, el escrito sobre música más genuinamente filosófico de Jankélévitch junto con *La musique et l'ineffable*, fue publicado por primera vez en 1942, en plena guerra, en los años en que el autor milita en la Resistencia⁹⁷. La importancia de este opúsculo va más allá de lo musical. Nathalie Queyroux ha visto en él un texto por sí mismo suficiente para justificar la ruptura entre cierto pensamiento alemán y la visión jankélévitchiana de la moral⁹⁸. En su opinión, *Le nocturne* hace transparente la incompatibilidad entre el pensamiento poético y musical del romanticismo alemán y la exigencia ética. Las circunstancias de su publicación fueron extraordinarias. Ve la luz, a causa de los acontecimientos, en edición no venal. No puede ser reeditado hasta 1957 y reaparece como parte de una trilogía la que se que sumarán dos ensayos más, *Chopin et la nuit* y *Satie et la matin*. Recordemos que el séptimo de los volúmenes dedicados al proyecto

⁹⁵ Manuel Arranz considera al silencio como un caso límite de la temática jankélévitchiana. Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La muerte*. Prólogo de Manuel Arranz. Op. cit., p. 10.

⁹⁶ “Je sais aussi, sans avoir osé le dire à mes parents, que l’appartement de la rue de Rennes avait été vidé par les pillards avec toute ma bibliothèque musicale et la plupart de mes livres”. Jankélévitch, Vladimir, *Une vie en toutes lettres*. Op. cit., p. 274. La traducción es nuestra.

⁹⁷ Se trata de los años que Jankélévitch pasó protegido por el Instituto Católico de Toulouse, ciudad en la que se refugia con su familia, trabajando activamente con la *Résistance universitaire*. *Le Nocturne*, así como *Le Mensonge* y *Le Malentendu* son publicados gracias a algunos antiguos alumnos de Lyon. Cf. Prefacio de F. Schwab a *Une vie en toutes lettres*. Op. cit., p. 13. Cf. *Bulletin de littérature ecclésiastique* Avril-Juin 2006, «Jankélévitch à Toulouse: clandestinité et résistance», p. 228.

⁹⁸ Cf. Queyroux, Nathalie, Op. cit., p. 233.

De la musique au silence debería haberse titulado *La musique et l'ineffable: Le nocturne. Le silence*. Pues bien, en 1957, cuando por fin se reedita de manera comercial *Le nocturne*, Jankélévitch incluye a la cabeza del librito una nota emocionada y sumamente reveladora que hemos considerado oportuno transcribir:

Este libro apareció en Lyon en edición no venal en 1942, por iniciativa de Louis Faucon⁹⁹, y mis jóvenes amigos de la Resistencia lo difundieron clandestinamente en la zona ocupada. Vuelvo a pensar con emoción y gratitud, tantos años después, en la devoción de mis jóvenes amigos que estuvieron a mi lado en la adversidad, y en la generosidad del señor David-Weill que permitió con su iniciativa la consecución de una verdadera obra maestra tipográfica. A los nombres de Louis Faucon, de Pierre Grappin, de François Guillot de Rode, tengo que añadir hoy el de François Cuzin, su camarada, fusilado por los alemanes en 1944. Gracias a héroes como Cuzin, la sombra negra de nuestro desamparo tiene por delante el nocturno de nuestra esperanza y la certidumbre de una aurora¹⁰⁰.

Tras los años de la Resistencia, Jankélévitch no volverá a ser el mismo. La indignación, el despropósito que a los ojos del filósofo suponen el mal y el dolor acontecidos durante la guerra y el sacrificio inmenso de los héroes que lucharon por la libertad inducen a la necesidad drástica de la acción. Son los años en los que su ética se hace más comprometida y en los que se acerca a la metafísica. Tras su regreso a las aulas de la Universidad de Lille en 1947, año de su matrimonio con Lucienne, conseguirá dar el salto a La Sorbonne. En 1953 logra el nombramiento en la Universidad de París y nace su hija Sophie; en 1954 aparece la *Philosophie première*¹⁰¹, obra de madurez considerada por muchos estudiosos el centro del pensamiento

⁹⁹ A Louis Faucon precisamente dedica Jankélévitch la reedición de *Le nocturne* de 1957. Cf. Vladimir Jankélévitch, *Le nocturne. Fauré. Chopin et la nuit. Satie et la matin. Avec 24 exemples musicaux*. Éditions Albin Michel. París, 1957, p. 7.

¹⁰⁰ “Ce texte a paru à Lyon hors commerce en 1942, sur l’initiative de Louis Faucon, et mes jeunes amis de la Résistance le diffusèrent clandestinement en zone occupée. C’est avec émotion et gratitude, que je repense tant d’années après, au dévouement des jeunes amis qui furent à mes côtés dans l’épreuve, et à la générosité de M. David-Weill qui permit à leur initiative d’aboutir à un vrai chef-d’œuvre typographique. Aux noms de Louis Faucon, de Pierre Grappin, de François Guillot de Rode, je tiens aujourd’hui à joindre celui de François Cuzin, leur camarade, fusillé par l’Allemand en 1944. C’est grâce à des héros comme Cuzin que la sombre nuit de notre détresse a pour devenir le nocturne de notre espoir et la certitude d’une aurore”. Nota introductoria de Vladimir Jankélévitch a la edición de *Le Nocturne* de 1957 (Ibid., p. 9). Actualmente puede encontrarse en Jankélévitch, Vladimir. *La musique et les heures*. Seuil. París, 1988, p. 223.

¹⁰¹ Jankélévitch, Vladimir, *Philosophie première. Introduction à une philosophie du presque*. Presses universitaires de France (Bibliothèque de philosophie contemporaine). París, 1954. La segunda edición de esta obra, también en PUF (Quadrige 86), es del año 1986. Es a la que nos venimos refiriendo.

jankélévitchiano¹⁰². El subtítulo de la obra, que puede traducirse por *Introducción a una filosofía del Casi*, es revelador del Jankélévitch más característico, el de conceptos como el *Je-ne-sais-quoi*, y el *Presque-rien* que van a ser, en definitiva, los que percutan insistentemente sobre su filosofía de la música. El atrayente pensador que consigue interesar al siglo XXI¹⁰³ comienza su producción madura en la década de los Cincuenta mientras van viendo la luz *Debussy et le mystère* (1949), *La Rhapsodie, verve et improvisation musicale* (1955), *L'austerité et le mythe de la pureté morale* (1954) y, recién inaugurados los Sesenta, dos de sus obras más bellas y fundamentales: *Le pur et l'impur* y *La musique et l'ineffable*. La década de los Sesenta será la etapa intelectual del asentamiento. Sus cursos en Sorbonne permiten entrar en un vivo debate filosófico y son muy apreciados por los alumnos, que recogerán y publicarán algunos de ellos¹⁰⁴. La lectura de estos cursos resulta una interesante propedéutica para acercarse a la profundidad de los escritos más densos del autor.

Jankélévitch destacó por su complicidad con los estudiantes. Durante los sucesos de mayo del 68 se mantuvo junto a ellos y participó en sus asambleas. Es hermoso su pensamiento sobre aquella época, relatado a Jacques Chancel. El profesor recuerda que los estudiantes no son un rebaño, sino que para él constituyen un pueblo, «la nación estudiante». Afirma también que aquellos días cambiaron para siempre su relación con los alumnos:

Antes de mayo de 1968 esas relaciones no eran las mismas. Yo daba mis cursos. Ejercía mi magisterio colgado en mi percha. Impartía, también yo, mi clase magistral. Los estudiantes no se atrevían a venir a mí. Ellos no me conocían, yo no les conocía. Mayo de 1968 con sus actos violentos, sus absurdos, lo distendió todo inaugurando unas relaciones

¹⁰² Cf. Jerphagnon, Lucien, Op. cit., p. 18. Otros autores, como Nathalie Queyroux, también han considerado la *Philosophie première* como obra que marca el comienzo de la madurez de la filosofía jankélévitchiana (Cf. Queyroux, Nathalie, Op. cit., p. 48). También coincide en esta apreciación Franco Pittau (Cf. Pittau, Franco, *Il volere umano nel pensiero di Vladimir Jankélévitch*. Università Gregoriana Editrice. Roma 1972, p. 39).

¹⁰³ “*Je travaille por le XXIe siècle*”, escribe Jankélévitch a su amigo Louis Beauduc en una carta fechada el 17 de agosto de 1954. Jankélévitch, Vladimir, *Une vie en toutes lettres*. Op. cit., p. 331.

¹⁰⁴ Nos referimos en concreto a la obra de Jean-Jacques Lubrina, ya citada, *Vladimir Jankélévitch. Les dernières traces du maître*, en la que se recogen los tres últimos cursos que Jankélévitch impartió en la Sorbona y que versaron sobre la Violencia, la Hipocresía y el Silencio, discurso de 1979 con el que el filósofo se despidió de las aulas. También ha sido recogido en un volumen el *Curso de filosofía moral* que impartió en la Universidad libre de Bruselas durante el período académico de 1962-1963. Éste último puede encontrarse en español: Jankélévitch, Vladimir, *Curso de filosofía moral*. Compilación, anotaciones y prefacio de Françoise Schwab. Traducción de María Tabuyo y Agustín López. Sexto piso. Madrid 2010.

completamente nuevas. Al fin y al cabo los estudiantes, con cierto talento, inventaron esta nueva relación¹⁰⁵.

Sus obras de mayor calado fueron publicadas sin descanso entre los Sesenta y los Setenta: *L'aventure, l'ennuie, le sérieux* (1963), *La mort* (1966), *Le pardon* (1967). En 1974 comienza con el proyecto de unificación de su filosofía de la música, *De la musique au silence*, del que ya hemos hablado. Aparece *Fauré et l'inexprimable* y posteriormente lo harán *Debussy et le mystère de l'instant* (1976), *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité* (1979), su última obra de filosofía moral, *Le Paradoxe de la morale* (1981) y dos años antes de su muerte, en el 83, su obra más relevante en lo que se refiere a su contacto con la música española: *La Présence lointaine. Albéniz, Séverac, Mompou*. Es su último libro en vida.

La casa de Vladimir Jankélévitch siempre estuvo abierta para sus discípulos y amigos. Casi hasta el final continuó dando conferencias, publicando, revisando sus obras, dirigiendo tesis. Tenía cerca de 82 años cuando le venció la enfermedad. En su domicilio de París, en el número 1 de Quai aux Fleurs, falleció el filósofo el 6 de junio de 1985. Sus restos descansan, junto a los de sus padres, en el cementerio de Châtenay-Malabry de la capital francesa.

¹⁰⁵“Avant mai 1968, ces rapports n'étaient pas les mêmes. Je faisais mes cours. J'exerçais mon magistère, perché sur mon perchoir. Je faisais, moi aussi, mon cours magistral. Les étudiants n'osaient pas venir vers moi. Ils ne me connaissaient pas, je ne les connaissais pas. C'est mai 1968 avec ses violences, ses absurdités, qui a tout dégelé, inaugurant des rapports absolument nouveaux. Ce sont quand même les étudiants qui ont, avec un certain génie, inventé cette relation nouvelle”. Suarès, Guy, *Vladimir Jankélévitch, Qui suis-je?* Op. cit., p. 73. La traducción es nuestra.

1.2 Los escritos de juventud: vitalismo e intuicionismo

Aproximadamente durante la década que va de 1923 a 1933, Vladimir Jankélévitch escribe a buen ritmo. Lo hace casi simultáneamente sobre Bergson, Simmel, Schelling y, también, sobre Plotino. Parece que algo fundamental para la construcción de su pensamiento maduro se va gestar en estos años juveniles: las fuentes se asientan, las intuiciones se confirman, la sujeción a trabajos de carácter académico –es la etapa en la cual redacta su tesis doctoral y su tesis complementaria– no hace sino reforzar la necesidad interior de buscar una salida para la filosofía acartonada que pone toda su confianza en la Razón. Aún no ha despuntado el intelectual que piensa abierta y convencidamente desde la música, pero su insatisfacción frente al prestigio de los diversos racionalismos le lleva a volverse a Bergson, quien la amaba tanto, y a buscar vías profundas de intersubjetividad entre los autores sobre los que escribe tratando de superar las diferencias contextuales y la distancia histórica con algunos de ellos.

En general, las filosofías que despiertan el interés del joven Vladimir son filosofías de la vida. Cécile Rol, en el estudio que introduce en su edición española la obra más temprana del autor, el ensayo que dedicó a Georg Simmel, comenta que sólo contaba veinte años de edad cuando comenzó a escribirlo. Podrá publicarlo dos años más tarde, en 1925, luchando contra el todavía escaso reconocimiento en Francia de este sociólogo alemán revalorizado en el país vecino entrada la década de los Ochenta¹⁰⁶. Fue Léon Brunschvicg durante la etapa de estudiante de Jankélévitch en la École Normale Supérieure de París que comenzaba en 1922, una vez concluidos los estudios secundarios, quien despertó el interés de su discípulo por Simmel. Brunschvicg había sido profesor en Alemania y en 1919 ocupó la cátedra que Simmel dejó vacante en Estrasburgo. No era, como se ha comentado ya, un vitalista, pero tal vez esta circunstancia de su vida le llevó a interesarse por el pensador alemán. El profesor encontró el terreno abonado para difundir su figura en su avezado alumno, ya que la curiosidad por el vitalismo provenía, en Vladimir, de la influencia de su padre Samuel Jankélévitch, quien en 1906 había publicado un libro titulado *Nature et société: essai*

¹⁰⁶ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Georg Simmel filósofo de la vida*. Prólogo de Cécile Rol: «Impresiones y reminiscencias. Vladimir Jankélévitch y la recepción de Georg Simmel». Op. cit., pp. 9-30.

d'une application du point de vue finaliste aux phénomènes sociaux ¹⁰⁷ en el que se adivinaba una defensa vitalista de lo biológico y lo social frente al sociologismo. En Francia era grande la influencia de la escuela durkheimiana y los puntos de vista de Simmel –también judío– proporcionaban una alternativa. El joven Vladimir lo refleja en su ensayo de 1925 al mostrar sus reticencias sobre Durkheim e inclinarse por soluciones próximas a la perspectiva simmeliana. En una carta a Louis Beauduc, fechada el 23 de diciembre de 1923, cuenta a su amigo que Bergson lo había recibido en su domicilio ¹⁰⁸. Entre otras cosas, comenta cómo le relató que había conocido a Simmel en Florencia en 1911. Le había llamado la atención el hecho de que Bergson le hablara de la admiración mutua que ambos se inspiraban. Probablemente, ello pesa sobre nuestro filósofo e incluso le decide a poner a los dos pensadores al mismo nivel. Jankélévitch fue en su juventud un auténtico defensor en Francia de la «astucia filosófica» que Simmel demandaba de Europa para protegerse de la situación espiritual de adormecimiento a la que estaban conduciéndola los excesos del capitalismo. Simmel se había comprometido –especialmente al crear la revista *Logos, Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*– con ideas que habían sido acogidas con entusiasmo por algunas corrientes revolucionarias rusas y alemanas. Nuestro autor fue sensible a ellas en su juventud, como muestra una de sus cartas del año 1924 ¹⁰⁹. El muchacho que escribe a su amigo todavía no está marcado por el antigermanismo de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y habla de Rusia y de Alemania como de los pueblos que más habrían sufrido en el mundo durante la década anterior. Tal vez por ello, cree que se está produciendo en estos países una conversión hacia los valores de la vida espiritual y que el desencanto ante la tragedia de la cultura desatada en Occidente está pidiendo una regeneración. A partir de esta convicción, se va a interesar por los autores de la mística rusa y por su relación tanto con el bergsonismo como con los románticos y vitalistas alemanes ¹¹⁰. Su interés se acentuará entre 1927 y 1932, período en el que trabaja en el Instituto francés de Praga. Allí escribe, por cierto dirigida por Brunschvig, su tesis

¹⁰⁷ Jankélévitch, Samuel, *Nature et société: essai d'une application du point de vue finaliste aux phénomènes sociaux*. Alcan. París, 1906.

¹⁰⁸ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Une vie en toutes lettres*. Op. cit., p. 81.

¹⁰⁹ Cf. *Ibid.*, p. 92.

¹¹⁰ Cf. Prólogo de Cécile Rol a la versión española de *Georg Simmel, filósofo de la vida*. Op. cit., p. 18.

complementaria, *Valeur et signification de la mauvaise conscience*¹¹¹, la cual defiende, al igual que su tesis sobre Schelling, en 1933. La familiaridad con el bergsonismo atraviesa toda la obra jankélévitchiana. Ya desde el primer párrafo de *Georg Simmel, filósofo de la vida* la figura de Bergson está presente:

La idea de *vida* siempre ejerció sobre Georg Simmel una suerte de misteriosa atracción. En uno de sus últimos ensayos dedicados a Henri Bergson señala que el concepto de vida tiende a desempeñar, desde el siglo XIX, el mismo papel que en la antigua especulación romana le incumbía a la idea de *sustancia* en tanto esencia inmutable y eterna, en la teología medieval a la idea cristiana de *Dios* y en el Renacimiento a la idea de la *naturaleza* y de las leyes del movimiento mecánico¹¹².

Simmel y Bergson constituyen el entronque central de Jankélévitch con el vitalismo. En 1924 aparece, en la *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, el escrito «Deux philosophes de la vie: Bergson et Guyau». En él, pone a Bergson a la cabeza de los pensadores que toman partido por las filosofías de la vida frente a las filosofías del concepto. Habla, además, de las afinidades de la doctrina de Guyau con el bergsonismo. Al comienzo del artículo, comenta que Guyau y Bergson representan una misma tendencia de la filosofía contemporánea porque ambos responden a un sentimiento de insatisfacción y de malestar ante los datos de la ciencia positiva y las consecuencias del evolucionismo intelectualista¹¹³. La insatisfacción ante los excesos del racionalismo, que nuestro filósofo comparte con ambos autores, es proyectada en este segundo ensayo primerizo¹¹⁴ en el que se analiza y compara el concepto de *vida*, la noción de *durée*, las *teorías estéticas* y el *método de la intuición* en Bergson y Guyau. Jankélévitch muestra sin complejos su proximidad al bergsonismo, pero en el artículo recurre a Simmel para partir del contenido del párrafo que hemos transcrito más arriba, insistiendo en lo aprendido del alemán:

¹¹¹ Jankélévitch, Vladimir, *Valeur et signification de la mauvaise conscience*. Alcan, París, 1933, posteriormente revisada con el título *La mauvaise conscience* (la última edición de esta obra puede encontrarse en Aubier-Montaigne (Présence et pensée), París 1966). También hay una versión en castellano: *La mala conciencia*. Fondo de Cultura Económica. México, 1999. Nosotros hemos manejado la edición original de 1933.

¹¹² Jankélévitch, Vladimir, *Georg Simmel filósofo de la vida*. Op. cit., p. 33.

¹¹³ Cf. «Deux philosophes de la vie: Bergson et Guyau». En Jankélévitch, Vladimir, *Premières et dernières pages*. Op. cit., p. 14.

¹¹⁴ Cf. Hay que tener en cuenta que aunque el trabajo sobre Simmel se publicó un año más tarde que el dedicado a Bergson y Guyau, el primero había sido redactado dos años antes.

Georg Simmel ha anotado en alguna parte que si se condensan en una fórmula simple para cada período de la historia las aspiraciones, directrices y principios generales en los que se ha expresado la reflexión humana, la *idea de sustancia* resumirá las tendencias más profundas del genio helénico, la *idea de Dios* será el centro de convergencia de la especulación medieval y la *idea de naturaleza* habrá de traducir el ideal del Renacimiento. La *idea de naturaleza*, dominante en los siglos XV y XVI, es reemplazada en el XIX por la *idea de vida*, que puede ser que aún traduzca las aspiraciones más secretas de nuestro siglo¹¹⁵.

La noción de «vida» va a perdurar en la filosofía de la primera mitad del siglo XX no sólo por la razón fuerte (razón del corazón)¹¹⁶ que sugiere Jankélévitch relacionada con su capacidad de traducir las aspiración más secretas del hombre, a saber, tal vez la utopía de vencer a la muerte o, al menos, el deseo de dominar los procesos vitales para prolongar nuestra existencia física de la mejor manera posible. Hay otro motivo mucho más técnico, relacionado con un problema filosófico (razón de la racionalidad) que apunta cuando comenta que el auge de las ciencias durante los siglos XVII y XVIII cristaliza en la necesidad romántica de demandar a la biología un principio del cambio que la física no podía ofrecer, excepto basado en leyes mecanicistas. Recurrir a la biología era una posible solución porque facilitaba una explicación de la evolución del cosmos y del devenir de la conciencia mediante la analogía de los organismos vivos. Según Jankélévitch, este recurso permitió que algunos filósofos y pensadores mantuvieran ideas neoplatónicas. La concepción del Universo como un vasto organismo que se desarrolla y envejece de un modo similar a lo que ocurre en el organismo individual, o la creencia de que hasta el más humilde de los seres vivos participa de la corriente universal de la vida cósmica son algunas de ellas. Este pensamiento influirá en poetas como Goethe y en el romanticismo de la *Naturphilosophie*. A pesar de ello, ni en Francia, ni en Inglaterra, ni siquiera en Alemania el prestigio de la filosofía de la naturaleza romántica fue suficiente para que un importante número de pensadores llegara a superar la dualidad que suponían ambas tendencias. Pues bien, Jankélévitch cita una

¹¹⁵ “Georg Simmel a noté quelque part que si l’on condense dans une formule simple, pour chaque période de l’histoire, les aspirations directrices et les principes généraux dans lesquels s’est exprimé la réflexion humaine, c’est bien l’*idée de substance* qui resumerá les tendances les plus profondes du génie hellénique; c’est l’*idée de Dieu* qui sera le centre de convergence de la spéculation médiévale, et c’est par l’*idée de nature* qu’il faudra traduire l’idéal de la Renaissance. L’*idée de nature*, dominante aux XVe-XVIe siècles, est remplacée aux XIXe par l’*idée de vie* qui traduit peut-être encore les aspirations les plus secrètes de notre siècle”. Jankélévitch, V., «Deux philosophes de la vie: Bergson et Guyau». *Ibid.*, p. 16. La traducción es nuestra.

¹¹⁶ Las pascalianas “razones del corazón” serán más poderosas que las razones de la racionalidad en nuestro autor, como se irá comprobando a lo largo de nuestro trabajo.

excepción que nos interesa, la de Schelling¹¹⁷. Al mencionarlo, vuelve a interrelacionar los autores sobre los que está trabajando en esos momentos.

Para nuestro joven pensador, Schelling habría sabido conjugar una original síntesis de dos puntos de vista diferentes como son el *evolucionismo* y el *vitalismo*, al contrario que la mayor parte de los filósofos que, o bien abrazaron la noción de evolución y sacrificaron la idea de vida a la hegemonía de las ciencias físico-químicas escorándose hacia el mecanicismo –como ocurrió en el evolucionismo inglés inaugurado por Spencer y en el materialismo histórico que Marx y el marxismo fundaron en buena parte sobre las teorías de Darwin–, o bien se decantaron por la noción de vida y no reconocieron la idea de evolución. Jankélévitch se interesa por este segundo grupo que, contrariando al biologismo mecanicista y utilitarista nacido de Darwin, llegará a adoptar una postura tendente al ideal de las ciencias morales e inspirará su pensamiento en el lenguaje de la estética y del arte. Para estos filósofos, la *vida* no es mera «existencia lineal» sino «duración espiritual» animada por una conciencia que, lejos de conformarse con la tendencia a la conservación de la especie, intenta trascenderla según un concepto de evolución ampliado para el que la continua y genial creación del pensamiento y de la conciencia humanos juegan un papel crucial. Es el grupo de Bergson –Jankélévitch no oculta que también es el de Nietzsche–. Guyau quedará en la confluencia de las dos corrientes porque sufre la influencia de ambas tradiciones, pero no llegará a superar –dice– la dualidad entre ambas tendencias contradictorias, debatiéndose entre ellas¹¹⁸.

Nathalie Queyroux ha insistido en que el nexo de unión entre los escritos de juventud de Jankélévitch hay que buscarlo en el bergsonismo¹¹⁹. Ella parte de una serie de elementos que aparecen relacionados con la idea de *totalidad* en el capítulo VI de la monografía sobre Bergson cuyo título es «La nada de los conceptos y la plenitud del espíritu»¹²⁰. Jankélévitch afirma en él que, sobre la base de las ideas de Bergson, se halla la crítica de las nociones de *desorden* y *nada*. Viene a decir que la *vida* trasciende la finalidad y que el acto libre es capaz de cambiar el curso de toda evolución porque es todo creación y genialidad. La intelección estaría condicionada por este esquema

¹¹⁷ Cf. V. Jankélévitch, «Deux philosophes de la vie: Bergson et Guyau». Op. cit., pp. 16-22.

¹¹⁸ Cf. *Ibid.*, pp. 16-19.

¹¹⁹ Cf. Queyroux, Nathalie, Op. cit., p. 30.

¹²⁰ Cf. Jankélévitch, Vladimir. *Henri Bergson*. «Le néant des concepts et le plein d'esprit». Op. cit., pp. 200-228.

dinámico que la precede. Así, el pensamiento tiene necesidad de la vida para operar porque la vida es su medio natural y la vida presupone tácitamente la «imposible posibilidad de la nada». Allá donde no hay nada, el pensamiento es capaz de fabricar cualquier cosa. Por tanto, es el pensamiento el que compone las totalidades. De nuevo es posible observar cómo Bergson y Simmel no le parecen a Jankélévitch autores alejados. Ambos ponen el punto de mira sobre el *pensamiento*. Simmel no parece haber asumido la idea de *vida* bajo la influencia de la Biología:

Es el *pensamiento*, pero el pensamiento en lo que conlleva de inmediato, de móvil, de intuitivo e, incluso, de «primario»; distinto a la vez de un devenir continuo, pero vegetativo y en parte orgánico, y de una razón dinámica y actuante, pero discursiva, ese «pensamiento vivido» autónomo es lo que constituye para él [*para Simmel*] la imagen psicológica de la vida¹²¹.

Bergson tampoco. Para él, el principio de la conservación física se resiste a la virtud creativa. Un pensamiento técnico y artístico puede extraer objetos del caos a causa de la acción de la industria u obrar artesanalmente con la materia haciéndola pasar de un mínimo de ser a un máximo de ser, pero esto es presentar la creación como una *fabricación*. Tal fabricación se suele llamar a sí misma «creativa» pero, aunque lo haga, semejante atribución constituye un engaño porque en realidad se refiere exclusivamente a la idea de *transformación*, al estar siempre detrás la ley de la conservación física. Jankélévitch nos recuerda que Bergson considera que el Azar está más cerca de la mitología y de la teología que la idea de Causa: en el principio de causalidad se da por supuesto que algo preexiste, mientras el creacionismo tiene que refugiarse necesariamente en la metafísica: si partimos de Nada no llegaremos jamás a nada, pues el no-ser inicial ha encerrado ya en ese no-ser todo aquello que trata de engendrar. Semejante círculo vicioso termina por constituir el gran «malabarismo» de la filosofía demiúrgica¹²².

Bergson aporta una crítica más, la de la noción de *intensidad* que presenta en el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Esta crítica le parece a Jankélévitch muy clarificadora: mientras el sentido común mecanicista pretende que un dolor que se

¹²¹ Jankélévitch, Vladimir, *Georg Simmel, filósofo de la vida*. Op. cit., pp. 33-34.

¹²² Cf. Jankélévitch, Vladimir. *Henri Bergson*. Op. cit., pp. 201-203.

intensifica va de menos a más y de poco a mucho, es decir, se hincharía o se contraería si lo imaginamos en el espacio, el análisis psicológico demuestra que nuestras sensaciones no se transforman en cantidad, sino que tienen carácter *cualitativo*. El ejemplo que sugiere es el de los colores, que no suelen ser considerados por una persona como diferentes sensaciones físicas de más o menos cantidad lumínica. Bergson los consideraría como matices diversos de una sensación única¹²³. Esto –continúa– se debe a que Bergson piensa que al fondo de las teorías de carácter cuantitativo late el prejuicio demiúrgico. Por eso consagra buena parte de su *Matière et mémoire* a ponerlo en entredicho a través de la crítica de la idea de *nada*. Nuestro autor concluye lo siguiente:

La teoría bergsoniana del esfuerzo significa que a partir de nada no comprendemos nada y que el pensamiento es, por así decirlo, prisionero de su propia plenitud; el pensamiento no respira, sino un *a priori* de positividad y de significación. No hay interpretación y no hay pensamiento en general sin una preexistencia espiritual¹²⁴.

La alusión a la idea de *totalidad*, es decir, la alusión a una preexistencia espiritual tal y como acabamos de prefigurar siguiendo los textos de Jankélévitch sobre la filosofía de Bergson es reconocible en el planteamiento bergsoniano, pero Jankélévitch también la encuentra en el mismo centro de la filosofía de Schelling, para quien el pensamiento científico es claramente insuficiente¹²⁵. A este respecto podemos recordar que, en el *Sistema del idealismo trascendental*, el alemán concibe el desarrollo del espíritu y de la naturaleza en un diseño unitario según un orden ascendente dirigido a alcanzar lo absoluto mediante una intuición intelectual de carácter estético. La noción de *totalidad*, por consiguiente, establece un vínculo en los estudios de Jankélévitch sobre Bergson y Schelling. Basta para comprobarlo reparar en que el primer capítulo de la monografía sobre Bergson lleva por título «Totalités organiques» y el último capítulo de la tesis sobre Schelling en el que se desarrollan las conclusiones finales se titula «Il n'y a que des totalités». En este capítulo –que es el último de su tesis doctoral¹²⁶– Jankélévitch

¹²³ *Ibid.*, pp. 203-204.

¹²⁴ “La théorie bergsonienne de l’effort signifie qu’à partir de rien on ne comprend rien et que la pensée est pour ainsi dire prisonnière de sa propre plénitude; la pensée ne respire que dans un *a priori* de positivité et de signification. Il n’y a pas d’interprétation, et pas de pensée en général sans une préexistence spirituelle”. *Ibid.*, p. 208. La traducción es nuestra.

¹²⁵ Cf. Queyroux, Nathalie, *Op. cit.* pp. 30-31.

¹²⁶ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *L’Odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*. Librairie Félix Alcan. París, 1933, pp. 310-354.

comienza por decir que el devenir que se instala en la conciencia no consiste en una sucesión exterior de conciencias parciales que vistas en hilera recompondrían aproximadamente la imagen de la conciencia total. Estas piezas de conciencia que se suceden unas a otras no son capaces de reconstruir la duración viva (*durée vivante*), porque las diferentes épocas del devenir no se diferencian por la «cantidad de cultura» sino por su heterogeneidad cualitativa. El funcionamiento real de la conciencia es «de totalidad en totalidad». La conciencia, según nuestro autor, no funciona dilatándose cada vez más por una serie de adiciones sucesivas que acontecen de manera mecánica como han creído algunas filosofías. Atento a otras visiones más profundas que conciben la conciencia como una totalidad de carácter cualitativo, Jankélévitch afirma que se trata de la «intuición central de la filosofía de Schelling»¹²⁷. Dice taxativamente:

Creemos sin embargo que Schelling no ha querido decir más que una sola cosa; que algo debe ser, según la palabra [*concepto*] que Henri Bergson aplica a la intuición, infinitamente simple y casi evanescente; éste es, en una palabra, el «hilo de oro» de la filosofía schellingiana que nosotros quisiéramos recuperar y que une las épocas de la misma manera que la plenitud del espíritu asegura la continuidad del devenir¹²⁸.

Bergson también es traído a colación a menudo en la tesis doctoral de Jankélévitch. En su momento, la recensión sobre el trabajo de doctorado de nuestro autor que hizo Martial Guérout comentaba que a pesar del ingenio desplegado por Jankélévitch en buscar paralelismos y analogías entre la filosofía del último Schelling y el bergsonismo, semejante intento resulta desconcertante¹²⁹. Para este crítico, las épocas y nacionalidades de ambos autores son tan incomparables que nuestro filósofo habría caído en una especie de fantasía romántica de innegables cualidades estéticas y literarias, pero filosóficamente endeble. Sostiene que, a pesar de la influencia de la biología, la idea de

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 310-311.

¹²⁸ «Nous croyons pourtant que Schelling n'a voulu dire qu'une seule chose; ce que quelque chose doit être, selon le mot qu'Henri Bergson applique à l'intuition, infiniment simple et presque évanouissant; c'est, en un mot, le «fil d'or» de la philosophie schellingienne que nous voudrions retrouver et qui en relie les époques, tout de même que la plénitude de l'esprit assure la continuité du devenir». Jankélévitch, Vladimir, *L'Odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*. Op. cit., p. 311. La traducción es nuestra.

¹²⁹ Cf. Martial Guérout. «L'Odyssée de la conscience dans le dernière philosophie de Schelling d'après M. Jankélévitch». En *Revue de métaphysique et de Morale*, t. XLII, n° 1 (1935), pp. 77-105.

vincular la intuición bergsoniana con el *Absoluto derivado* que Jankélévitch califica en su tesis de «intuición fundamental», no es legítima.

Efectivamente, nuestro autor afirma que el «Absoluto derivado» podría comprenderse como la principal intuición de la filosofía schellingiana, pero alude a una amplitud de miras. Su punto de vista, en realidad, lo que está tratando de hacer es aprovechar lo que de actual pudiera tener la filosofía de Schelling y, a partir de ahí, proyectarla hacia el futuro abriéndose a la vía estética y al holismo:

Evidentemente el Absoluto es único ya que es absoluto; pero desde otro punto de vista, ¿no podría decirse que el Absoluto es «plural»? Por ejemplo: la conciencia original es Lo Otro Absoluto. Desde esta perspectiva se adivina ya la explicación profunda de una teoría de Schelling a la que atribuimos suma importancia y que titulamos: la autonomía de la creación (*progéniture*). Hay algo que quizá es aún más precioso que el Absoluto: es el acto por el cual el Absoluto engendra una criatura fuera de sí; esa reproducción no es una fantasía vana, y sabemos muy al contrario hasta qué punto el momento de la alteridad o de la Revelación es esencial en la vida de Dios; falta que la criatura haga honor a sus padres, y para esto, que no sea simplemente un anexo o un apéndice de ellos –porque tan sólo hay totalidades.¹³⁰

La crítica de Guérault nos parece bastante conservadora, aunque hay que decir en su descargo que no podía tener perspectiva para reconocer, en las observaciones de un incipiente doctor en Letras, hacia dónde se dirigía el espíritu visionario de gran filósofo que ya brillaba en el primer Jankélévitch –tal vez no se dejó llevar por la intuición–. La objeción del recensionista se refiere a que el hecho de relacionar autores alejados en el tiempo, amén de ser una opción arriesgada, se convierte en el hilo conductor de la exposición del joven Vladimir. En cierto modo es una objeción razonable porque es cierto que Jankélévitch hace tabla rasa del método histórico para ir directamente a los problemas que considera fundamentales. Ahora bien, esta cuestión podría haberse justificado admitiendo que las cuestiones centrales de la especulación filosófica siguen

¹³⁰ “Evidemment l’Absolu est seul, puisqu’il est absolu; mais à un autre point de vue, ne peut-on dire que l’Absolu est «au pluriel»? Par exemple: la conscience originelle est l’*Autre Absolu*. Dans ces vues on a déjà deviné l’explication profonde d’une théorie de Schelling à laquelle nous attachons une extrême importance, et que nous intitule: l’autonomie de la progéniture. Il y a une chose qui est peut-être plus précieuse encore que l’Absolu: c’est l’acte par lequel l’Absolu engendre une créature hors de soi; cette reproduction n’est pas une vaine fantaisie, et nous savons tout au contraire à quel point le moment de l’altérité ou de la Révélation est essentiel dans la vie de Dieu; il faut que la créature fasse honneur à ses parents, et pour cela, qu’elle n’en soit pas simplement l’annexe ou l’appendice –car il n’y a pas que des totalités”. Jankélévitch, Vladimir, *L’Odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*. Op. cit., p. 338.

manteniendo un suelo común a pesar de la diferencia epocal, pero el crítico prefiere concluir su artículo con una frase devastadora en la que califica de «vía novelada» el intento jankélévitchiano de actualizar a Schelling.

Nathalie Queyroux se hace eco de la recensión de Guérout y propone una defensa de nuestro autor argumentando que, en el último capítulo de su tesis doctoral, Jankélévitch emplea un «método de lectura bergsoniano»¹³¹. Ella se basa en un párrafo de *La pensée et le mouvant* en el cual Bergson, más que un método, expresa una convicción de calado que probablemente hizo reflexionar a nuestro joven filósofo quien, con la valentía y la audacia propias de un gran pensador en ciernes, no dudó en llevarla a la práctica desde sus primeros trabajos.

Efectivamente, Bergson, en un congreso de filosofía en Bolonia, el 10 de abril de 1911, había dictado una conferencia cuyo tema era precisamente «La intuición filosófica». En ella dice literalmente:

[...] un pensamiento que aporta algo nuevo al mundo está obligado a manifestarse a través de las ideas totalmente hechas, que encuentra ante sí y a las que arrastra en su movimiento; de este modo, aparece como relativo a la época en la que ha vivido el filósofo, pero con frecuencia es una mera apariencia. El filósofo hubo podido venir muchos siglos antes; habría tenido que habérselas con otra filosofía y otra ciencia; se habría planteado otros problemas; se habría expresado por otras fórmulas; probablemente, ni un solo capítulo de los libros que él ha escrito habría sido lo que es; y, sin embargo, habría dicho la misma cosa¹³².

Hablar de «método de lectura bergsoniano» puede parecer excesivo, pero hay que liberarse de algunos prejuicios, con permiso de Gadamer, si lo que pretendemos es comprender a Vladimir Jankélévitch. ¿Hasta qué punto no puede ser considerado aceptable un procedimiento que intente retrotraerse a la intuición primordial del objeto de interpretación y ponga por un momento entre paréntesis –lo que no debe confundirse con despreciar– las consideraciones sobre incomparables contextos históricos? Si se acepta partir de la base de que todos los filósofos dicen «la misma cosa» no estaríamos hablando de ninguna barbaridad. Lo que se propone el joven autor, convirtiendo en metodología

¹³¹ Cf. Queyroux, Nathalie, Op. cit., p. 33.

¹³² Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*. Traducción de Heliodoro García. Espasa-Calpe S. A. (Colección Austral). Madrid, 1976, pp. 105-106.

una convicción de su maestro, es revalorizar un suelo intersubjetivo anterior a la filosofía escrita del que procedería el hecho mismo de filosofar.

Jankélévitch no estaba precisamente enamorado de los procedimientos rígidos de análisis en los que abunda la filosofía académica. Jamás le atrajeron. Detestaba su exceso de racionalismo porque entendía que encerraba el peligro de entretenerse demasiado en el rigor de la deducción y no descender al núcleo. Él pensaba que la verdad filosófica no es un constructo que nace a consecuencia de una metodología rígida sino que es anterior al método histórico porque tiene que coincidir necesariamente con la realidad. La verdad no se conquista ni se deduce, no responde a la Lógica. El problema de hacer filosofía radica en la limitación de un lenguaje que se enreda en su pretensión científica de tratar de decir lo difícilmente expresable sólo porque acepta con enorme dificultad la evanescencia de aquello a lo que accedemos tangencialmente, apenas desde una certeza intuitiva que él suele llamar un *casi-nada*. El célebre *Presque-rien* jankélévitchiano, del que hablaremos más detalladamente, significa que el conocimiento no es totalmente aprehensible. De ahí que le interesen más las intuiciones compartidas por los filósofos que las adherencias históricas de cada proceso particular de búsqueda. De ahí que prefiera no hipostasiar el dato contextual procedente de una pretensión de cientificidad posiblemente engañosa, propia de una metodología ahogada por el lastre del historicismo. Ni para Bergson ni para Jankélévitch el tiempo histórico dirime lo real. Ambos defienden un tiempo privilegiado, un *ahora atemporal*, un tiempo no lineal o mensurable, sino de carácter *cualitativo* que incide sobre la captación de lo real a través de un acto de intuición pura. Los artistas conocen en primera persona esta experiencia. Ellos son capaces de una percepción mucho más profunda de las cosas, de enseñarnos lo que no se puede ver con los ojos. El poeta, dirá Bergson en *La pensée et le mouvant*, es un «revelador» que puede descubrirnos lo que es invisible para los sentidos. ¿Realmente la filosofía debe ser ajena a esto? Si antes que filosofar hay que vivir, ¿cómo es posible que se acepte sin más que el conocimiento tenga carácter dissociativo en lugar de apuntar a la integración de toda la realidad?¹³³ No puede de extrañarnos pues, que su joven seguidor se sienta tentado por un planteamiento que apunta directamente hacia lo que de común y esencial late al fondo del acto filosófico y de las grandes cuestiones de la

¹³³ Cf. Bergson, Henri, «La percepción del cambio» (primera de las conferencias dictadas en la Universidad de Oxford en mayo de 1911). En *El pensamiento y lo moviente*. Op. cit., pp. 121-146.

filosofía presentes en todos los autores que estudia. Como consecuencia de ello, la lógica se le queda corta y necesitará abrir otras vías. Pronto recurrirá a la estética y a la filosofía de la música y, una vez que dé este salto, ya no habrá vuelta atrás. Por eso, afirma en plena madurez:

La música, por objetiva que pretenda ser, habita nuestra intimidad, y la vivimos como vivimos el tiempo, como una experiencia *fruitiva y una participación óptica de todo nuestro ser*¹³⁴.

Similar problema metodológico surge al considerar otro de sus estudios juveniles, el dedicado la dialéctica de Plotino (Enéadas, I, 3). Escrito en 1924 para la obtención del Diploma de Estudios Superiores en la École normale supérieure, fue publicado nada menos que en el año 1998, es decir, más de una década después de su muerte. Bergson vuelve a estar presente en el texto jankélévitchiano ya desde el principio de la exposición:

Generalmente las exposiciones didácticas que tratan del sistema de Plotino siguen el orden de la emanación, es decir, comienzan por la teoría del Uno, el alma y la materia. Este orden, en nuestra opinión, no da cuenta de lo que hay de dinámico y de viviente en el pensamiento de Plotino, porque este pensamiento es del orden de la distensión, de la relajación y (para hablar en términos bergsonianos) del orden de las realidades que se deshacen¹³⁵.

Jankélévitch va aún más lejos y llega a preguntarse si el problema de la conversión (ἐπιστροφή) en Plotino podría estar emparentado con la idea de conversión interior que exige de nosotros el romanticismo filosófico de Bergson o de Simmel –ha observado Nathalie Queyroux¹³⁶–. En las últimas páginas de su trabajo, a punto de escribir sus conclusiones sobre la dialéctica plotiniana, el autor dice que es importante señalar la transformación que ha sufrido el concepto de «dialéctica ascendente» después de Plotino, concepto que considera relacionado con la idea de conversión entendida no

¹³⁴ Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 151.

¹³⁵ “Généralement les exposés didactiques qui traitent du système de Plotin suivent l’ordre de l’émanation, c’est-à-dire commencent par la théorie de l’Un, l’âme et la matière. Cet ordre, à notre avis, ne rend pas compte de ce qu’il y a de dynamique et de vivant dans la pensée de Plotin, car il est de l’ordre de la détente, du relâchement et (pour parler en termes bergsoniens) l’ordre des réalités qui se défont”. Jankélévitch, Vladimir, *Plotin. Ennéades I, 3, “Sur la dialectique”*. Op. cit., p. 25. La traducción es nuestra.

¹³⁶ Cf. Queyroux, Nathalie, Op. cit., p. 36.

como una «elevación religiosa» sino, sobre todo, como un *principio de explicación de la realidad*¹³⁷. Dicho principio tiene un carácter dinámico y no se reduce a una construcción racional sobre el mundo real. De hecho, Jankélévitch critica las posiciones que tratan de explicar a Plotino bajo la influencia de la dialéctica hegeliana¹³⁸. Afirma que en el emanatismo plotiniano no puede haber una construcción progresiva de lo real ya que lo real se produce por la superabundancia de la vida y de su fecundidad inagotable, no por la intervención de una Razón lógica trascendente. En plena juventud, está prefigurando tres cuestiones que serán muy importantes para su filosofía posterior: el tema del *carácter dinámico de la existencia temporal*, el tema de la *conversión* y el tema de la *gracia*.

Isabelle de Montmollin ha insistido en que la postura existencial de Vladimir Jankélévitch tiene un carácter dinámico. Ella inserta a nuestro autor en lo que ha llamado «filosofías del viaje» en alusión a una idea –la de *odisea*– que, como hemos comentado, aparece frecuentemente en los planteamientos jankélévitchianos, por ejemplo en el título de su tesis sobre Schelling, referido a la odisea de la conciencia¹³⁹. Este viaje existencial es un viaje orientado, una búsqueda espiritual que requiere de la conversión del corazón a una pureza prístina para que su sentido y su destino finales sean revelados. Se trata de una metáfora que va a ser crucial en la posición estética madura del autor. Él va a entender la filosofía como búsqueda de la patria espiritual del hombre. En esa búsqueda, la música representará, mejor que ninguna otra de las artes, una vía directa de acceso a la inocencia originaria que poéticamente identificará con la ciudad invisible de Kitej, leyenda que inspira la ópera del mismo nombre de Rimski-Kórsakov. Esta intuición, que responde también a las esperanzas de superación del prejuicio intelectualista, del reduccionismo filosófico y de la falacia de que el conocimiento podría potencialmente llegar a cubrir todo el espectro de lo real, acompaña al filósofo desde sus primeros años. Nada contraría más la personalidad de Vladimir Jankélévitch que la enojosa tendencia de la filosofía académica a caer en el cientifismo no dejando espacio para lo Inefable y el Misterio. Por eso el joven filósofo, que es también a su vez –no lo perdamos de vista– un avezado pianista, termina por escorarse hacia la música. En ella encuentra un refugio y,

¹³⁷ Cf. Jankélévitch, Vladimir. *Plotin. Ennéades I, 3, "Sur la dialectique"*. Op. cit., pp. 118 y ss.

¹³⁸ En concreto Jankélévitch no se muestra de acuerdo con este punto del análisis de Fritz Heinemann en su *Plotin* de 1921, a pesar de considerarlo una bella obra. Cf. *Ibid.*, p. 120.

¹³⁹ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., p. 96.

según Montmollin, una *propédeutica* a todo pensamiento filosófico¹⁴⁰. Es urgente para la filosofía abrirse al arte, particularmente a la música, porque ella nos proporciona una excelente metáfora sobre el tiempo vital y se nos revela como depositaria legítima del Misterio que el Jankélévitch maduro invocará con los nombres de *Je-ne-sais-quoi* y *Presque-rien*. El autor está convencido de que solamente desde ahí se puede proteger al afecto por la sabiduría –es decir, a la Filosofía por excelencia– de la suma de pretendidos logros cuantitativos que ocultan hipócritamente la insuperabilidad de lo enigmático. La no aceptación del Misterio es lo que habría llevado a Occidente a caer en la tragedia de la cultura.

Según Jankélévitch, Plotino intuye ya el problema romántico de la tragedia de la cultura que Simmel va a describir y que no es otro que el conflicto existente entre las exigencias de la espiritualidad y las formas adventicias de un arte relajado, de una inteligencia puramente discursiva y una ética sometida a lo social¹⁴¹. Al defender esta idea vincula al neoplatónico con Bergson y Simmel. Con la absoluta falta de pudor que muestra el joven filósofo, utilizando un registro lingüístico en el que mezcla sin rubor alguno el vocabulario romántico con el clásico, pretende darnos a entender que el divorcio final entre la filosofía de la vida plotiniana y el Romanticismo contemporáneo podría tener algún tipo de vuelta atrás. Que Plotino desconociera la distinción romántica entre una temporalidad vivida y una temporalidad abstracta no impide que intuya la idea de que hay un devenir que procede de la vida interior. Jankélévitch se pregunta explícitamente si la idea plotiniana de «conversión» no equivaldrá a la conversión interior que exige de nosotros el romanticismo filosófico de Henri Bergson o de Georg Simmel –en realidad está hablando de la conversión que necesita Occidente para superar la tragedia de la cultura– y llega a afirmar que esa es, precisamente, la aporía que trata de resolver. Así –explica–, de la misma manera que Platón considera la ascensión dialéctica como un movimiento casi espacial en virtud del cual el alma se eleva hacia una universalidad de carácter trascendente, Plotino y Bergson especulan con una conversión puramente interior que debe ser recobrada en un itinerario que parte de las realidades inmanentes al pensamiento individual. En nuestro interior coexisten los inteligibles con las impresiones adventicias de tal manera que únicamente a través de un regreso a la

¹⁴⁰ Cf. *Ibid.*, p. 98.

¹⁴¹ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Plotin. Ennéades I, 3, "Sur la dialectique"*. Op. cit., p. 121.

pureza espiritual es como podemos romper los límites y ascender a un estado de interiorización capaz de superar la inferioridad de la razón discursiva¹⁴².

En la interpretación juvenil del autor –cuya importancia se demuestra en el hecho de que va a perdurar en su planteamiento filosófico de madurez– Plotino y Bergson están unidos por un modo de entender la dialéctica como una odisea ascendente hacia el interior de nosotros mismos. Bergson y Simmel permanecerán vinculados también en sus escritos posteriores: en un artículo de 1950 titulado «La décadence»¹⁴³, reaparecen calificados como «los filósofos más grandes del siglo XX»¹⁴⁴. Llegará a decir de ellos que, cada uno en su propio lenguaje, dieron con la formulación de lo que representa la «medianía» (mediocridad) creativa.

No hay divorcio por tanto entre la *Lebensanschauung* plotiniana y el Romanticismo contemporáneo. Plotino se está refiriendo al «verdadero devenir» que nuestro autor identifica con el devenir de la vida interior propio de un vitalismo dinamizante y creador. Jankélévitch mira muy lejos atreviéndose a indicar que Plotino habla incesantemente de «vida» espiritual o de «vida» interior aunque nunca pronuncie la palabra “vida”. Finalmente, remata:

No digo que Plotino hubiera concebido antes que Bergson o Georg Simmel la intuición del Sabio como un dinamismo motor que, sin tener el carácter cíclico y determinado de los procesos biológicos, tendría sin embargo la agitación ansiosa y la movilidad vibrante de la Vida. Pero puede decirse que el ideal plotiniano de una *θεωρία* [teoría] superior al pensamiento, al movimiento y al deseo no excluye el ideal romántico de una intuición viva y vivida¹⁴⁵.

En Plotino subsiste aún el optimismo ingenuo de la filosofía griega, por lo que es todavía difícil pensar en la lucha trágica entre la genialidad creadora de la conciencia y las formas estereotipadas. Jankélévitch lo admite pero, a pesar de ello, considera que tiene sentido –y en su opinión esto es lo que prueba tácitamente la Dialéctica plotiniana–

¹⁴² Cf. Jankélévitch Vladimir, *Plotin. Ennéades I, 3, “Sur la dialectique”*. Op. cit., pp. 123-124.

¹⁴³ En *Revue de Métaphysique et de morale*, 1950 (55) 337-369.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 356. Cf. también Jankélévitch, Vladimir, *L'Austerité et la vie morale*. Flammarion (Bibliothèque de philosophie scientifique). París, 1956, p. 34.

¹⁴⁵ “Je ne dis pas que Plotin ait, avant Bergson ou Georg Simmel, conçu l'intuition du Sage comme un dynamisme moteur qui, sans avoir des processus biologiques le caractère cyclique et déterminé, aurait pourtant de la Vie l'agitation anxieuse et la mobilité vibrante. Mais ce que l'on peut dire, c'est que l'idéal plotinien d'une *θεωρία* [théoria] supérieure à la pensée, au mouvement et au désir, n'exclut pas l'idéal romantique d'une intuition vivante et vécue”. *Ibid.*, p. 127. La traducción es nuestra.

afirmar que ya en Plotino podemos adivinar la existencia de un drama de la cultura espiritual, es decir, sospechar que nuestra vida interior depende de realidades exteriores capaces de matarla y que la muerte es, como consecuencia, immanente a la vida.

La influencia del vitalismo sobre el joven Jankélévitch cristaliza en uno de sus conceptos más originales: el de *órgano-obstáculo*. Se trata de una noción de carácter paradójico que alude a la incorporación de lo infinito en lo finito. Él reconocerá en su madurez que la idea procede de Simmel, quien en «La tragedia de la cultura» describe una ambivalencia dialéctica según la cual el espíritu para expresarse necesita de unos signos que, sin embargo, lo desmienten¹⁴⁶. Desde el punto de vista estético estaríamos hablando de que la obra reniega de su creador a pesar de la contradicción de que, sin obra, no habría creador. La noción de *órgano-obstáculo* expresa una idea de complementariedad y constituye una de las más hermosas dificultades de la filosofía jankélévitchiana. Procede, efectivamente, de Simmel. El joven Jankélévitch ya la vislumbra en su artículo de 1925:

Simmel parte de la observación según la cual el hombre es, de alguna manera, un «ser intermediario» que se encuentra, en razón de su destino profundo, limitado en dos direcciones contrarias: por su saber tanto como por sus deseos o por sus acciones, está restringido entre un «más» y un «menos», un Más aquí y un Más allá, un mejor y un peor. Esta idea, banal en sí misma de la *Mittellstellung* [posición intermedia] del hombre se aclara y enriquece con un sentido profundo para quien conoce los principios generales de la doctrina relativista. El relativismo postula, en efecto, que el espíritu, en sus diversas manifestaciones, no se mueve jamás en el seno de lo absoluto, no llega nunca a ningún extremo, sino que se halla por así decirlo en el equilibrio entre los dos polos contrarios de la subjetividad pura y de la pura objetividad; y ese equilibrio inestable y movetizo, en virtud del cual el pensamiento se inclina tanto hacia un absoluto como hacia otro, pero siempre más hacia uno que hacia otro, ese sinuoso y actuante equilibrio es el que constituye la vida espiritual¹⁴⁷.

La génesis del concepto jankélévitchiano de *órgano-obstáculo* no pertenece sin embargo en exclusiva a la influencia que recibe de Simmel. Bergson evoca separadamente en *L'Évolution créatrice* la noción de «obstáculo» y la noción de «órgano» que con posterioridad nuestro autor tematizará conjuntamente. Bergson habla de la resistencia de la materia bruta como el *obstáculo* que tiene que superar la vida, y más adelante afirma que todas las fuerzas elementales de la inteligencia tienden a transformar

¹⁴⁶ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La muerte*. Op. cit., p. 101.

¹⁴⁷ Jankélévitch, Vladimir, *Georg Simmel, filósofo de la vida*. Op. cit., pp. 47-48.

la materia en instrumento de acción, es decir, en *órgano* según el sentido etimológico de la palabra¹⁴⁸. No sólo Bergson. El aprecio de Jankélévitch por una distinción de origen schellingiano, como es la oposición entre *quid* y *quod*, puede considerarse a la base de la génesis de esta noción.

Jankélévitch apoya en la distinción entre lo *quiditativo* y lo *quoditativo* no sólo una buena parte de su pensamiento sino la justificación de su filosofía de la música. En líneas generales, dicha distinción se refiere a la diferencia entre aquello que tiene carácter de *continuidad* (horizontalidad) frente a lo que se distingue por pertenecer a la esfera del acontecimiento, es decir, aquello cuyo carácter liminar supone un umbral, un comienzo, una *ruptura* (verticalidad) que incide sobre la continuidad y la transforma inaugurando un nuevo orden ya sea cognitivo, ético o estético¹⁴⁹. La idea de “conversión” a la que nos venimos refiriendo podría ser un buen ejemplo de acontecimiento quoditativo, pues se trata del acto de pasar del *quid* al *quod*, de la horizontalidad de la necesidad a la verticalidad de la gracia. De la misma manera que el arte para Schelling no es meramente alegórico, sino tautegórico y de carácter originario, el Jankélévitch maduro aplicará estas consideraciones a su filosofía de la música invocando las enseñanzas del romántico alemán para acabar declarando que la música es, en su ambigüedad expresivo-inexpresiva, una expresión de la verdad que busca la filosofía:

[...] la música es a la vez “alegórica” y, como dijo Schelling, “tautegórica”. Es alegoría en la medida en que, por pudor, se expresa con medias palabras y oblicuamente. Pero si la alegoría es una estratagema de la intención expresiva o del expresionismo intencional, un sistema de cifras, jeroglíficos o ideogramas, la música es, por el contrario “tautegoría”. Cuando la música significa algo distinto de ella misma, es tan sospechosa como una pintura de tesis, una poesía didáctica o un arte simbólico: ya no hay música sino ideología o sermón edificante.

Si la consideramos en su ingenua o inmediata verdad, la música no significa otra cosa que lo que es: no es la exposición de una verdad intemporal, sino la exposición misma, la única verdad, la seria.¹⁵⁰

La influencia de Schelling es nodal cuando se trata de los pares típicamente jankélévitchianos: el órgano-obstáculo; el *quid* y el *quod*; el intervalo y el instante; la

¹⁴⁸ Cf. Bergson, Henri. *L'Évolution créatrice*. Presses universitaires de France. París, 1962, pp. 99 y 162. En la traducción española de M^a Luisa Pérez Torres, Espasa Calpe (Colección Austral), Madrid, 1985, Cf., pp. 96 y 149.

¹⁴⁹ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., p. 116-117.

¹⁵⁰ Jankélévitch, Vladimir. *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 111.

conciencia y la inocencia; el *Logos* y el Hacer¹⁵¹. Hablamos de algo que proporciona las claves para pasar del pensamiento a la efectividad, pero además, los textos de madurez demuestran que Jankélévitch aplicará este gusto por las polaridades a su filosofía de la música:

La música no existe en sí misma, sino sólo durante la peligrosa media hora en que, *tocándola*, la hacemos ser: la verdad eterna deviene entonces operación temporal y comienza a suceder efectivamente, según coordenadas de horario y calendario. Esto se llama “tener lugar”. La anfibia de la expresión y de la inexpressión, es decir de la expresión infinita, se resuelve, pues, al final en la eficacia de un acto¹⁵².

Nuestro interés al recurrir a los escritos juveniles era mostrar cómo en ellos podemos rastrear la importancia que tendrán los autores que Jankélévitch leyó en su juventud en todo su pensamiento posterior. El joven Vladimir amaba la imparcialidad y pensaba que era necesario mantenerla tanto por razones de higiene metodológica como por respeto a lo real. En su *Henri Bergson* defiende esa necesidad para conservar el espíritu de discernimiento:

La imparcialidad es literalmente la cualidad del que no *participa*, del que no toma parte en algo; implica con respecto a las asociaciones superficiales un cierto despego, con relación a las “participaciones” apasionadas una cierta moderación que son justamente lo que se llama el Espíritu crítico, el espíritu de discernimiento y de intelección¹⁵³.

Optimista frente a los pesimismos y pesimista frente a los optimismos, el valor metodológico que concede a la imparcialidad le lleva por una parte a evitar la adopción de posturas rígidas y, por otra, a no estar interesado en formar escuela. En definitiva, le permite mantener una independencia filosófica no dogmática con el fin de aproximarse con mayor grado de realismo a la vida. Esto justifica su gusto por la paradoja y por la ironía. Sobre tales claves construye el joven pensador no únicamente su anclaje filosófico sino también su originalidad y su voz propia: si Bergson lo acerca a la psicología y Simmel a la sociología, Plotino lo conduce a la mística y Schelling a la

¹⁵¹ Cf. Jerphagnon, Lucien, Op. cit., p. 58.

¹⁵² Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 129.

¹⁵³ “L’impartialité est, littéralement, la qualité de celui qui ne *participe* pas, qui n’a pas de part à quelque chose; elle implique à l’égard des associations superficielles une certaine retenue qui sont justement ce qu’on appelle l’Esprit critique, l’esprit de discernement et d’intelection”. Jankélévitch, Vladimir, *Henri Bergson*. Op. cit., p. 131. La traducción es nuestra.

metafísica¹⁵⁴. Probablemente, el esfuerzo jankélévitchiano obedece a una pasión por intentar insuflar algo de Vida en las formas inertes de la Razón. Es lo que la interpretación inspirada a la mera ejecución musical: una cuestión de alma y creatividad. La vida es, para él, un esfuerzo creador de renovación que se presenta a cada instante. En su lucha contra el dogmatismo y el intelectualismo no rechaza la ciencia positiva, como corresponde al hijo de un médico, pero comprende la necesidad de una razón ampliada en la que tengan cabida la intuición y la contemplación lo que, de manera natural, le lanza hacia la estética y hacia la música.

¹⁵⁴ Cf. Vax, Louis, «Du bergsonisme à la philosophie première: Vladimir Jankélévitch». En *Critique*, n° 92 (1955), pp. 36-52. Cf. p. 42.

1.3 El despuntar de la estética jankélévitchiana: de la «mala conciencia» al «espíritu de ironía»

La tesis complementaria de Jankélévitch cierra el ciclo de sus escritos de juventud y lleva por título *Valeur et signification de la mauvaise conscience*. Su trabajo doctoral del mismo año alude a la *odisea de la conciencia* en el último Schelling. El problema de la conciencia es el punto de partida del pensamiento jankélévitchiano. Al aceptarlo, el autor se sitúa de pleno en un contexto propio de los años Treinta –ambos trabajos académicos fueron defendidos en 1933–. Es el momento en el que pensadores como Bergson en Francia, o Husserl y Heidegger en el ámbito alemán, colocan el tema de la conciencia en el centro de la reflexión filosófica. Son también los años que preceden a la Segunda Guerra Mundial. Todavía tardará más de una década en dejarse sentir el giro de la filosofía europea hacia el existencialismo doloroso de finales de la década de los años Cuarenta¹⁵⁵. Vamos a tratar de examinar qué definiciones de conciencia nos propone el autor y qué modos de ser de la conciencia le interesan, así como el peso de esta categoría en su filosofía de la música.

La conciencia no es otra cosa que el espíritu. El acto en virtud del cual el espíritu se desdobra y se aleja a la vez de sí mismo y de las cosas es un acto tan importante que ha terminado por dar su nombre al conjunto de la vida psíquica; o mejor, «la toma de conciencia» no designa un acto distinto, sino una función donde la totalidad del alma figura en algún grado y que es propia de la actitud filosófica. En su movilidad infinita, la conciencia puede tomarse a sí misma por objeto: entre el espectador y el espectáculo se establece entonces una relación en ambos sentidos, una transfusión recíproca de substancia: la conciencia-de-sí, aguzándose, recrea y transforma su objeto puesto que ella misma es parte de este objeto, a saber, un fenómeno del espíritu; pero el espíritu por su parte influye sobre la conciencia, puesto que, en definitiva, es el espíritu el que toma conciencia¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Cf. Vaccaro, Battista, *Ontologia e etica in Vladimir Jankélévitch*. Longo Editore. Rávena, 1995, pp. 87-88.

¹⁵⁶ “La conscience n’est autre chose que l’esprit. L’acte par lequel l’esprit se dédouble et s’éloigne à la fois de lui-même et des choses est un acte si important qu’il a fini par donner son nom a la vie psychique tout entière; ou plutôt «la prise de conscience» ne désigne pas un acte distinct, mais une fonction où l’âme totale figure à quelque degré et qui est propre à l’attitude philosophique. Dans sa mobilité infinie la conscience peut se prendre elle-même pour objet: entre le spectateur et le spectacle un va-et-vient s’établit alors, une transfusion réciproque de substance: la conscience-de-soi, en s’aiguissant, recrée et transforme son objet puisqu’elle est elle-même quelque chose de cet objet, à savoir un phénomène de l’esprit; mais l’esprit à son tour déteint sur la conscience, puisqu’en somme c’est l’esprit qui prend conscience”. Jankélévitch, Vladimir, *La mauvaise conscience*. PUF, París, 1951, p. 1. La traducción es nuestra. Existe una edición en español (Jankélévitch, Vladimir, *La mala conciencia*. Fondo de Cultura económica, 1987), pero hemos manejado la edición francesa de 1951.

Con estas palabras introduce Jankélévitch *La mauvaise conscience*. Hay en nosotros –continúa– una especie de «principio de agilidad y de inquietud universal» que permite a nuestro espíritu no coincidir nunca consigo mismo y dedicarse indefinidamente a la reflexión sobre sí mismo¹⁵⁷. Se trata de una mirada no sólo sobre el universo y sobre la vida sino también sobre el yo. También se trata de una mirada capaz de anticiparse. Hay un yo desdoblado que entra en conversación consigo porque es capaz de expresar en abstracto aquello que, en el yo viviente, constituye la vida personal. Hay una ambivalencia de la conciencia que consiste, por una parte, en ser consciente de cada cosa y, por otra, en captar el sí mismo o el se reflexivo. Dicha cualidad es buena y es mala. La conciencia es, para Jankélévitch, una instancia ambigua.

La expresión «mala conciencia» alude a la capacidad de desdoblamiento que tiene la conciencia para reflexionar sobre sí misma. Se trata de una capacidad dolorosa, especialmente cuando se convierte en conciencia moral pero, en Jankélévitch, la noción de *mauvaise conscience* no se reduce a una función del consciente próxima a la advertencia interior o al remordimiento sino que, además, hace referencia a la salud de la mente: la mala conciencia tiene que ver con el empecinamiento de la Razón. Por contraposición, existe una «buena conciencia» de carácter especulativo o intelectual. Mientras que la conciencia especulativa es una conciencia feliz y contemplativa, la mala conciencia es una condena: solitaria y replegada sobre su propia realidad, no puede engañarse y es capaz de horrorizarse de sí misma¹⁵⁸. Pues bien, frente a la mala conciencia –que corre el riesgo de caer en esa especie de enfermedad que sería tomarse la vida demasiado en serio– el hombre ha desarrollado el *espíritu de ironía* que consiste en la capacidad de jugar, de hacer malabares con los contenidos del pensamiento tanto para negarlos como para recrearlos¹⁵⁹. A este tipo de buena conciencia, cuyo referente filosófico es Sócrates, nuestro autor se refiere en términos de «sonrisa de la inteligencia»¹⁶⁰.

La primera obra del Jankélévitch independiente de los compromisos académicos propios de un estudiante de doctorado es *L'ironie*. Publicada en 1936,

¹⁵⁷ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La mauvaise conscience*. *Ibid.* p. 1.

¹⁵⁸ Cf. *Ibid.*, pp. 23 y 29.

¹⁵⁹ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La ironía*. Op. cit., p. 17.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 20.

durante su etapa de agregado en Praga, sólo tres años después de la defensa de sus dos tesis, se reeditarán en 1950 con el título ampliado de *L'ironie ou la bonne conscience*¹⁶¹. ¿Está complementando un planteamiento anterior?

La ironía es un título fundamental en el corpus del filósofo. En este texto, las referencias a la música son numerosísimas; nuestro arte se convierte en una fuente inagotable de ejemplificación. En *L'ironie*, la música omnipresente nos aclara toda la exposición; es la instancia a la que Jankélévitch acude una y otra vez para hacerse entender. Se trata del primer texto en el que los ejemplos musicales adquieren tal peso que nos hallamos ante un punto de inflexión: una vez que la música entra a formar parte de la pedagogía y del imaginario jankélévitchianos, ya no los abandonará.

El espíritu irónico tiene mucho de posición estética. Los escritos que abrazan la fecundidad de este espíritu no son seguramente los más densos, pero sí nos parecen genuinamente jankélévitchianos y, desde luego, muy bellos. La conciencia irónica –sugiere el autor– más que apretar elige el placer, evita exacerbarse, trata de defenderse de la tragedia, de no insistir demasiado en los sentimientos, de no razonar demasiado sobre el propio razonamiento. La conciencia irónica detesta la demostración, «roza sucesivamente todos los teclados» y no da vueltas a las cosas¹⁶². El Jankélévitch filósofo de la música está mucho más cerca del espíritu de ironía que de la mala conciencia. El Jankélévitch profesor de filosofía moral, el que reflexiona sobre el perdón y sobre la muerte, tiene que acercarse por requerimiento profesional a ese otro mundo a veces obsesivamente instalado en el lado trágico de la realidad y utiliza el espíritu de ironía como contrapeso.

Los títulos de las dos tesis nos proporcionan algunas pistas. Al hablar de una «odisea de la conciencia», Jankélévitch no está aludiendo a la conciencia divina de la que se ocupa el último Schelling en su *Introducción a la filosofía de la mitología* (1928-29) –obra póstuma de Schelling que, por cierto, Samuel Jankélévitch tradujo al

¹⁶¹ Jankélévitch, Vladimir, *L'ironie*. Félix Alcan (Nouvelle encyclopédie philosophique; 8). París, 1936. Hay una reimpresión también en Alcan (1939), y la segunda edición propiamente dicha es la de 1950, que con el título de *L'ironie ou la bonne conscience*, fue editada por Presses universitaires de France (Bibliothèque de philosophie contemporaine. Morale et valeurs). Posteriormente, la editorial Flammarion volverá a reeditar esta obra de nuevo con el título *L'ironie* en su colección Nouvelle bibliothèque scientifique (París, 1964) y, en 1972, en la colección Champs; 66. Champ philosophique). Nosotros nos referiremos a la versión castellana de Ricardo Pochtar: Jankélévitch, Vladimir, *La ironía*. Taurus. Madrid, 1982.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 32-33.

francés en 1945– y en su *Filosofía de la Revelación* (1831-32) sino que comienza, aunque todavía tímidamente, una elaboración filosófica propia referida a la odisea de la conciencia humana¹⁶³. Schelling había defendido en su *Filosofía de la Mitología* que las potencias teogónicas no son producto de la fantasía sino elementos de un proceso espiritual independiente de la voluntad humana. Dichas potencias –explica Jankélévitch– están en la base de los universales de la naturaleza porque son principios espirituales, no conceptos abstractos¹⁶⁴. Para Schelling, la mitología representa a Dios como voluntad inconsciente. De ahí, por una parte, que consagre su *Filosofía de la mitología* al monoteísmo –observa nuestro autor–, pero también que necesite avanzar un paso más en la *Filosofía de la Revelación*. La Revelación permite a Schelling pensar a Dios como voluntad consciente y amorosa que sale al encuentro de su criatura. De ese modo la odisea divina se transforma en humana, ya que la expresión máxima de dicha Revelación en la cultura cristiana es la figura de Jesús que, en la filosofía del alemán, no tiene carácter alegórico sino que debe ser considerada tautegóricamente porque se refiere a sí misma. Pues bien, de manera análoga, la alusión a la *odisea de la conciencia* por parte de Jankélévitch puede ser entendida como un despliegue del espíritu que presenta el sentido esotérico de la intimidad del hombre, pues la conciencia también es tautegórica. Esto se refleja claramente en *La mauvaise conscience*, obra en la que aborda por primera vez el tema de la conciencia moral.

Como muestran sus reimpressiones y revisiones de 1951 y 1966, *La mauvaise conscience* supone, en el corpus jankélévitchiano, mucho más que un trabajo académico. En este ensayo, trata de encontrar una tercera vía entre la filosofía intelectualista griega, que minimiza el problema de la conciencia moral, y el pensamiento cristiano. Al nuestro filósofo no le satisface la respuesta escatológica basada en la esperanza en la otra vida que da el cristianismo al problema de la conciencia moral. Él piensa que los actos humanos, al ocurrir en la línea del tiempo, tienen carácter irreversible y que ni la eficacia de la virtud, ni la eficacia de la mala conciencia pueden resignarse a una solución filosófica que invoque un porvenir escatológico. Ante el problema de la irreversibilidad tampoco parece satisfactorio el

¹⁶³ Cf. Queyroux, Nathalie, Op. cit., p. 43.

¹⁶⁴ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *L'Odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*. Op. cit., p. 85. Sobre las potencias y la idea de *Potenz* en Schelling pueden consultarse, en el capítulo II, las pp. 80-93.

recurso a la filosofía de Bergson que permanece anclada en una dimensión de interiorización y no tanto de acción. Pero recurre a Schelling, quien reflexiona específicamente sobre la *efectividad* y la *gracia*. Estos temas van a ser cruciales en su filosofía posterior:

La moral que Schelling condena –y con qué aspereza– es la moral que no quiere ser más que ella misma y que se niega a la totalidad. Tal es el sentido de la distinción que él hace entre el Mosaísmo y el Evangelio, entre las obras muertas del Antiguo Testamento y el espíritu de la Nueva Alianza, o por decirlo de una vez, entre la Ley –el espíritu de Pedro– y la Gracia¹⁶⁵.

Gracias a Schelling, llega a comprender que el problema de la moral puede tratarse como una cuestión de carácter metafísico. Ello le permitirá elaborar ulteriormente su *Philosophie première* (1953), ensayo considerado por muchos la primera obra de madurez del autor y tenido por título central dentro de su producción.

Nathalie Queyroux ha hecho gala de audacia al plantearse si la apuesta de fondo de la *Philosophie première* podría estar relacionada con un querer pensar desde la Creación divina la transición a la creación humana¹⁶⁶. Su lectura es consistente con la constatación por nuestra parte de que cuando Jankélévitch se acerca a la metafísica tiene particularmente presentes los temas que jalonan su pensamiento estético y que conforman a la postre su inclinación hacia la filosofía de la música. La influencia de Schelling habría contribuido a que el autor opte finalmente por una manera de hacer filosofía que terminará por dejar los altos y aburridos vuelos de la tradición más dura para intentar una reflexión más cercana, un pensamiento de carácter mixto, tal vez poco purista, pero sin duda mejor trabado con la vida. Para él, es la mezcla y no la pureza de los conceptos la que da cuenta de la realidad. Como consecuencia, su filosofía se hace más vigilante, más sensible a lo sutil y menos permeable a una lógica de las definiciones unívocas regidas por el principio de no contradicción. Esto es lo que viene a representar el espíritu de ironía.

¹⁶⁵ “La morale que Schelling condamne –mais avec quelle âpreté– c’est la morale qui ne veut être que soi et qui refuse a la totalité. Tel est le sens de la distinction qu’il fait entre le Mosaïsme et l’Évangile, entre les œuvres mortes de l’Ancien Testament et l’esprit de la Nouvelle Alliance, ou pour tout dire d’un mot, entre la Loi –l’esprit de Pierre– et la Grâce”. Jankélévitch, Vladimir, *L’Odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*. Op. cit., pp. 331. La traducción es nuestra.

¹⁶⁶ Cf. Queyroux, Nathalie, Op. cit., pp. 48-49.

Hay una ironía elemental que es indiscernible del conocimiento y que, como el arte, es hija del tiempo libre. Desde luego, la ironía es demasiado moral para ser realmente artista, así como es demasiado cruel para ser realmente cómica. Sin embargo, los tres tienen un rasgo en común: el arte, lo cómico y la ironía sólo pueden existir cuando se afloja la *urgencia vital*¹⁶⁷.

La idea de aflojar la urgencia vital reivindica un tiempo para la verdadera filosofía, un tiempo para la contemplación, «para que el pensamiento se recupere y descansa de los sistemas compactos que lo oprimían»¹⁶⁸. Jankélévitch entiende que la coexistencia de lo trágico y lo frívolo es un hecho de la vida individual y que perder esto de vista para tomarse la existencia exclusivamente como algo perentorio y de graves consecuencias es dañino tanto para el artista, como para el filósofo. Por eso, reivindica el estado de alerta que debe caracterizar a la buena conciencia y que parte de la aceptación de lo enigmático cuyo paradigma está representado en la historia de la filosofía por el gesto en sí, pero también por los efectos, de la muerte de Sócrates:

De Platón a Lamartine, de Schelling a Hegel, a Kierkegaard, a Nietzsche... a Erik Satie, esa muerte es un jeroglífico que nunca acabamos de descifrar: Sócrates cristiano, Sócrates dionisiaco, Sócrates plebeyo –el gran brujo (como lo llama Menón)–, nos ha apartado para siempre de la beata «euforia» de la inconsciencia¹⁶⁹.

La invitación a recuperar el espíritu de ironía presupone la aceptación de los límites de la filosofía tradicional. El Romanticismo había traicionado la función heurística del pensamiento irónico al exacerbar la importancia del proceso dialéctico que supone la encarnación del Absoluto. Abogar por una recuperación de la ironía es aceptar un camino de purificación que comienza por tomar conciencia de que lo infinito expira en lo finito y de que, en el inextenso centelleo de un momento fugaz, en el casi-nada de un instante, lo absoluto se realiza e inmediatamente se destruye. Esa instancia privilegiada que va de la idea a su expresión material y a su aniquilación inmediata es el brevísimo espacio del arte¹⁷⁰.

La Belleza, como el Bien, no pueden por lo tanto ser, sino sólo y fugazmente *entrevistos*, como sólo es posible entrever lo Inefable, «lo rigurosamente

¹⁶⁷ Jankélévitch, Vladimir, *La ironía*. Op. cit., p. 11.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷⁰ Cf. *Ibid.*, p. 19.

impensable que hace ser al ser» –sugiere Lucien Jerphagnon al referirse a la estética jankélévitchiana¹⁷¹–. Para este investigador, aunque Jankélévitch no habría escrito una estética propiamente dicha, toda su filosofía se convierte en un tratado «de lo Bello, del Uno, del Ser». A partir del espíritu irónico Jankélévitch crea una mitología del instante en la que caben todas las abstracciones de la inteligencia. Utilizando el mismo contexto filosófico que para hablar de metafísica o de moral, viene a sugerirnos que la criatura es creadora y debe inventar el bien a través del amor y la belleza, a través de un momento privilegiado al que solemos llamar *inspiración*, que es gracia sin más. En Jankélévitch, la inspiración es a la estética lo que el amor a la ética: algo de un orden-totalmente-otro a lo que el artista, como consecuencia irrenunciable de un acto de intuición, decide servir con su trabajo. Es el instante que supone la entrevisión de lo eterno lo que intenta encarnarse en la obra. Posteriormente la obra deberá tomarse su tiempo para ser construida por entero, pero esto ya es labor de las generaciones que le van dando su forma definitiva. Para Jankélévitch, el receptor participa del mismo espíritu que generó la obra. De este modo, la experiencia de revivir el instante privilegiado es posible también para él. El receptor es *recreador* porque reproduce el acto creador. Cuando el pianista toca la Sonata que el compositor reflejó en la partitura la reconstruye en efecto, pero después, el oyente vuelve a rehacerla. Todos ellos participan del Misterio que encierra y del que la obra es signo. Esta transferencia, que puede ser recreada millones de veces, está en la misma base del carácter dinámico y vivificante que Jankélévitch confiere a la efectividad. El genio del artista representa, en la filosofía jankélévitchiana, el espíritu de ironía que impulsa la efectividad, la capacidad para captar y plasmar el elemento simple y misterioso que debe permanecer y ser reencontrado por quien se acerque a la obra de arte. Y la ejecución de la obra por parte del artífice mediador, que en el caso de la música es el intérprete primero, pero en un segundo momento también el receptor, supone el dolor del intervalo, el terreno de la disciplina (disciplina ejecutora y disciplina auditiva), el arduo camino de la duración imprescindible para que en su transcurso surja, como un don gratuito, la luz del Misterio y el poder del *Charme*, que podríamos entender como una cualidad cuya característica principal es que atrae con encanto, pero sin malas artes, por lo que no se identifica con cualquier tipo de seducción.

¹⁷¹ Cf. Jerphagnon, Lucien, *Entrevoir et vouloir*. Op. cit., p. 57.

La voz del artista grita en el desierto como la profecía. Ahora bien, su mensaje es inmanente, no le viene del exterior. La obra de arte se dirige a las interioridades abiertas. Si lo que pretendemos es saber qué dice quedándonos en el envoltorio, su contenido se esconde. En ningún caso la prolijidad conecta con la posición estética de Jankélévitch. Su ideal es una llamada a la concisión y a la litote. A ella dedica todo un capítulo en *L'ironie*. Y es que el autor odia la palabrería porque ama el silencio, lugar donde la conciencia se encuentra consigo misma:

Incitada por los silencios y las humildes disminuciones de la litote, atraída por la nada de la ironía, la mente totaliza en la mente, reencuentra la verdad más esencial y más oculta, acaba para siempre con los rugidos de la megalomanía, y los trinos de las cantantes poseídas por el delirio; subordinando la apariencia a la esencia, refrena los excesos y la farsa de la apariencia emancipada¹⁷².

La conciencia irónica nos permite vacunarnos contra las trampas de los pequeños y falsos absolutos, nos hace capaces de romper su ridícula pretensión de solemnidad, de sustituir las «totalidades asfixiantes» por una «totalidad pneumática» y esotérica que «pertenece al orden de lo invisible y de la pura cualidad»¹⁷³. El genio creador consiste, según el autor, en la capacidad de encontrar en lo aparentemente sin trascendencia, una ocasión para tratar de aprehender esa totalidad pneumática. A ella se refiere cuando habla del espíritu irónico como espíritu de litote. En la filosofía de la música jankélévitchiana, la personificación del espíritu de ironía en lo que tiene de paradigmático se vierte sobre los compositores Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Erik Satie, y Frederic Mompou, ejemplo ibérico de litote musical que, influido por Satie y enlazando pianísticamente con Fauré, lleva al teclado toda una empresa de simplificación¹⁷⁴.

La atención de Jankélévitch gusta de concentrarse sobre el individuo y la efectividad. El equilibrio es difícil y a veces cobra tintes dramáticos como ocurre con la mala conciencia. El espíritu de ironía intenta mitigar esta situación. Jankélévitch confía menos en la conciencia que en la gracia. Es cierto que la toma de conciencia ante un problema moral puede conducirnos al esfuerzo y a la disciplina que nos ponen en

¹⁷² Jankélévitch, Vladimir, *La ironía*. Op. cit., p. 86.

¹⁷³ Cf., *Ibid.*, p. 86.

¹⁷⁴ Cf. Jankélévitch, Vladimir., *La presencia lejana. Albéniz, Séverac, Mompou*. Traducción de Lourdes Bigorra. Ediciones Del Bronce. Barcelona, 1999, pp. 156 y 163.

camino, pero no es menos cierto que esto puede hacernos caer en una falsa autocomplacencia. Porque la virtud, en realidad, no proviene tanto de la fuerza del hábito sino, sobre todo, de la gracia. Como la inspiración proviene de la gracia aunque haya que encontrarla trabajando. Como el amor es pura eferencia. La mala conciencia persigue un dominio de sí que no llega a conseguir. Al espíritu le es imposible, a través del hecho de tomar distancia con respecto a sí, volver a reconciliarse consigo mismo. Este desgarramiento supone el origen de la tragedia, el drama entre la existencia particular y la armonía con el ser universal. La idea de mala conciencia se refiere a todo lo contrario de la efectividad. Dice alusión a aquello que debería haberse hecho, pero que no llegó a realizarse. Y se queda ahí. Sin embargo, la buena conciencia, el espíritu irónico no se conforma con referir sus acciones a un punto del infinito sino que trabaja en el orden de lo concreto porque no se casa con el fracaso. El que ironiza rodea la dificultad y se pone manos a la obra contra el error, contra el escándalo del mal. Y al utilizar el arma de la flexibilidad, aunque la apariencia diga que no ha ganado la batalla, lo cierto es que no se hunde por completo. La ironía es una forma de rebeldía que pone al descubierto la maldad para vencerla como ocurre en el caso de Cristo y en el caso de Sócrates¹⁷⁵. El espíritu de ironía llena de contenido uno de los extremos de esa instancia paradójica que es la conciencia para poner equilibrio donde podríamos caer en la desesperación o en la euforia, en la depresión o en el trastorno narcisista. El espíritu irónico representa, por tanto, el espíritu de lucidez porque parte de la aceptación del hombre que vacila entre Apolo y Dionisos, del reconocimiento del contraste schumanniano entre el soñador Eusebio y el apasionado Florestán. El espíritu irónico no niega, sino que aprovecha la polaridad carnavalesca entre el pálido Pierrot y Arlequín, cínico y variopinto. Es el dominio de la conciencia oscilante, cuando alegre, cuando melancólica. Esta dualidad tiene su reflejo en el clímax de la música, pero también en el propio sistema musical occidental con sus modos mayor y menor, o en la victoria filosófica sobre el tercero excluido. Supone la alternancia frente a la antítesis incapaz de superar la oposición entre tragedia y comedia:

¹⁷⁵ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La ironía*. Op. cit., p. 91.

Para Nietzsche como para Schelling, Dionisos reúne en sí mismo el dolor y la alegría: al mismo tiempo triunfante y lacerado, vencedor y vencido, el dios borracho muere y sin embargo exulta de vida¹⁷⁶.

La *burla* musical, dice el autor sugiriendo como ejemplo el Estudio para piano Op. 56 de Scriabin[#], afirma la «*indivisión original*». En la ironía se da la mezcla de los elementos sociable e individual, masculino y femenino, pues proyecta las cualidades heterogéneas unas sobre otras hasta realizar la «coincidencia de los opuestos». La expresión musical de todo ello tiene su referente en las formas pianísticas de la música romántica como el Nocturno, la Balada, el Impromptu, el Preludio y esa forma netamente irónica que es el Scherzo. Todas ellas se confunden entre un consciente y un inconsciente que conviven en los dominios de la fantasía¹⁷⁷. La conciencia irónica es musical porque, como dice Jankélévitch invocando a Novalis, «las cabezas exactas son avaras y filisteas» y porque «ahora es en la confusión donde se elaborará el orden fecundo y creador de la vida»¹⁷⁸. La ironía se entrega, con los románticos, a la «gran bacanal de la confusión». La conciencia se engaña a sí misma víctima de su propia astucia. Esto lo explica por la espiritualidad en estado de letargo que el lenguaje, cargado de historia por una parte y de memoria afectiva por otra, encierra. Se trata de una sedimentación que el autor califica de «inmemorial» y que, por inmemorial, pesa peligrosamente sobre el pensamiento filosófico¹⁷⁹. Quien ironiza corre el riesgo de convertirse en el burlador burlado porque las palabras están contaminadas por su uso. Por este motivo, a la conciencia irónica le cuesta reencontrar la ingenuidad, volver a la pureza originaria. Hallamos aquí prefigurado otro de los temas más característicos de Jankélévitch: el regreso a la inocencia que el autor asimila a la autenticidad y a la infancia, tema que Isabelle de Montmollin ha considerado esencial en su filosofía¹⁸⁰.

De la recuperación, de la reconquista de la infancia y la inocencia perdidas depende la posibilidad del instante de gracia. Únicamente desde la pureza recobrada podremos estar en condiciones de recomenzar, de regenerar nuestra vida moral y

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 119-120.

[#] Ilustración sonora. Scriabin, A., *Étude, Op. 56, n° 4*. Alexander Paley, piano. Cf. Anexo.

¹⁷⁷ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La ironía*. Op. cit. pp. 116-123.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 124.

¹⁷⁹ Cf. *Ibid.*, p. 127.

¹⁸⁰ Cf. Montmollin, Isabelle de, *La philosophie de Vladimir Jankélévitch*. Op. cit., pp. 193-258.

reencontrarnos con una sabiduría nesciente. Se trata de un modo de pensar que hereda de tradiciones enraizadas en la cultura judía –Montmollin alude a la filocalia y al hasidismo– pero también en el realismo ruso. La inocencia, además, debe venir acompañada de humildad, virtud que ha de ejercer la función de vigilante de toda la vida moral, pues nos abre a dar y recibir. En esta inocencia humilde, que es pura apertura, situará el Jankélévitch maduro la condición de posibilidad para que la energía creadora del artista se ponga en funcionamiento:

El genio, en el estadio de la obra naciente, antecede necesariamente a cualquier vanidad de autor; el genio en el instante que precede a la obra, el genio a punto de inventar está en un estado de perfecta inocencia¹⁸¹.

El valor que concede a la inocencia sirve también para defendernos contra los excesos de la ironía. La ironía puede llegar a ser al lenguaje lo que ciertos tipos de virtuosismo a la música y ahogar a su artífice en una triste opulencia vacía de contenido¹⁸². El ironista, preso de un arma que lo desubica, muestra además cierto sentimiento apátrida mientras, en la misma medida, se siente un ciudadano del mundo. La figura de Franz Liszt, tan ligado al cosmopolitismo y a la trashumancia como al virtuosismo musical, refrenda este paradigma.

Silvia Vizzardelli ha afirmado que, para Jankélévitch, la música es irónica en la medida en que es una manifestación del *pudor*¹⁸³. La profesora se basa en una serie de afirmaciones que hace el autor en *La música y lo inefable* cuando afirma que la música es frívola o lúdica y sería al mismo tiempo, o cuando menciona a Schelling para recordar que la música es simultáneamente alegórica y tautegórica¹⁸⁴. La capacidad alegórica de la música partiría de la suposición de que, por pudor, la música se expresa oblicuamente. Este pudor procede de la experiencia que el hombre siente ante la sobreabundancia de la gracia. Se trata del pudor de lo inexpresable que toma tres formas: la litote, la alusión y la ironía. Ellas constituyen las formas oscuras o nocturnas del pudor que, para el filósofo, vienen a representar el régimen habitual de la expresión de lo Inefable. A ellas se

¹⁸¹ Jankélévitch, Vladimir, *Lo puro y lo impuro*. Traducción española de José Luis Checa Cremades. Taurus Alfaguara. Madrid 1990, p. 24.

¹⁸² Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La ironía*. Op. cit., p. 132.

¹⁸³ Cf. Vizzardelli, Silvia, *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*. Quodlibet (Estetica e critica). Macerata, 2003, pp. 137-148.

¹⁸⁴ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 111.

opondría –al tiempo que se señala su vínculo matinal con la «normalidad» por contraposición al estado de gracia– la mala conciencia de los engaños.

Vamos a pararnos un poco en esta consideración. Jankélévitch, en *La ironía*, dice en efecto: «La ironía no es más que uno de los rostros del pudor»¹⁸⁵. Afirma también que el pudor no es tanto un sentimiento del cuerpo como de la conciencia, es decir, que tiene carácter espiritual. El pudor –continúa– es un temor cuyo objeto es bastante impreciso; podría definirse como *pánico metaempírico*. El pudor entraña sobre todo respeto por el Misterio. Así, en el amor, la función del pudor es respetar el elemento nocturno e impenetrable del Otro en el que somos capaces de reconocer nuestra propia ipseidad. Tratar de hablar de lo Inefable vuelve a las palabras alusivas, imprecisas. El pudor juega con esa imprecisión y es lo que le confiere su encanto. El pudor tiene que ver con la humildad que sentimos ante la complejidad del Misterio. La ironía constituye un tipo de pudor que recurre al humor, pero en ningún momento pierde su sentido de la seriedad. Sin embargo, hay un tipo de pudor que en sí mismo no es irónico sino inocente. El referente musical de este pudor, que es pureza, son los personajes de Méliande y Penélope recreados respectivamente por Debussy y por Gabriel Fauré:

«Era un pequeño ser misterioso como todo el mundo», dice Arkel al final de *Pélleas et Méliande*, ante el hecho de la pequeña muerta. ¿Acaso la ironía de Debussy no es gran parte respeto por ese misterio, y resistencia a las facilidades del pathos? Pero es en el autor de *Penélope* donde el pudor y la litote odiseica aparecen más estrechamente unidos¹⁸⁶.

La música puede entenderse como pudorosa porque pertenece a la esfera de la intimidad, pero la vergüenza de sí puede significar también un cierto instalarse en la duplicidad de las funciones de la conciencia y en la ambigüedad. El pudor es capaz de producir una brecha y de activar el movimiento entre las dos funciones de la conciencia (las referidas a la mala conciencia y a la buena) porque se trata de un sentimiento que se mueve entre lo vital y lo espiritual, entre la corporeidad y las funciones más elevadas de la conciencia, entre la alteridad y el significado esencial de los actos recogidos en la profundidad de la persona. Por eso, el pudor tiene también la posibilidad de jugar, de coquetear con el deseo. En este punto, la conciencia irónica se separa del arte. Al menos

¹⁸⁵ Jankélévitch, Vladimir, *La ironía*. Op. cit., p. 144.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 147.

de ese tipo de arte que tiene voluntad de permanecer. Cuando la ironía deviene juego hace y deshace. El arte sin embargo no hace y deshace: su vocación es persistir, edificar formas consistentes que remiten a sí mismas. Mientras el fingimiento irónico es un lugar de paso, una simple *maniobra*, la ficción artística responde a la vocación de permanencia, es *obra*. La ironía es opuesta a la conciencia del arte que se pierde en su objeto. La conciencia artística se libera y termina en la obra porque en la obra cesa su movimiento, pero la conciencia irónica se libera con el movimiento mismo, con su continua capacidad de *operar*. Si la *obra* es la expresión del arte, la *operación* es la expresión por excelencia de la conciencia irónica¹⁸⁷. En este sentido, concebir la música como intrínsecamente irónica es identificarla con ese tipo de arte que se desvanece y no tiene pretensión de perdurar. Esto reviste cierta parcialidad a pesar de consituir un aspecto real de la música. Lo que queremos decir es que, aunque la percepción musical se desgrana en el tiempo y se esfuma, la obra dormida, esto es, la partitura conserva en el silencio su integridad. Cuando Vizzardelli subtitula *La musica è ironica* podría, por qué no, haber propuesto lo contrario. Nosotros preferimos decir que la conciencia irónica es musical. Afirmar sobre la música que es irónica es referirse a una cuestión de carácter ontológico que juega en un campo resbaladizo. A Jankélévitch le interesa la obra musical en lo que tiene de devenir sin más, pero también en lo que tiene de logro que se planta en el mundo como mención de lo Inefable o del Misterio. Por eso se fija en un tipo de pensamiento creador que produce entre otras cosas, música, pero también filosofía si ampliamos los límites de la lógica discursiva. Afirmar que la conciencia irónica es musical, como proponemos, significa aceptar que en el movimiento de la conciencia se dan continuas *operaciones musicales*, esto es, enlaces armónicos y enlaces disonantes; líneas melódicas sucesivas y acordes simultáneos; en definitiva, representaciones que responden a una racionalidad diferente a la de la dialéctica tradicional. El problema de la duración y de la temporalidad pertenece sin duda a la filosofía de la música, pero en el pensamiento jankélévitchiano, desde el momento en el que la reflexión del autor comienza su andadura más original y plantea la cuestión de la conciencia como una dicotomía entre la intimidad agobiante de la *mauvaise conscience* y la liberación del espíritu irónico, se impone el deseo de indagar una intuición que resuena en el interior de Vladimir Jankélévitch con la insistencia de una

¹⁸⁷ Cf. Jankélévitch, Vladimir. *La ironía*. Op. cit., pp. 50-52.

cantinelas y que debe formularse como un interrogante: ¿es posible pensar desde la música? Nuestro pensamiento, ¿acaso no es verdaderamente musical?

Capítulo 2

La construcción de la reflexión jankélévitchiana a través de sus fuentes

Los autores que amó Jankélévitch fueron indistintamente filósofos, humanistas, novelistas o poetas. Proceden de la tradición académica occidental, pero también de la cultura rusa, la mística, la Patrística y el Romanticismo alemán. En general, prefiere maneras de pensar que faciliten las vías de superación del racionalismo tradicional inaugurado por Parménides, seguido por una larga lista de filósofos desde Aristóteles a Descartes y consagrado por las filosofías del sujeto de tradición germana como las de Kant o Hegel. Estos autores intentaron hacer transparente a nuestra razón el Ser y el conocimiento, pero Jankélévitch no parte de la idea de Ser sino de la idea de Misterio; piensa que el acceso a lo real se oscurece para nuestra razón y que el Misterio pertenece a un orden-totalmente-otro. Desde este planteamiento, la filosofía no debe ser entendida como un camino lineal y discursivo sino más bien como un paisaje lleno de resonancias espirituales a lo largo del cual se va articulando una búsqueda que se identifica con la aventura de la vida y el enigma del destino humano.

2.1 Bergson y Simmel como influencias vitalistas: la superación de la *durée* bergsoniana a través del concepto simmeliano de *Selbstranzendenz*

En la recensión de Henri Gouhier sobre el *Henri Bergson* de Jankélévitch, aparecida en 1932¹⁸⁸, encontramos la siguiente observación:

¹⁸⁸ El artículo de Henri Gouhier, filósofo francés, profesor de la Sorbona y miembro de la Academia Francesa, famoso por su distinción entre “filósofos de la verdad” y “filósofos de la realidad” y por sus

Hay, puede ser, dos grandes tipos de filosofías: las filosofías de arquitectos y las filosofías de músicos. La de Bergson es del segundo grupo y bien parece que la música no es lo que ha dado solamente al Sr. Jankélévitch sus más felices metáforas. Imagino que ella ha ejercido una acción más espiritual en este acuerdo de dos pensamientos¹⁸⁹.

Gouhier está afirmando tanto la influencia de Bergson como la influencia de la música sobre el pensamiento jankélévitchiano, a la par que establece dos modalidades filosóficas: un modo de reflexionar sistemático y académico al que pertenecen las que denomina «filosofías de arquitectos» y otro modo, que procede de una apertura hacia lo irracional y de una visión orgánica del pensamiento, en el que se inscribirían las que llama «filosofías de músicos». Efectivamente, el bergsonismo pertenece a este segundo grupo, más raro, de filosofías en las que –observa Jankélévitch– la teoría de la investigación o de la búsqueda se convierte ella misma en búsqueda y en investigación¹⁹⁰. Nuestro autor pone el acento en la idea de que la filosofía bergsoniana no tiene un primer momento de carácter metodológico y otro posterior diríamos doctrinal sino que, por el contrario, trata de integrar ambos pasos y de centrarse en el interior de la conciencia. De la misma manera, la filosofía jankélévitchiana va a ser una filosofía centrada en la intuición de realidades completas. En este sentido puede afirmarse que Jankélévitch utiliza una propedéutica bergsoniana al efectuar su propia reflexión tanto sobre los temas centrales de la filosofía como sobre la música, lo que ya hemos comentado al hablar del «método de lectura bergsoniano» que menciona Nathalie Queyroux. La investigadora se pregunta si el bergsonismo no constituirá, además de una poderosa influencia, un obstáculo que termine por separar a Jankélévitch de los autores y de los temas que afloran en sus escritos filosóficos¹⁹¹. Isabelle de Montmollin posiblemente respondería que parece incontestable que la filosofía del

trabajos sobre Descartes, apareció en *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques* a comienzos de 1932. Dicho escrito fue muy del agrado de Jankélévitch, quien comenta en una carta a Louis Beauduc fechada en febrero de 1932, que ni solicitó la recensión, ni se considera especialmente amigo de Gouhier. Cf. Jankélévitch, V., *Une vie en toutes lettres: Lettres à Louis Beauduc, 1923-1980*. Edición coordinada, prologada y anotada por Françoise Schwab. París. Liana Levi, 1995, p. 207. El trabajo de Henri Gouhier aparece recopilado en el apéndice del mismo volumen, pp. 413-416.

¹⁸⁹ Gouhier, Henri. Art. cit. en Jankélévitch, V., *Une vie en toutes lettres: Lettres à Louis Beauduc, 1923-1980*. Op. cit. p. 415. La traducción es nuestra.

¹⁹⁰ Cf. V. Jankélévitch, *Henri Bergson*, Op. cit. p. 5.

¹⁹¹ Cf. Queyroux, Nathalie, Op. cit., p. 42.

je-ne-sais-quoi, lejos de imitar el bergsonismo o de prolongarlo, sencillamente se fundamenta en él¹⁹². Montmollin sostiene que Bergson aporta a Jankélévitch impulso, dinamismo, cierta dirección espiritual. Bergson afirma: «La esencia de la filosofía es el espíritu de simplicidad»¹⁹³. De la misma manera, la filosofía jankélévitchiana está impregnada de este gusto por la litote, por la pureza original libre de toda contaminación. Para el autor es esencial orientarse hacia la acción sin fragmentar lo real. Nuestros sofisticados intereses intelectuales parecen haber olvidado las verdades sencillas y contemplativas, pero son éstas la verdadera fuente de una existencia más plena, más alta y feliz. Bergson piensa que la percepción del hombre ordinario se fija excesivamente en un pragmatismo capaz de propiciar elecciones que generalmente sirven a intereses primarios. En *La pensée et le mouvant*, concretamente en «La percepción del cambio», opone al hombre ordinario y al artista. El hombre ordinario tiende a olvidar que la necesidad de filosofar es, asimismo, una necesidad de avanzar en la vida espiritual y en el bien vivir. Las facultades perceptivas comunes habitualmente suelen ser insuficientes para comprender, pero en el caso de los grandes artistas ocurre lo contrario: aparece un desinterés por lo primario capaz de elevarse hacia una actitud que se enfrenta cara a cara con lo real. El artista es dado a ver más allá, a dilatar su percepción para ajustarla a dimensiones mucho más finas de lo real. Esto acerca la percepción a la intuición.

Bergson aporta a Jankélévitch la idea de que puede darse una percepción vulgar de lo real mal ajustada a la realidad en sí. Frente a esa estrechez de miras, la posibilidad de una dilatación del espíritu, de una sobreabundancia en la percepción de cuestiones menos utilitarias se traduce finalmente en un saber vivir y en un saber obrar. Nace así una generosidad hacia el encuentro con lo real como totalidad, sin renuncia a contemplar también –pero no sólo– la visión parcial de las cosas. Esta concepción del filosofar parte de la experiencia del tiempo, de cómo comprendemos el tiempo.

Podemos comprender el tiempo mismo no ya como devenir direccional hacia una eternidad abstracta o conceptual sino también en su dimensión intensiva. Ello permite a nuestro autor fundar una filosofía del instante como límite y centro, como metáfora cualitativa de lo eterno y sublime que pertenece al interior de la persona. La

¹⁹² Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., p. 66.

¹⁹³ Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant*. Presses universitaires de France. 31 éd., París, 1955, p. 139.

apuesta jankélévitchiana rompe así con la antigua idea griega del tiempo lineal y nos invita a retrotraernos a las fuentes prístinas que se hallan en la conciencia y en los movimientos del alma. Se trata de un tiempo auténtico que coincide con una actividad espiritual capaz de invertir nuestra tendencia natural hacia la dispersión y la vida superficial. La problemática del mecanicismo y del organicismo en Bergson pasa a Jankélévitch. En el bergsonismo se parte de la distinción entre ciertas realidades mentales y vitales u «organismos» frente a otras realidades materiales o «mecanismos». En medio de ambas, la vida del hombre es fundamentalmente «duración» (*durée*), concepto que abarca, además de la duración lineal, un segundo tipo de duración interior de carácter intensivo que consiste en una capacidad de amplitud vital remitida a cada uno de los instantes vividos y a su particular intensidad o densidad. A Jankélévitch le interesa mucho esta manera de entender la temporalidad a la que, además, añade otra idea bergsoniana relacionada con que la finalidad de la vida tiene carácter retrospectivo¹⁹⁴: la memoria es la facultad de recrear la duración interior que se obstina en conservar cada una de las experiencias vividas, en hacer sentir su peso y su pervivencia conformando la nueva, la amplificada persona que somos a cada instante. La memoria se refiere a la actualización de nuestro yo interno, al reflejo de la inmanencia *de todo en todo* que proviene del espíritu; no se reduce a un mero receptáculo consecutivo de vivencias y recuerdos. El tiempo bergsoniano se articula también como conservación creadora: somos una bola de nieve en continuo crecimiento una vez desencadenada la avalancha¹⁹⁵. Esto supone una oposición entre la vida propia de los organismos y la existencia lineal en la que se engarza la parte mecánica o la propia inercia del vivir. Las realidades orgánicas, aunque lleguen a modificar su apariencia, subsisten porque son vehículo de impalpables y sutiles riquezas que las han ido conformando a lo largo de la duración intensiva. Por eso —explica Jankélévitch— incluso tras la más mediocre de las emociones humanas hay un tesoro formado por todas las experiencias de la persona¹⁹⁶. No podemos hablar propiamente de sedimentación porque la sedimentación no es posible. Se trata más bien de evolución creativa que enriquece y modifica continuamente nuestro punto de vista, nuestro momento espiritual. Esto conlleva la implicación del pasado en el presente. A la

¹⁹⁴ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 104.

¹⁹⁵ Cf. Jankélévitch, V., *Henri Bergson*. Op. cit. pp. 7-8.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 8.

inmanencia de la sucesión se une una especie de inmanencia de la coexistencia capaz de integrar orgánicamente la experiencia humana y de superar tanto la rigidez del devenir como la del ser. Dicha concepción tiene un importante impacto antropológico, pues significa que el ser radica su ipseidad en la misma esencia del devenir. No se trata de un simple movilismo al estilo de Heráclito sino más bien de una filosofía que pone el acento en una vitalidad del espíritu que no deja de transformarse: si la melodía crece con cada nota musical sin dejar de ser ella misma e integra en su discurso las nuevas notas y las organiza de una manera totalmente original y única, así opera también el movimiento vital del espíritu al que nos referimos. Se trata de un «devenir óptico»¹⁹⁷ que va a afectar profundamente a filosofía de la música jankélévitchiana y que, atendiendo a un objetivo metamusical, le llevará a proponer una inversión de nuestros hábitos de razonamiento lógico, una profunda reforma interior y una suerte de conversión al relativismo en la que influirá también la idea de *Selbstranzendenz* de Simmel¹⁹⁸.

Henri Bergson trata de describir en *L'Évolution créatrice* el impulso creador de la vida, pero Georg Simmel se da cuenta que el espíritu creador produce obras que lo desmienten –observa Jankélévitch en su artículo «La décadence»¹⁹⁹–, obras que se vuelven ingratamente en su contra hasta ser irreconocible en ellas el pensamiento que las produjo. Este es el germen de la tragedia de la cultura, punto de encuentro de las dos grandes influencias jankélévitchianas que son Simmel y Bergson. A partir de 1925, fecha en la que como sabemos sale a la luz su artículo sobre Simmel, Jankélévitch va a sentirse fuertemente atraído por esta temática hasta el punto de que algunos autores han considerado que se apropia del proyecto simmeliano de *philosophische Kultur*, el cual propone una actitud para responder a este fenómeno²⁰⁰. La tragedia de la cultura es un hecho ante el que no se puede quedar impávido un pensador. Por eso, evocando una de las máximas de Pascal que va a constituir un leitmotiv en toda su obra²⁰¹ y partiendo de

¹⁹⁷ Cf. V. Jankélévitch, *Henri Bergson*. Op. cit. p. 58.

¹⁹⁸ Cf. Simmel, Georg, *Intuición de la vida. Cuatro capítulos de metafísica*, Cap. 1 “La trascendencia de la vida”. Terramar Ediciones (Caronte Filosofía). Buenos Aires, 2004.

¹⁹⁹ Art. Cit., Cf. p. 356.

²⁰⁰ Cf. Prólogo de Cécile Rol a Jankélévitch, V., *Georg Simmel filósofo de la vida*. Op. cit., p. 15.

²⁰¹ Nos referimos a una famosa frase de Pascal que aparece en *Pensamientos: Misterio de Jesús* (fragmentos no registrados, 553). Meditando sobre la escena evangélica del Monte de los Olivos (Lc. 22, 46), Pascal afirma: “Jesús estará en agonía hasta el fin del mundo. No hay que dormir durante ese tiempo”.

la base de que los racionalistas están aletargados, Jankélévitch invita a no dormirse ni cerrar los ojos ante esta realidad y a actuar consecuentemente ante ella. Este compromiso se ha ido gestando anteriormente. En una carta a Louis Beauduc fechada el 19 de septiembre de 1923, encontramos al joven Jankélévitch bien metido en discusiones filosóficas con su amigo²⁰². Se trata de un texto fundamental en el que nuestro pensador habla del tema de la Vida. Afirma que «la Vida sobrepasa cualquier Forma dada que no sea ella misma» y que su definición de la vida es «puramente negativa» porque una definición desde la positividad se inscribiría en una posición intelectualista, en la explicación «geométrica» de una realidad inabarcable. Al llegar a este punto, hace una declaración de intenciones: el texto de la carta abraza explícitamente una actitud filosófica en la que se hace imprescindible superar todo racionalismo, admite su adhesión al neoplatonismo, a los ideales filosóficos del cristianismo agustiniano y a la fórmula escolástica *omnis determinatio est negatio* que consagra la filosofía negativa y que fuera retomada por Spinoza, al tiempo que acude a Pascal y a su «derecho al sueño»²⁰³ para terminar por afirmar que la Vida «cuando cristaliza en las formas que la violentan, se niega a sí misma». Ni que decir tiene que esta carta acaba por convertirse en un auténtico manifiesto en el que nuestro autor revela las convicciones más profundas que le van a acompañar durante toda su obra. Al tomar posiciones se vuelve a Bergson y a Simmel:

Es por esto que Bergson ha podido decir que la materia inerte era una negación del vuelo ligero y gracioso de la vida; es por eso que Simmel ha podido decir que la Muerte, en tanto que Forma inmanente que desde dentro preforma y determina la existencia entera, era en la duración, una negación de la vida. *Das Geheimnis der Form, liegt darin, dass sie Grenze ist*²⁰⁴: es decir, negación²⁰⁵.

Aquí está tácitamente contenido el problema de la tragedia de la cultura, consecuencia de la transgresión del principio de contradicción que efectúa la filosofía

²⁰² Jankélévitch, Vladimir, *Une vie en toutes lettres*. Op. cit., pp. 69-79.

²⁰³ Aquí se está refiriendo a otro pasaje de *Pensamientos VII* (Contradicciones, 434). Pascal propone una meditación en la que afirma que, fuera de la fe, nadie está seguro de si vela o si duerme, sugiriendo que la vida podría ser un sueño del que despertaríamos al morir.

²⁰⁴ “El secreto de la forma reside en que es limitada”.

²⁰⁵ C’est pour cela que Bergson a pu dire que la matière inerte était une «negation» de l’essor léger et gracieux de la vie; c’est pour cela que Simmel a pu dire que la Mort, en tant qu’elle est la Forme immanente qui, du dedans, préforme et détermine l’existence tout entière, était dans la durée, une négation de la vie. *Das Geheimnis der Form, liegt darin, dass sie Grenze ist: c’est-à-dire, négation*”. Jankélévitch, V., *Une vie en toutes lettres*. Op. Cit., p. 71. La traducción es nuestra.

conceptualista. En palabras de Jankélévitch, dicho principio, hasta la llegada de la filosofía bergsoniana y más en concreto hasta la llegada de la idea de la «evolución creadora», no va a ser desterrado del paisaje común de la filosofía. Así pues, al admitir la creatividad de la evolución, al admitir que la vida está en continuo cambio y movimiento y que la paradoja forma parte de la vida, y al adoptar un sano relativismo inspirado en el que Simmel propone en su *Intuición de la vida*, Jankélévitch encuentra la manera de ofrecer una salida tanto al saber humano como al deambular del espíritu a través de una especie de «exilio sin esperanza». La idea simmeliana de «Trascendencia de la vida» le ayuda a comprender que el relativismo contiene de manera inmanente la limitación insuperable de la que nuestro espíritu parece estar cautivo, la solución a la esterilizante negatividad²⁰⁶. La intuición simmeliana de la vida como Autotrascendencia (*Selbstranscendenz*), a la que Jankélévitch se refiere en otro momento de su correspondencia como «ascensión ligera de la conciencia»²⁰⁷ que rebasa toda forma y todo límite, se viene a unir al *élan vital* de Bergson en un intento filosófico de superar la enorme presión del devenir (*durée*) al que el propio Bergson había considerado la “Forma” suprema. Es significativo que en la carta de la que hablamos, fechada en agosto de 1923, Jankélévitch se consuela de su contacto con la disciplina militar –hablamos del período en el que realizaba sus milicias universitarias– precisamente leyendo a Simmel. Simmel le permite no quedarse anclado en el bergsonismo. La inspiración simmeliana no desaparecerá nunca de sus escritos. Lo acompañará siempre si no como una tabla de salvación, al menos como una excelente vacuna contra los excesos del intelectualismo:

Una de dos: o aceptas el principio de la *Selbstranszendenz* o lo rechazas. Si lo aceptas, no puedes más, no debes pararte: serás simmeliano y vitalista hasta el final. Si lo rechazas, las posiciones son claras y al menos sé con qué plano e incorregible conceptualismo me enfrento²⁰⁸.

²⁰⁶ Cf. Jankélévitch, V., *Geor Simmel filósofo de la vida*. Op. Cit., p. 49.

²⁰⁷ Jankélévitch, V., *Une vie en toutes lettres*. Op. cit., p. 54.

²⁰⁸ “De deux choses l’une: tu acceptes le principe de la *Selbstranszendenz* ou tu le rejettes. Si tu l’acceptes, tu ne peux plus, tu ne dois plus t’arrêter: tu seras simmélien et vitaliste jusqu’au bout. Si tu le rejettes, les positions sont claires et je sais au moins à quel plat et incorregible conceptualisme j’ai affaire. Jankélévitch, V., *Une vie en toutes lettres*. Op. cit., p. 64. La traducción es nuestra.

2.2 El holismo de la *Naturphilosophie* y el hechizo del nocturno romántico: Schelling y Novalis

Una vez que Jankélévitch dedica su tesis doctoral a la filosofía de Schelling, éste se incorpora de manera habitual a sus referencias. La influencia del romántico alemán es notable y se hace sentir en obras tan importantes como el *Traité des vertus* (1949) en el que aparece con claridad la distinción entre *quid* y *quod*, o la *Philosophie première* (1953) en la que se profundiza en problemas como la contingencia radical y la creación. A nosotros nos interesará lo que aporta Schelling al modo en el que Jankélévitch va a articular la relación entre lo subjetivo y lo objetivo teniendo en cuenta el intento del alemán de proponer una teleología de la naturaleza en la que la vida de las representaciones se presenta vinculada a la conciencia humana. Se trata de un modo de pensar que completa la influencia bergsoniana en orden a la superación de una visión mecanicista del mundo. Por otra parte, nos va a interesar también la recuperación jankélévitchiana de las intuiciones del último Schelling. Sus filosofías de la Mitología y de la Revelación pertenecen a una época en la que el espíritu del Idealismo había decaído y proponen una huida del pensamiento racional que simpatiza con los postulados de Jankélévitch.

La diferencia entre «quididad» y «quodidad» juega un considerable papel en la filosofía del *je-ne-sais-quoi*. Deriva de una distinción de Schelling que aparece en la *Filosofía de la revelación I*. En Schelling, la expresión *Quid sit* se refiere al concepto, a la definición de la cosa –recordemos por ejemplo la célebre frase de la Égloga VIII de Virgilio «*Nunc scio quid sit amor*», «Ahora sé *qué es* el amor»–. Esta expresión apunta hacia la comprensión conceptual de lo que la cosa es, hacia lo esencial de la cosa, mientras que la expresión *Quod sit* se refiere al objeto. *Quod* es el relativo objetivo que equivale a cosa, al hecho simple de que la cosa *es* en el sentido de que *existe*. El *Quid*, por tanto, alude a la razón, mientras que el *Quod* se refiere a la experiencia. La cuestión es tratada por Jankélévitch cuando se refiere a la naturaleza del Misterio o al problema de la muerte:

¿Cómo una quodidad cuyas circunstancias quoditativas son inciertas no va a parecer a su vez evasiva y nebulosa? Sabemos que la muerte llegará un día, pero no sabemos *lo que* es la muerte (*quid sit mors*), no sabemos en definitiva *lo que* llegará²⁰⁹.

La influencia del alemán aparece también en el tratamiento jankélévitchiano de la *efectividad*²¹⁰. Jankélévitch comparte con Schelling la convicción de que la reflexión no debe agotarse en sí misma, ya que el hombre ha nacido para la acción. La efectividad corresponde al ser de hecho o a la quodidad. Lo real debe ser aprehendido en su dimensión de contingencia desde la conciencia de una gratuidad que puede ser calificada de asombrosa. Jankélévitch admira la capacidad de Schelling para valorar la existencia por encima de los filósofos racionalistas que optan por el concepto. Para Schelling, la física especulativa no da cuenta de la actividad de la naturaleza. También para Jankélévitch la distancia entre lo real y lo conceptual constituye un abismo metafísico que no se supera con el solo concurso de la voluntad sino que exige un verdadero salto cualitativo. Mientras los conceptos nos proporcionan seguridad, el acceso a las cosas mismas pasa por este trance necesario. La aparición de un ser en su quodidad, esto es, en el orden de la existencia siempre se escapa a la pura reflexión racional, resulta inconmensurable. En este sentido, cabe hablar de un existencialismo en Jankélévitch que retoma la vía abierta por el último Schelling. Esta vía muestra que el problema de la existencia excede los límites de la necesidad lógica e implica el querer humano como fundamento²¹¹.

El existencialismo jankélévitchiano se inspira en la llamada filosofía positiva de Schelling que el alemán desarrollará contra el racionalismo hegeliano cuando sucede a Hegel en su cátedra de Berlín (1841). Dicha filosofía defiende la autonomía de la existencia real y va a pasar a nuestro autor bajo la forma de una actitud ante la existencia que se caracteriza ni mucho menos por un sentimiento de vacío o de asco, como ocurrirá con Sartre o Camus sino por una conciencia de plenitud y una empatía cósmica activas. Jankélévitch abraza con ello una concepción romántica, pero también neoplatónica y desde luego bergsoniana, que entiende la vida como totalidad orgánica: el devenir es considerado como posibilidad de reconciliación con la vida, el sacrificio de la finitud hace fluir la sucesión tanto de las estaciones como de los seres vivos; por

²⁰⁹ Jankélévitch, V., *La muerte*. Op. cit., p. 133.

²¹⁰ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., p. 57.

²¹¹ Cf. Pittau, Franco, *Il volere umano nel pensiero di Vladimir Jankélévitch*. Op. cit., p. 154.

consiguiente, nos reconcilia con la historia y nos incluye en la eternidad. A la manera de un estoico o de un neoplatónico, el hombre romántico se percibe a sí mismo englobado en un Todo en el que su propia existencia, por expresarnos en términos musicales, “vibra por simpatía”. Este Todo tiene que ver con el Absoluto de Schelling. Jankélévitch lleva esta idea hasta la conclusión de que el destino debe ser asumido, sí, como finitud, pero también como abandono generosamente aceptado en lo infinito y en el Misterio. De ahí que hable de dos nada, una nada *prenatal* y otra *post-mortem*²¹². La vaciedad de estas nada o silencios es, propiamente hablando, filosofía negativa; su carácter inefable las convierte en Misterio puro, no necesariamente en nihilismo.

Dios es una especie de nada abisal, y sin embargo la verdad no se abisma en este abismo, ni se hunde en este precipicio²¹³.

A caballo entre la coincidencia de opuestos y la distinción fundamental entre la nada previa al nacimiento y la nada post-letal, los escritos de Jankélévitch hacen hincapié en la simetría o en la disimetría fundamental entre ambas nada según la ocasión. Así, en *Lo puro y lo impuro* encontramos este texto en el Capítulo primero, bajo el siguiente subtítulo: «¿Paraíso perdido o futuro escatológico?»

El pasado mítico de la Edad de Oro y el provenir utópico del Juicio Final son, en cierto modo, las hipóstasis del pretérito reciente y del futuro inminente y agrandan hasta el infinito la zona de difusión inmediata del punto focal que se llama Presente. Así, en Gabriel Fauré, la «primera mañana del mundo» que Charles van Lerberghe describe en *La canción de Eva* forma el *pendant* con el *In Paradisum* del *Requiem*[#], donde el pedal inmóvil y el azul inmutable del *re* mayor, que apenas viene a colorear una modulación humana, expresan ya la serenidad de lo eterno. «*In Paradisum*», «*Ex Paradiso*»: eternidad postletal, eternidad prenatal, no son quizá más que una sola eternidad, si aquella que la muerte inaugura nos devuelve a la que precedía al nacimiento y que este nacimiento ha interrumpido²¹⁴.

Pero más adelante y en la misma obra, se detiene en la distinción entre la nada previa al nacimiento y la nada del más allá:

²¹² Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Lo puro y lo impuro*. Traducción de Luis Checa Cremades. Taurus Alfaguara. Madrid, 1990., p. 9.

²¹³ Jankélévitch, Vladimir, *La muerte*. Op. cit., p. 75.

[#] Ilustración sonora. Gabriel Fauré, «*In Paradisum*», del *Réquiem Op. 48*. King's College Choir of Cambridge & English Chamber Orchestra. Director: Stephen Cleobury. Cf. Anexo.

²¹⁴ Jankélévitch, Vladimir, *Lo puro y lo impuro*, Op. cit., pp. 19-20.

La inquietante, la absoluta disimetría del nacimiento y de la muerte, desmiente cualquier catarsis mental y arruina el ídolo de la reversibilidad o del «vice versa» que garantizaba nuestra purificación. [...] La nada-del-más-allá (si es cierto que la vida desemboca en la nada), la nada póstuma, al suceder a la existencia, difiere enteramente de la nada-del-más-acá. ¿No media un mundo entre el pasado y el futuro que son, sin embargo, dos modalidades de la ausencia y del no-ser? Entre la pureza prevital y la pureza postvital habrá, en el mejor de los casos, la infinita distancia que media entre el *todavía-no* y el *basta-ya*²¹⁵.

Hay dos formas de caos, una que es estrépito de la improvisación y rumor de los presentimientos, otra que es la nada de la muerte. Y una está tan lejos de la otra como los monstruos de Picasso y las miserables humanidades de Sountine están alejadas de la fealdad negativa, como la disonancia genial está lejos de la disonancia violenta, como la *Consagración de la Primavera* está lejos de *Electra*²¹⁶.

Ante esta paradoja, la vocación filosófica debe buscar más allá de lo fragmentario, dirigir la mirada por encima de los restos de las significaciones que nos rodean y que pertenecen a la «malvada» finitud, para perseguir un sentido de totalidad que nos emparente definitivamente con la sabiduría antigua que postulaba la armonía del hombre con el universo. A esto aluden las palabras finales de su tesis doctoral sobre Schelling. En ellas, afirma que la filosofía está hecha para leer en los pedazos de cada obra filosófica verdaderas síntesis completas, arquitecturas monumentales, simpatía universal. Lo que parece haber aprendido del romántico alemán es que el amor es otro de los nombres de la filosofía, «su verdadero nombre», dice²¹⁷, y que en nuestra alma deben resonar todos y cada uno de los sonidos universales, aunque sean confusos y discordantes, hasta que seamos capaces de convertirlos en *música*, o lo que es lo mismo, en totalidad. Reflexionar sobre la identidad de música y totalidad, de música e inefabilidad se convierte, para Jankélévitch, en el ideal filosófico por excelencia, en la verdadera misión y vocación del filósofo.

Jankélévitch apuesta por una filosofía integradora frente al racionalismo chato, pues nuestras pequeñas y malvadas abstracciones pueden traicionar la belleza de la totalidad. Así, el filósofo que quiera ser honesto deberá huir del antropocentrismo

²¹⁵ *Ibid.*, p. 75.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 150.

²¹⁷ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *L'Odyssee de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*. Op. cit., p. 354.

exacerbado que sitúa al hombre en el lugar del Absoluto. Es a través de su filosofía de la música como se separa del existencialismo trágico, y son Schelling y Plotino quienes le proporcionan el empuje suficiente para hacerlo. No se trata de buscar insensibilizarse ante el dolor metafísico que procede de la constatación de que la quodidad de lo existente está inevitablemente ligada a la finitud, sino de una sed de esperanza: la infelicidad procedente del devenir no es una infelicidad absurda porque puede ayudarnos a reencontrar la armonía primigenia, pero esto sólo ocurrirá si somos capaces de tocar la música del universo y reintegrarnos a la simpatía universal:

En nuestra alma, por ejemplo, resuenan todos los ruidos del universo; pero esos ruidos son confusos y discordantes. La filosofía tiene que convertirlos en música. Nosotros, los filósofos, nos parecemos un poco a los alquimistas que descomponen los metales para aislar la esencia de las cosas; esta alquimia descubre por todas partes las falsas aleaciones, las síntesis de mala ley; ayuda a nuestra conciencia a cerrar sus heridas, nos muestra el yo en la naturaleza y la naturaleza en el yo, busca, en definitiva, la piedra filosofal del espíritu por la cual nuestras viles abstracciones se convertirán en el oro puro de la totalidad²¹⁸.

Para Schelling, la existencia es el problema supremo y hasta el más humilde de los hechos es superior a todas las deducciones del racionalismo. También para Jankélévitch la vida es algo *de otro orden* que precede y supera al pensamiento: el devenir constituye una especie de continua transfiguración. El tiempo aparece así como órgano de la reconciliación porque nos permite el acceso a ese orden distinto, pues toma la forma de un permanente peregrinaje, de una *odisea de la conciencia* hacia el anhelado estado de armonía o reencuentro espiritual con la totalidad que nunca termina por completarse, excepto acaso en el instante de la muerte o en el momento extático al que nos conduce la inmersión en la belleza de la audición musical o de la contemplación artística. La experiencia estética supone, por tanto, volver a reencontrar la Jerusalén perdida. El tiempo supera de este modo el obstáculo de la dialéctica en el que nos había introducido la mecánica hegeliana y se convierte en una mediación hacia la comunión

²¹⁸“Dans notre âme, par exemple, résonnent tous les bruits de l’univers; mais ces bruits sont confus et discordants. A la philosophie de les convertir en musique. Nous autres philosophes, nous ressemblons un peu aux alchimistes qui décomposent les métaux pour isoler l’essence des choses; cette alchimie décèle partout les faux alliages, les synthèses de mauvais aloi; elle aide notre conscience à fermer ses blessures, elle nous montre le moi dans la nature et la nature dans le moi, elle cherche en fin la pierre philosophale de l’esprit para laquelle nos viles abstractions deviendront l’or pur de la totalité”. *Ibid.*, p. 354. Son las palabras con las que Jankélévitch concluye su tesis sobre Schelling. La traducción es nuestra.

con lo real. Urge, tanto desde el punto de vista moral como desde el punto de vista existencial, trascender la parcialidad del individualismo y de la filautía. Esto nos permitirá el reencuentro con las vidas concretas, es decir, el reencuentro con el Otro, con el prójimo, que es el ser al que podemos amar de una manera real, y con las bellezas del mundo. Ello es lo que debe marcar nuestro itinerario ético y espiritual hacia una experiencia de lo originario y último:

El itinerario de la inocencia ignorante a la docta inocencia no es ni circular ni cíclico, es literalmente una mediación. El desenlace nos devuelve al principio, pero a un principio enriquecido, depurado, arcangelizado: la síntesis, por ejemplo, a una tesis transfigurada por la antítesis; la totalidad a lo determinado por lo plural²¹⁹.

Mientras que la idea romántica de *totalidad* está condicionada a menudo por absolutismos unilateralistas de carácter espiritualista o materialista, como ocurre con Hegel o con Marx, la opción jankélévitchiana avanza hacia una teoría de la materia impregnada de un principio espiritual que él suele denominar *Je-ne-sais-quoi* o *Presque-rien*. Se trata de un principio inspirador que se hace comprensible, o mejor, que se vislumbra de manera tácita en un acto de intuición instantánea capaz de poner en movimiento y de llenar de plenitud y de sentido todo nuestro anhelo existencial. Lo real o se aprehende en un golpe que abre nuestros ojos como si se cayeran de ellos las escamas que no nos dejaban ver, o es incognoscible. No se accede a ello por la vía de la lógica. Jankélévitch habría comprendido que Schelling fue capaz de denunciar, incluso antes que lo hiciera Kierkegaard, que la dialéctica hegeliana pone en cuarentena la realidad porque se cierra a reconocer el valor de un entrever instantáneo que es gracia y comunión con lo real mismo.

Schelling influye, junto con Plotino y Bergson, en el discurso jankélévitchiano sobre las totalidades, pero Novalis va a ser la figura que resuena en sus reflexiones sobre lo nocturno, un tema recurrente en su filosofía de la música. Hablar de lo nocturno en Jankélévitch es configurar otro de los modos de integración en la simpatía universal. Los *Himnos a la noche* representan una colección de poemas en la que la nocturnidad se alza como misterio creador de vida y de muerte en oposición a lo diurno, lugar del

²¹⁹ “L’itinéraire de l’ignorante innocence à la docte innocence n’est ni circulaire ni cyclique, il est littéralement une médiation. Le dénouement nous ramène au principe, mais à un principe enrichi, épuré, archangelisé: la synthèse, par exemple à une thèse transfigurée par l’antithèse; la totalité à l’un déterminé par le pluriel.” Jankélévitch, V., *Traité des vertus*. Op. cit., p. 1393. La traducción es nuestra.

movimiento y de la actividad vertiginosa, pero también de los límites y de la confusión. Estos himnos parecen revelar el secreto de cómo dar sentido a la paradoja que supone la doble atracción por la luminosidad de la vida, por sus instantes más plenos y fugaces frente a la llamada original y oscura del destino.

En *Le nocturne*, Jankélévitch indica que tanto Novalis como Schumann o Mendelssohn habrían comprendido, gracias a su viaje a los confines de la noche, el mensaje que ésta es capaz de revelar a los espíritus fuertes: un sinfín de cosas asombrosas que no suponen clarividencia, sino sencillamente visión, penetración en la realidad²²⁰. Dice que en Novalis, Schelling o Schumann existe un «*pathos* de la sombra», esto es, un gusto por lo oscuro que expresa la nostalgia romántica de la confusión. Este estado del alma da lugar a dos temas. El primero de ellos se refiere a lo que podría llamarse el *ser del no-ser* o el *positivo del negativo*. Este tema lo toca también el poeta ruso Tiutchev quien, según nuestro autor, habría sido capaz de comprender las propiedades maternas de ese lugar de nocturnidad que es el caos hesiódico. También el último Schelling distinguiría entre la nada nihilizante y esta otra nada que es fecundidad, plenitud, potencia creadora. El segundo de los temas a los que se refiere Jankélévitch estaría relacionado con un cierto orden vital según el cual lo informe tiende progresivamente de la oscuridad hacia la luz. Entre la no-existencia y la existencia se descubre un estado intermedio y ambiguo que es el de la *posibilidad*. Por eso nos recuerda que Novalis habla de la noche como «lugar de las revelaciones» (*Offenbarungen*) y que hay en los románticos una conexión con la naturaleza que parece indicarnos que ésta, más que ir de la causa al efecto, se mueve *de lo posible a lo real* en virtud de la eclosión de su fuerza germinal la cual se nos revela en la negatividad nocturna como una paradoja y un auténtico *mysterium magnum*:

Victor Hugo escribe en el prefacio de los *Chants du crépuscule* «ese extraño estado crepuscular» en el que la penumbra sería más bien un alba o una iluminación del sol poniente, un ya-no o un todavía-no. «Aquello que cree ser Oriente puede ser Occidente». «Nuestra estrella vespertina, pregunta Novalis, ¿no es acaso la estrella matutina de las Antípodas?»²²¹.

²²⁰ Cf. Jankélévitch, V., *Le nocturne*. En *La musique et les heures*, Éd. du Seuil, París 1988, pp. 227-229.

²²¹ «Victor Hugo décrit, dans la préface des *Chants du crépuscule*, «cet étrange état crépusculaire» dont la pénombre serait aussi bien une aube ou un éclairage de soleil couchant, un déjà-plus ou un pas-encore. «Ce qu'on croit l'Orient peut-être est l'Occident». «Notre étoile du soir, demande Novalis, n'est-elle pas l'étoile matutine des Antipodes?» *Ibid.*, p. 233.

Tanto para Novalis como para otros autores románticos –Jankélévitch menciona también a Herder²²²– los dominios del sueño se convierten no en una simple negación de la vida consciente sino más bien en un lugar privilegiado de revelación, en una región maternal y positiva en la cual la conciencia vigilante es una migaja si se compara con la inmensidad del inconsciente. Se trata de un magma creador que –nos recuerda– ha sido una auténtica bendición para la música porque ha generado desde las más bellas canciones de cuna hasta los cantos arrulladores de las *berceuses* compuestas por Liszt, Chopin[#] o Balakirev. La creatividad nocturna prefiere, en el caso los compositores por los que se interesa el autor, el uso de ciertas tonalidades musicales. En concreto, el tono de Re Bemol Mayor es, en su opinión, el de la nocturnidad por excelencia²²³. La fascinación romántica por el misterio de la medianoche es interpretada como una especie de compensación por la pérdida de ilusión del hombre copernicano que se encuentra con que ya no es el centro del mundo: «La noche es la inmanencia», afirma²²⁴.

La noche de los románticos que tanta emoción transmite a las partituras y que hechiza al filósofo, es una noche llena de presencias misteriosas donde la música dialoga con todos los reinos de la naturaleza, con los sonidos y los aromas, con las texturas, la vegetación y los más sofisticados bestiarios en una especie de comunión mística plena de animismo y panteísmo. Jankélévitch muestra su capacidad de crear una atmósfera casi literaria en la que podemos hablar con la misma naturalidad de la sensibilidad de Novalis o de un *Nocturno* de Chopin tocando las fantasías de quien defiende un nuevo y vivificante espíritu órfico capaz de penetrar de positividad, de amor y de belleza los confines del silencio. Novalis se convierte, entre las inspiraciones jankélévitchianas, en el artífice literario del encanto, en un nuevo Orfeo²²⁵ capaz de vivificar las regiones inconscientes de ese estado intermedio de la duermevela fecunda, de las regiones limítrofes entre la vigilia y el sueño en las que, oscura y

²²² *Ibid.*, p. 234.

[#] Ilustración sonora. Chopin, F., *Berceuse Op. 57 en Re Bemol Mayor*. Alicia de Larrocha, piano. Cf. Anexo.

²²³ En el imaginario jankélévitchiano Re Bemol Mayor es uno de los grandes tonos de Fauré; la tonalidad del *Sexto nocturno* o del primero de sus *Preludios*. También es la tonalidad de la *Berceuse Op. 57* de Chopin, obras a las que el autor se refiere en la misma página de la obra que acabamos de citar. Cf. *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*, pp. 245-246.

²²⁵ Cf. Montmollin, Isabelle de, *Op. cit.*, p. 63.

clandestinamente, buscamos el amor y la armonía con lo existente como buscamos *Die blaue Blume* o la piedra filosofal.

2.3 Las fuentes del «espíritu de ironía»: Sócrates y Kierkegaard

Jankélévitch contempla en Sócrates el modelo de una verdadera actitud filosófica por sus ejemplares lucidez, coraje y entusiasmo²²⁶. Dice que su aparición a finales del siglo V a. J. supone la inauguración de un espíritu interrogante y conversacional capaz de disgregar tanto las cosmogonías de los jónicos como el monismo de Parménides. Sócrates simboliza la conciencia de Atenas y la habilidad para burlarse del racionalismo imperante. Jankélévitch no sólo lo afirma, además insiste en que Sócrates representa *toda* la conciencia de Atenas, es decir, tanto la *buena conciencia* como la *mala conciencia* de los ciudadanos. Adoptando una actitud irónica que parece divertir a los atenienses, Sócrates hace frente a la seriedad de Parménides cuya filosofía lidera el imperio de la unidad frente a la pluralidad. Para ello, la naturaleza socrática gusta de enredarse en juegos dionisiacos que atraen a los ciudadanos de la polis hasta seducirlos con sus habilidades dialécticas –Jankélévitch recuerda que Schelling había comparado a Sócrates con Dionisos, «el joven dios gracias al cual el cielo desértico de Urano se llenará de cantos y de ruidos»²²⁷–. A partir de Sócrates hay sitio en Grecia para los pensamientos sutiles, para la crítica, para todo tipo de matices. Pero además de estos efectos, que corresponderían a la buena conciencia, Sócrates supone el remordimiento y el sentido moral. Él es capaz de hacer comprender a Alcibíades que no vale la pena vivir sin dignidad. Con Sócrates todo se remueve. Terminan la frivolidad, la inconsciencia y la felicidad fáciles. Por primera vez se otorga carta de ciudadanía a la *aporía* y se plantea la necesidad de aceptar la dificultad, la confusión, la contradicción, la paradoja.

Sobre la persona de Sócrates sabemos menos de lo que solemos especular, pero creemos que se negó a escribir sus propias enseñanzas porque valoraba más la sabiduría que la erudición, la palabra viva capaz de indagar en el interior del hombre que la letra muerta²²⁸. La ironía socrática tiene mucho de actitud estética, viene a funcionar como un intento de descolocar al interlocutor precisamente para ponerlo sobre la pista. Su

²²⁶ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La ironía*. Op. cit., pp. 11-19. Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., pp. 83-84.

²²⁷ *Ibid.*, p. 12.

²²⁸ Cf. *Fedro* (275 a-b).

mensaje necesita no tanto ser entendido al pie de la letra como ser interpretado. De ahí que Jankélévitch se sienta atraído por él y que pueda ser considerado como una de las fuentes de su pensamiento, incluso de su filosofía de la música. Sócrates lo empuja hacia la estética al abrazar una actitud capaz de poner en cuestión una filosofía demasiado ligada a la razón histórica para sustituirla por otra manera de pensar mucho menos lineal y complaciente. Sócrates vuelve a los hombres eternos insatisfechos que no pueden descansar sobre los pequeños logros de la razón porque, probablemente, se trata sólo de logros aparentes. Su muerte, según nuestro autor, tiene el papel de un exorcismo contra los viejos destinos de una conciencia instalada en el «descansado» error racionalista²²⁹.

También Jankélévitch siente la necesidad de adoptar ese aspecto indirecto de la interrogación filosófica que no conduce a una verdad sino que más bien tienta los registros de la ambigüedad. En realidad, persigue un objetivo: impugnar la utilidad y la certidumbre de las filosofías racionalistas y de las ciencias de la naturaleza siempre superadas por la vida y trascendidas por el arte. Para tal fin, no es demasiado importante investigar si el Sileno fue un personaje histórico cuya trascendencia ha llegado a nosotros de manera inequívoca o si la filosofía se ha apropiado, a través de los diálogos de Platón, de una versión más útil. Para un pensador convencido de que es mucho más interesante el idealismo lírico y mágico de los poetas románticos que el sujeto trascendental kantiano, el colmo de la seriedad –esto es, vivir sin hacerse preguntas adherido por completo a la evidencia biológica– nos conduce inequívocamente a la tragedia²³⁰. Por eso no es extraño que vea en Sócrates un catalizador del entusiasmo y de las ganas de vivir en plenitud y con dignidad. Sócrates es el símbolo ineludible de la problematicidad de la actividad filosófica porque refleja el constante empeño de la filosofía por recuperarse de sus propios males y reorientar el problema de la tragicidad. Le interesa sobre todo una «interpretación místico-idealista» de la figura socrática, una visión del filósofo en la que prime «la condición del desasosiego y la perplejidad para reconocer por ella en el hombre la conciencia de los propios límites y la tendencia hacia el misterio»²³¹. Él es seguidor de un Sócrates en esfuerzo constante por superar la

²²⁹ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La ironía*. Op. cit., p. 15.

²³⁰ *Ibid.*, pp. 19-20.

²³¹ Cf. García-Gómez Heras, *Historia y razón*. Ed. Alhambra (Colección Mezquita). Madrid, 1985, pp. 241-243.

empiría cuya capacidad irónica le abre hacia lo metaempírico e ideal desde su metodología dialogante y su aceptación de la insolubilidad de los interrogantes. Es partidario de un Sócrates profundamente platónico, rodeado de un halo mítico que se basa en la coherencia llevada a sus últimas consecuencias y en la encarnación del ideal del sabio.

Isabelle de Montmollin ha visto en la fuente socrática el precedente de la filosofía del *je-ne-sais-quoi*. Se trata de poner el acento en un modo de filosofar que apuesta por un aligeramiento dionisiaco del discurso que se ve como necesario. De no existir en el razonamiento esta posibilidad, el propio discurso terminaría por hundirse en la inoperancia²³². En este sentido, ella considera que la figura de Sócrates introduce en el pensamiento jankélévitchiano el Eros platónico. Eros lo impulsa hacia la posibilidad de incluir la belleza como parte fundamental del discurso filosófico. En efecto, Jankélévitch habla de la naturaleza erótica de la aporía que va unida a la mayéutica y que nos revela Platón en *El banquete*²³³. La ironía socrática no paraliza al interlocutor, más bien encauza un juego de seducción en el que la inicialmente pretendida superioridad de éste termina por quedar vencida. Este juego tiene que ver con lo que supondrá el concepto de *encanto* (*charme*), la virtud que tienen tanto las artes –especialmente, la música– como las personas carismáticas de persuadir y de atraer hacia sí.

El espíritu socrático es asimilado por nuestro autor no sólo desde Platón sino también a través de la figura de Sören Kierkegaard. El danés, consciente de que hay cosas que no pueden enseñarse por la vía teórica, valora la ironía del Sileno en lo que tiene de poder para desenmascarar. Para Kierkegaard, Sócrates es un símbolo de la conciencia problemática y angustiada. Quien escribió el *Tratado de la desesperación* ve en la figura socrática una vía para luchar contra la desesperanza que procede de las virtudes curativas de la reflexión y de la mayéutica. De la misma manera que Sócrates sabe utilizar la ironía para conducir a los espíritus a un momento aporético que les mantiene en el escepticismo y en la serenidad, Jankélévitch piensa –apoyado en Kierkegaard– que la crisis que supone la aporía es necesaria para llegar a superar la

²³² Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., p. 84.

²³³ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La ironía*. Op. cit., p. 14.

enfermedad de la desesperación²³⁴. La serenidad se expresa asimismo en lo que nuestro autor llama «litote irónica» la cual, en ocasiones, adopta la forma del silencio²³⁵:

[...] la litote irónica, como el pensamiento místico, también es taciturna. ¿Acaso la ignorancia fingida de Sócrates no es un caso particular de ese mutismo? Maurice Ravel condena la locuacidad en términos que ni Schelling ni Kierkegaard hubiesen desaprobado; sin duda sabía que el hombre verboso —el *homo loquax* de Bergson, el *vir linguosus* del Salmista— es también un hombre débil²³⁶.

Frente a las preguntas de Sócrates, los silencios de Sócrates dan muestra de mayor fortaleza y mayor sabiduría. Frente al dolor de la finitud, la ironía como «determinación de la subjetividad» y como buena conciencia impone sus derechos por primera vez en la Historia²³⁷. El «laconismo irónico» al que se refiere el autor en *L'ironie*²³⁸ nos proporciona una libertad que nos sumerge el universo de la paradoja y que permite dejar atrás el dogmatismo, en tanto terreno de las totalidades ridículas y asfixiantes, para elevarnos a un plano superior que califica como «totalidad pneumática, esotérica, que pertenece al orden de lo invisible»²³⁹. Este tipo de libertad se ejerce a través de lo que ya Kierkegaard había llamado *ironía contemplativa* por contraposición a la *ironía ejecutiva*²⁴⁰. La ironía de carácter ejecutivo se agota en sí misma. Sin embargo, tomada en su momento contemplativo la ironía llega a ser capaz de desprenderse del objeto que se le escapa, de relativizar la existencia del fenómeno en busca de lo esencial que se encuentra tras la mera apariencia. La ironía contemplativa pertenece al terreno de la filosofía negativa a la que constantemente acude el pensamiento jankélévitchiano. En palabras de Kierkegaard, la ironía contemplativa consiste en una especie de recogimiento en medio del cual, «puesto que todo se hace vano, la subjetividad se libera». De esta manera el sujeto puede redimir su propia

²³⁴ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., p. 64.

²³⁵ Jankélévitch hizo uso de este recurso cuando, para finalizar su disertación en La Sorbona sobre el Silencio, última de las lecciones que impartió y con la que se despidió de su vida académica, dijo: “Así que ese silencio que es y que no es, que nos ha conducido siempre y sin cesar a otro lugar... es, a pesar de todo, puesto que ahora voy a callarme”. Recogido por Lubrina, Jean-Jacques, Op. cit., p. 184. La traducción es nuestra.

²³⁶ *Ibid.*, p. 79.

²³⁷ Cf. Kierkegaard, Søren, *Escritos, Vol. I. Sobre el concepto de ironía*. Edición española a cargo de Rafael Larrañeta, Darío González y Begonya Saez Tajafuerce (los dos últimos son los traductores del danés). Ed. Trotta, Madrid, 2000, p. 272.

²³⁸ Cf. Jankélévitch, V., *La ironía*. Op. cit., p. 81.

²³⁹ Cf. Jankélévitch, V., *La ironía*, Op. cit., p. 86.

²⁴⁰ Cf. Kierkegaard, Søren. *Ibid.*, pp. 281-285.

vacuidad en la nada mística que es «el silencio de la noche para aquel que tenga oídos para oír». La nada irónica se reduce finalmente a «la quietud de muerte bajo la cual la ironía retorna como un travieso espectro»²⁴¹, frases éstas que, aunque sean del danés, bien podrían haber sido tomadas del propio Jankélévitch, pues armonizan perfectamente con su lenguaje.

Sabemos que Kierkegaard había asistido como alumno a los célebres discursos de Schelling en Berlín de 1841 donde éste expone, criticando a Hegel al sustituirlo en su cátedra, la distinción entre filosofía positiva y negativa. Aunque admiraba la magnitud de la obra de Hegel, tampoco era afecto al hegelianismo. Lo acusaba de no dejar lugar para el individuo que se diluía en su pensamiento universalizante, olvidando por completo dar cuenta de la responsabilidad personal que conlleva una existencia auténtica. La llamada de Kierkegaard a la responsabilidad se advierte también en la filosofía jankélévitchiana. Su influencia se deja sentir fundamentalmente a partir de 1938 con la publicación de *L'alternative*, aunque ya en *La mauvaise conscience* (1933) Jankélévitch había presentado la conciencia como una libertad que no quiere ser prisionera ni de sí misma, ni de la existencia de los datos.

En *L'alternative*, la kierkegaardiana tragedia metafísica de la opción, que nos obliga a elegir algo en detrimento de otra cosa a la que renunciamos, es la que nos permite tomar conciencia de que para realizar un posible es inevitable destruir otras posibilidades. Jankélévitch se topa así con la problemática de lo *irreversible*, tema que va a ser muy importante en nuestro pensador. El dolor de la irreversibilidad tiene que ver con el carácter irreplicable y único de la existencia (semelfactividad). Ahora bien, frente a la angustia que atormenta al autor del *Tratado de la desesperación* y gracias a una lectura más optimista de la alternativa que pasa por aceptar el régimen de la ambigüedad²⁴², Jankélévitch abre una salida. Lo que en última instancia permitirá al hombre mantenerse en la realidad sin renunciar del todo a la amplitud de lo posible va a ser su capacidad de relativizar: como seres finitos no podemos aprehender lo infinito en toda su extensión, sólo podemos acercarnos a comprender su grandeza entreviéndola en la intensidad de un instante. Mientras la duración con su dirección intencional agrava el dolor de la alternativa, podemos aprender a sortear lo irreversible del devenir a través de

²⁴¹ *Ibid.*, p. 285.

²⁴² Cf. Pittau, Franco, *Op. cit.*, pp. 12-13.

la experiencia de plenitud que nos procuran determinados instantes extraordinarios. Ese es el respiro que propone la filosofía del *je-ne-sais-quoi* para superar el problema de la fatalidad dialéctica que pesa sobre la conciencia. Para Jankélévitch, como para Kierkegaard, urge abrir un espacio a la existencia auténtica, superar el estadio infantil que no ha conocido aún la devastación de la angustia a través de la aceptación de la finitud. Jankélévitch utiliza la reflexión del danés para articular una soteriología que posteriormente aplicará a su filosofía de la música.

Kierkegaard, en el capítulo tercero de sus *Migajas filosóficas*²⁴³, se refiere a Sócrates para comentar cómo chocan paradoja y razón en algo que podría calificarse como un momento de comprensión feliz y apasionado. Para el filósofo danés supone un escándalo que se expresa en la idea de que la paradoja es locura, absurdo, pero también *milagro* que guía a la razón perdida y la devuelve al asombro. Pues bien, ese momento, que Kierkegaard considera de la dimensión de un instante, inaugura en Jankélévitch toda una filosofía capaz de producir la catarsis salvadora. *Le Nocturne* nos habla de semejante estado de conciencia como de un milagro: mientras el discurso separa los conceptos, la clarividencia nos proporciona un futuro, funciona como una profecía que atraviesa el grosor del devenir lenificando la maldición desgarradora de la alternativa²⁴⁴.

Kierkegaard, en definitiva, aporta al valor de la intuición –que Jankélévitch va a tomar de Bergson– un reconocimiento de la paradoja basado en el espíritu de ironía que le permitirá articular un modo de superar el dolor de lo irreversible. Lo que Kierkegaard considera que la paradoja nos enseña bajo la forma de una «ilusión acústica»²⁴⁵, es recogido en la filosofía jankélévitchiana en ejemplos como el de los sonidos de la noche que acompañan la conciencia del hombre en medio de la confusión y le llevan a recuperar un terreno para lo irracional, en medio del cual el ser humano es capaz de preservar tanto el valor de la existencia personal como el de su propia civilización.

Isabelle de Montmollin ha pretendido recoger cierto paralelismo entre los estados existenciales kierkegaardianos y las tres etapas en las que ella divide la filosofía

²⁴³ Cf. Kierkegaard, Søren, *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*. Traducción de Rafael Larrañeta. Ed. Trotta. Madrid, 1997, p. 61 y ss.

²⁴⁴ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Le Nocturne*. En *La musique et les heures*. Seuil, París 1988, pp. 244-245.

²⁴⁵ Kierkegaard, Søren, *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*. Op. cit., p. 64.

de Jankélévitch. Si en Kierkegaard el estado «estético» se caracteriza por el gozo del momento presente, el estado «ético» supone el descubrimiento de nuestra existencia como vida moral y el estado «religioso» pone en contacto con el infinito al hombre, que reencuentra su anclaje en la divinidad, en Jankélévitch habla de una primera etapa que ella llama de «egocentrismo individualista»; una segunda fase, en concordancia con el momento moral de la existencia que denomina «racionalidad intelectual»; y un último estadio que aspira al reencuentro con la pureza originaria, al que se refiere como «inocencia ulterior»²⁴⁶. Basándonos en esta clasificación entendemos que, a la etapa egocéntrica, pertenecerían las obras centradas en la conciencia escritas entre 1925 y 1938 aproximadamente, período que se cierra con *L'alternative*. Pero tampoco debemos identificar sin más el estadio estético kierkegaardiano con la primera fase de la filosofía de Jankélévitch. La sensualidad que caracteriza este primer estadio es sustituida aquí por un gozo de vivir mucho más interior. Jankélévitch es, en este sentido, un autor más refinado y pudoroso. El segundo tramo comprendería obras escritas en las décadas de los años 40 y 50 en las que la virtud y la vida moral adquieren protagonismo. Si Sócrates era el prototipo del estado ético en Kierkegaard, aquí hablaremos del relativismo que nace del espíritu de ironía: el autor publica *Du mensonge* (1945), *Le Mal* (1947), la primera versión del *Traité des Vertus* (1949) en el que posteriormente serán incluidos los dos escritos anteriores, su *Philosophie première* (1954) y *L'Austerité et la vie morale* (1956) entre otros trabajos. Este último volumen, que había aparecido inicialmente en 1954 con el título de *L'Austerité et le mythe de la pureté morale*, apunta ya hacia lo que podemos considerar el momento en el que cuaja la filosofía del *je-ne-sais-quoi* consagrada ahora bajo ese título, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. La obra ve la luz en 1957 y será posteriormente ampliada hasta su versión definitiva en tres tomos de los años Ochenta. A partir de la década de los Sesenta podemos hablar del Jankélévitch maduro, el que supera la etapa de racionalidad intelectual y se lanza hacia el reencuentro con la pureza originaria. Esta etapa, que durará hasta el final de su vida, se caracteriza porque las obras pertenecientes a ella convergen en el tema de lo inefable que tampoco es exactamente asimilable al estadio religioso kierkegaardiano. Jankélévitch sustituye la idea de divinidad por la idea de Misterio. Hablamos ahora de *Le Pur et l'impur* (1960), *La musique et l'ineffable* (1961), *La Mort* (1966),

²⁴⁶ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., p. 64.

L'irreversible et la nostalgie (1974) o de la última obra que nuestro autor dedicará a la filosofía moral, *Le Paradoxe de la morale* (1981), entre otras.

En esta división no hemos incluido la filosofía de la música que, a excepción de *La música y lo inefable*, hemos dejado a un lado intencionadamente. Lo hacemos porque Isabelle de Montmollin apenas habla de los escritos jankélévitchianos sobre música, por lo que hemos creído conveniente intentar entender su clasificación desde el terreno puramente filosófico añadiendo por nuestra cuenta, fechas y obras. Pero la realidad es que los escritos musicales están siendo publicados desde 1938. Si queremos tenerlo en cuenta tendremos que admitir que la música constituye, en la producción de Jankélévitch, un tema transversal, entendiendo que transversal es aquí sinónimo de vertebral, nunca de tangencial: la estética jankélévitchiana y su paralela musicología atraviesan, desde que el autor escribe su primer libro sobre Gabriel Fauré, toda la producción del filósofo al margen de cualquier clasificación que pueda hacerse de su producción estrictamente filosófica. Ahora bien, la filosofía de la música del autor es un referente no susceptible de ser reducido a los estadios que sugiere Montmollin parangonando la evolución del pensamiento kierkegaardiano y el camino seguido por Jankélévitch. La música como protagonista total de un ensayo surge relativamente pronto en la pluma jankélévitchiana. Una vez que lo hace, no abandonará jamás el lugar preeminente que ocupa en el corpus del autor. En 1983, el mismo año de su muerte, publica *La Présence lointaine: Albéniz, Séverac, Mompou*, casi un testamento lleno de sutilezas en el que se nos habla de música con el tono de la filosofía negativa y con el lenguaje del silencio. Los escritos sobre música de Jankélévitch miran tan lejos como sus mejores textos filosóficos, apuntan a un terreno que trasciende el campo de lo trágico y de lo destinal para poner magia en la razón, luz en el discurso que avanza con lógica ciega, gratuidad y donaire en la austeridad de la pura filosofía. Y no son los estadios kierkegaardianos, a pesar de su influencia, los que mejor valdrían para clasificar las páginas que Jankélévitch dedica a este arte.

2.4 Plotino: música, eros y mística

Jankélévitch dedica un ensayo a Plotino que data de 1924. Se trata, como hemos comentado, de un escrito de sus años de formación. Está considerado como su primer trabajo de investigación en filosofía. Lo realizó bajo la dirección de un auténtico experto en el tema, Émile Bréhier, para la obtención del grado académico llamado en aquel momento «Mémoire de diplôme»²⁴⁷. Como anécdota podemos apuntar que el profesor Bréhier le otorgó en su momento la calificación de 18 puntos sobre 20. Fue publicado póstumamente en 1998. La importancia del comentario sobre la dialéctica plotiniana es mayor de lo que puede parecer a la vista de estos datos. Tal vez por ello se haya comprendido mucho más tarde la utilidad de su publicación. En su lectura podemos hallar referencias al amor, a la estética y a la música que estarán presentes en toda la producción del autor.

Entre los cincuenta y cuatro tratados atribuidos a Plotino que se conocen con el nombre de *Enéadas*, el dedicado a la Dialéctica –que hace en realidad el número veinte– fue incluido por Porfirio en la *Enéada* primera con el número 3 según la clasificación del discípulo de Plotino en la que se sacrifica el orden cronológico en favor de una ordenación por materias. Se trata de una pequeña introducción para guiar, a quienes aman la sabiduría y la belleza, al ascenso hacia el mundo inteligible y el Bien. Plotino habla del músico, del amante y del filósofo como hombres destinados a esta ascensión o dialéctica considerada por él la parte más valiosa de la filosofía, de más valor que la física o la lógica²⁴⁸.

Para Plotino, la dialéctica no es un arte o una ciencia sino una disposición interior y, por lo tanto, mucho más que un simple instrumento matemático. Jankélévitch se fija fundamentalmente en esto ya que su filosofía pretende ir más allá de la lógica. No le pasa desapercibido el hecho de que la competencia matemática de Plotino era muy inferior a la de Platón –circunstancia que comenta en su escrito²⁴⁹– pero no es menos cierto que Plotino, sin despreciar el saber neopitagórico de su tiempo, adopta la

²⁴⁷ Cf. Lagrée, Jaqueline, «Le commentaire du traité sur la dialectique de Plotin». En AA. VV., Colloque de Cerisy. Vladimir Jankélévitch. *L'empreinte du passeur* bajo la dirección de Françoise Schwab y Jean-Marc Rouvière. Éditions Le Manuscrit. París, 2007.

²⁴⁸ Cf. *En.* I, 3 §6.

²⁴⁹ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Plotin Ennéades I, 3*. Op. cit., p. 55.

convicción de que la lógica es sólo un punto de partida para la ciencia especulativa. Jankélévitch insiste en ello concediendo mayor importancia a un análisis que contempla otros aspectos mucho más fecundos para él por la repercusión que tendrán en su pensamiento posterior como van a ser los relacionados con el amor y la música o, dicho con sus propias palabras, relacionados con «la vía afectiva en su doble forma erótica y estética»²⁵⁰.

Hablando de los diversos niveles de profundización en la lectura de Platón, Isabelle de Montmollin ha considerado que nuestro autor llega a interesarse por Plotino siguiendo una evolución que atraviesa tres momentos²⁵¹. En el primero, va a la búsqueda de la verdad sustancial, de una supuesta esencia que nos es negada y que nos remite a otra esfera –la de los arquetipos– en la que lo musical daría cuenta de algún modo de reminiscencia. La música se convierte así en la metáfora de un eterno peregrinar, idea que en los escritos jankélévitchianos tendrá mucho que ver con el pueblo judío, con la recurrente nostalgia de la patria ansiada y con el eco de la célebre frase de Agustín de Hipona en sus *Confesiones* 1, 1: «Nos hiciste, Señor, para Ti y nuestro corazón está inquieto hasta que descanse en Ti». En un segundo momento, Montmollin se refiere a la invocación jankélévitchiana al amor erótico, tanto al Eros hesiódico capaz de modificar las decisiones humanas²⁵² como al Eros del que Platón dice que «está al acecho de lo bello y de lo bueno; es valiente, audaz y activo, hábil cazador, siempre urdiendo alguna trama, ávido de sabiduría y rico en recursos, un amante del conocimiento a lo largo de toda su vida, un formidable mago, hechicero y sofista»²⁵³. En la invocación que nuestro autor hace de Eros aparece la noción griega de *daimon*, mediador entre lo múltiple y lo uno, entre el tiempo y la eternidad que se cumple y se consume en el casi-nada del instante que, por definición, no tiene duración. Por otra parte, aparece también la condena de la filosofía a una esclavitud erótica que envuelve necesariamente la idea de retorno o de ruta hacia los orígenes. Eros nos permite experimentar la plenitud de lo efímero, la evidencia de la intuición y la dureza de lo que pasa y se esfuma pues, según las palabras de Platón, «no es por naturaleza ni mortal, ni

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 27.

²⁵¹ Cf. Montmollin, Isabelle de, *Op. cit.* pp. 19-21.

²⁵² «Y Eros, el más bello entre los dioses inmortales, desatador de miembros, que en los pechos de todos los dioses y de todos los hombres su mente y prudente decisión somete”. Hesiodo, *Teogonía*, 121.

²⁵³ *Banquete*, 203 d.

inmortal»²⁵⁴. Eros, a medio camino entre la sabiduría y la ignorancia, puede florecer o morir casi en la misma operación constituyendo un perfecto referente del punto cero hacia el que todo tiende y desde el que todo comienza y recomienza de nuevo. Así llegaríamos al tercer momento de la lectura jankélévitchiana de Platón, que es el que desemboca en Plotino.

Conviene aclarar cuál es la noción de dialéctica que emplea Jankélévitch cuando se trata de Plotino. Lo hace el propio autor cuando afirma que Porfirio, al darnos a conocer a su maestro, elige este término para titular el que coloca como tratado tercero de la primera *Enéada* precisamente por las características oscuras de semejante concepto²⁵⁵. La concepción griega de la dialéctica –explica– habría sufrido diversas variaciones desde sus orígenes eleáticos hasta el neoplatónico del siglo III. Con respecto al primitivo modo griego de entender la dialéctica desde su nacimiento con Zenón y Heráclito hasta su posterior desarrollo por los sofistas, Jankélévitch dice que la evolución de dicha noción se debió, principalmente, a un intento de superar la impotencia de la viejas cosmologías: lo que comienza siendo un método de refutación en nombre de principios puramente lógicos irá evolucionando hasta que, con Platón, asistimos a una importante ampliación de lo que se entiende por dialéctica. Influidos por el método irónico de Sócrates, Platón ligará fuertemente la dialéctica al arte del diálogo. Tanto en el *Protágoras* como posteriormente en *El Banquete* y en *La República*, asistimos a un profundo ensanchamiento de dicho concepto. La dialéctica platónica, por oposición al discurso estructurado y al mito, llegará a ser un *método* apto para la demostración que sustituye la intuición poética por elementos lógicos capaces de ser aplicados a los inteligibles y de atender a la universalidad en orden a proporcionarnos certezas con validez científica. Platón utiliza este instrumento para el análisis comprensivo y extensivo de muchas nociones de tal manera que, en sus últimos escritos, la forma dialogada reina en exclusiva y es considerada como la técnica misma de tratamiento de los conceptos. La Dialéctica termina así por constituir un camino que va elevándonos hacia la esfera de los inteligibles. Sin embargo –sigue Jankélévitch–, con Aristóteles va a producirse un equívoco, pues el Estagirita llamará dialéctica más bien a la Apodíctica, a la ciencia de la demostración rigurosa. Un tercer paso sobre la

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ Cf. Jankélévitch, Vladimir. *Plotin Ennéades I*, 3. Op. cit., pp. 15-26.

evolución del concepto griego de dialéctica se producirá con los estoicos. Crisipo supone una vuelta al retoricismo formal: la dialéctica que Crisipo entroniza es un arte de la discusión más relacionado con el lenguaje y su función social. Ello implica que la dialéctica, aunque recobra significación para la sociedad, termina por absorber la lógica elemental contaminándola y reduciéndola a un tecnicismo gramatical. Plotino –continúa– había conocido y practicado la dialéctica conforme al modelo socrático. Los diversos tratados que conforman las *Enéadas* tienen, por lo general, forma dialogada, aunque estos diálogos son menos explícitos que los de Platón. Esta actitud tradicional se combina en las *Enéadas* con perspectivas novedosas. Así, Plotino no dogmatiza, no pontifica, su sabiduría añade elementos místicos a sus desarrollos filosóficos. En la filosofía de Plotino todo transparenta todo o, lo que es lo mismo, todo se integra en cada una de las partes y se refleja en ellas como en un espejo. La unidad interior y la implicación recíproca y dinámica que inspiran los diversos momentos de la doctrina plotiniana del Uno van a influir sobre Jankélévitch.

Hemos hablado ya del interés jankélévitchiano sobre la idea de Totalidad al referirnos a su capítulo final de la tesis sobre Schelling. La doctrina del Uno está latiendo desde los comienzos de su andadura filosófica. En el punto de partida de esta intuición aparece la influencia de Plotino, quien piensa en la Totalidad como Unidad y despliega una serie de conceptos orientados a la experiencia mística y a la unión con el Todo en la que Émile Bréhier ha visto un marcado orientalismo de concomitancias innegables con la espiritualidad hindú, además de la raigambre estoica que aquí nos interesa señalar. Bréhier indica también que la tradición estoica pertenece a una cultura de carácter *biológico* que precede al racionalismo matemático de Platón. Para los estoicos –recuerda–, «la Inteligencia es una fuerza viva que tiene en sí misma la fuente y la ley de sus determinaciones»²⁵⁶. Esta afirmación mantiene una gran afinidad con el vitalismo jankélévitchiano.

Por otra parte, el dinamismo de lo ascensional que atraviesa y anima toda la doctrina de Plotino influye sobre la filosofía de la música de nuestro autor: se trata de una dinámica ascendente que en la experiencia musical moviliza las energías más profundas, los más secretos resortes. Inmanente al pensamiento plotiniano, existe cierto

²⁵⁶ Cf. Bréhier, Émile, *La filosofía de Plotino*. Cap. VIII “Lo Uno”. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1953. La cita es de la página 171.

impulso hacia los valores superiores. Hablamos de un ritmo de inspiración mística que resuena tanto al fondo de la filosofía moral como de la estética jankélévitchianas. Nuestro autor nos remite a varios textos de Plotino para expresar la intimidad existente entre tres disciplinas, la Dialéctica, la Música y el Amor, de las que comienza hablando en su trabajo sobre Plotino, para quien son una misma cosa aunque a nosotros nos cueste reunirlos²⁵⁷. La relación entre tales disciplinas que Plotino descubre a través de los diálogos de Platón, en concreto en la doctrina de *El Banquete* y del *Fedro*, introduce una novedad: la Música y el Amor, ubicados en una dialéctica inferior o de lo sensible, esto es, partiendo de la erótica y de la empiria, tienden un puente hacia esa gran dialéctica superior en la que ascendemos al espíritu filosófico y a la Matemática conectando el mundo sensible con el inteligible de manera que queda asegurado el valor inmanente de los fenómenos percibidos por los sentidos. Jankélévitch recoge esta idea para hablar del *casi-nada* (que es una de sus maneras de referirse a la totalidad) musical:

La realidad musical no está, pues, ni en la literatura ni en la ideología, ni tampoco en la técnica ni en las anécdotas biográficas. [...] Nuestra tarea no es poner trabas para decir algo sobre ella ni –mediante analogías interpretadas literalmente– dar una pseudoconsistencia a la suprema inconsistencia. Por el contrario, y del mismo modo que Plotino multiplicó y destruyó las metáforas una a una para inclinar suavemente el espíritu hacia la «gran *matheme*» platónica, cabe esperar también que al hacer un llamamiento a las artes y analogías procedentes de todas las sensaciones, sugeriremos al espíritu alguna intuición de ese casi-nada musical²⁵⁸.

La estética plotiniana logra una interiorización, una profundidad, un zambullirse en sí que supera definitivamente el platonismo. Para Plotino, el músico es inicialmente aquel que, habiendo percibido de manera intuitiva la armonía del mundo inteligible, entiende y reproduce la armonía de los sonidos sensibles. El lógico, por el contrario, sigue un camino diferente porque encuentra el placer estético en la mera contemplación del orden, la simetría y la proporción de los objetos materiales. Probablemente inspirado en un famoso pasaje de *La República*²⁵⁹, Plotino entiende la emoción musical como cierta disposición interior favorable a la ascensión dialéctica. El

²⁵⁷ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Plotin «Ennéades» I, 3*. Op. cit., p. 27. En concreto, Jankélévitch nos remite a los siguientes textos de Plotino: *Enéada* I, 3, § 1-2; I, 6 (sobre lo Bello en el arte); V 8 (sobre la Belleza inteligible); III, 5 (sobre el Amor) y III, 9 (contra los gnósticos).

²⁵⁸ Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*. Op. cit., pp. 180-181.

²⁵⁹ Cf. *República*, libro III 401b-402a.

músico depende de sus impresiones adventicias: no es capaz de encontrar en sí mismo la fuente de emociones estéticas de naturaleza sensible sino que su tarea consiste más bien en liberar la doble materia del arte musical, es decir, de una parte los sonidos melódicos y, de otra, los ritmos. Estos dos componentes de la música, en concordancia con Aristóxeno de Tarento y los teóricos griegos, dotan a las melodías de la capacidad de contener cierta moderación que representa el decoro de la pureza moral. La música posee euritmia, esto es, cierto movimiento armonioso que busca la belleza y que supone orden o adecuada disposición. Esta suerte de lo armonioso interior a toda música funciona, según Plotino, como una especie de trampolín hacia el mundo inteligible. Así, en el *Tratado sobre la Belleza*²⁶⁰ dice que una melodía posee el encanto de la forma inteligible. Por eso la melodía nos recuerda el arquetipo inmaterial del que participa, de la misma manera que el fuego presta la sutileza de su movimiento a la forma de los cuerpos jóvenes. Pero, además de la música sensible, hay una música inteligible –la *matheme* platónica– superior a la primera, puesto que es su principio creador²⁶¹. A Jankélévitch le convence esta idea en la que subyace la noción platonizante de *reminiscencia*, pero una reminiscencia no ligada al mito de la preexistencia de las almas sino interior a nuestra propia percepción conforme a la noción bergsoniana de memoria y a los conceptos genuinamente jankélévitchianos que relacionan nostalgia y lejanía:

El hombre turbado por la música tiene la vaguedad en el alma, y experimenta esa especie de nostalgia abierta que, inexplicablemente, tiene el encanto de la esperanza. La esperanza y la reminiscencia son la doble dimensión poética de esa lejanía. Doble y única al mismo tiempo. Y por otra parte, el propio espacio se transforma en esperanza y nostalgia. Lejana es la danza del segundo Nocturno de *Noches en los jardines de España*, de Manuel de Falla, que nos transmite el eco, y también lejana la princesa de Trípoli en *Retable*, la Mélisande²⁶² del trovador²⁶³.

Al igual que Plotino profundiza en las sensaciones para hacernos sentir qué puede significar la relación entre la realidad inteligible y la realidad sensible,

²⁶⁰ Cf. *En.* I, 6 §,3.

²⁶¹ Cf. *En.* V, 8 §,1 y V, 9 §11.

²⁶² No se refiere aquí Jankélévitch a la heroína de la célebre ópera de Debussy, sino que habla de la obra de Falla *El retablo de Maese Pedro*, inspirada en un episodio del Quijote, para teatro de marionetas, estrenada en Sevilla, en 1923. El personaje femenino al que alude se llama, en español, Melisendra.

²⁶³ Jankélévitch, Vladimir, *La presencia lejana*. Albéniz, Séverac, Mompou. Traducción de Lourdes Bigorra. Ediciones Del Bronce, Barcelona, 1999, p. 70.

Jankélévitch se reafirma a menudo en esta intuición a través de su mención de partituras concretas que constituyen aquí el objeto fenoménico. Observemos un fragmento más:

[...] en sus obras para piano, Robert Schumann sentía a veces la necesidad de escribir el canto inmaterial que parece confiar a una “tercera mano” la armonía invisible oculta bajo las armonías visibles²⁶⁴.

Si en la dialéctica clásica el paso de lo sensible a lo inteligible se produce de manera gradual (ascensión) de tal suerte que no llega a haber desconexión del mundo concreto, en Jankélévitch el alma sutilísima, la música secreta se percibe sin proceso alguno, en el puro recogimiento al que alcanza no ya la progresión dialéctica sino un cambio o mutación que ocurre en la inmediatez del instante. En este punto, como bien ha observado Isabelle de Montmollin²⁶⁵, se separa de la idea platónica de que lo sensible consiste en la imitación de un arquetipo para suscribir una idea plotiniana que muestra el dinamismo espiritual de la música. Incluso filosóficamente va más lejos, pues con ello nos está hablando de un paso fundamental de la exterioridad a la interioridad que permite al sujeto trascender el presente factual, es decir, lo dado en el fragmento temporal del instante, para ascender hacia la *comprensión* en sentido gnóstico. Jankélévitch muestra claramente que la música produce este efecto de trascendencia del instante puntual, pero no sólo la música sino sin duda alguna también el amor y probablemente todo hápax vital, en concreto el instante de la muerte:

Pero este último instante de los últimos momentos inaugura un nuevo eón, una era intemporal que es la eternidad póstuma: por esta razón, la muerte es el umbral del tiempo y del no-tiempo; pertenece a los dos mundos a la vez, y tiene un pie puesto en cada uno de los dos universos. ¿Acaso no es a la vez empírica y metaempírica?²⁶⁶

Jankélévitch nos invita a entrever una experiencia que reivindica la validez de los límites sumergiéndose en un plus de intensidad vital, tal y como ocurre en el caso de los místicos. Esta defensa de lo intuitivo instantáneo proviene en su filosofía de Plotino y de Bergson, pero también del inmanente principio de *Selbstranzendenz* de

²⁶⁴ “[...] dans ses œuvres de piano, Robert Schumann éprouvait parfois le besoin de noter le chant immatériel, et qui semble confier à une “troisième main” l’harmonie invisible cachée sous les harmonies visibles.” Jankélévitch, V., *Henri Bergson*. Op. cit., p. 41. La traducción es nuestra.

²⁶⁵ Cf. Motmollin, Isabelle de, Op. cit., pp. 21-22.

²⁶⁶ Jankélévitch, V., *La muerte*. Op. cit., p. 230.

Simmel. Supone un trascender la mera especulación, el camino del puro razonamiento. La intuición no va a ser asimilación especulativa sino coincidencia drástica y, por antonomasia, creatividad²⁶⁷. La intención de nuestro autor es revitalizar así los ideales plotiniano y bergsoniano defendiendo la relación entre música y filosofía a partir de la comprensión intuitiva. Ello implica su separación de los principios racionalistas que inspiraron el nacionalismo alemán, lo cual es algo consciente. Así, nos recuerda que el Romanticismo pone el acento en el lirismo frente al equilibrio del ideal griego. Schopenhauer sería una especie de apóstol del pesimismo romántico frente a la expresión dinámica y vitalista de la cultura helénica. Mientras el alemán parte de una concepción de la música como objetivación de la Voluntad –lo que lleva implícito una teoría completamente subjetivista– el ideal griego propone una visión de la música menos emotiva, más cercana a la satisfacción del espíritu ante un problema proclive a dar rienda suelta a la expresión de las pasiones humanas. Para los pitagóricos y para Platón, el carácter sensual de la teoría musical puede muy poco ante el ideal de concordancia con la armonía de las esferas. Platón promueve la exclusión de su república de los modos asiáticos –el frigio y el lidio de clara reputación sensualista– para favorecer el estilo dorio que representaba la virilidad y la disciplina que hacen grandes a los pueblos. Para Platón y los pitagóricos, el carácter empírico y emotivo de la música y sus cualidades sensibles no pueden estar por encima de su belleza formal conforme a la noción de número y al ideal de proporción²⁶⁸. Por esta razón, a Platón le interesa la función social de la música, su importancia en la educación de los jóvenes en relación con las repercusiones que ello pudiera tener, desde el punto de vista moral, sobre su república ideal. Aristóteles continúa esta línea de pensamiento que relaciona el poder, el Estado y la vida moral con los efectos sociales de la práctica y la educación musicales. Pero estos problemas quedan al margen del interés de Plotino, para quien –explica Jankélévitch– la dialéctica musical es verdaderamente una reforma interior del alma, el principio de una conversión espiritual y no una doctrina que el pedagogo impone a su discípulo en función de los intereses de una sociedad. Jankélévitch se adhiere a la dialéctica musical plotiniana porque la entiende como portadora de un camino espiritual. Toda su filosofía de la música está impregnada de esta idea de

²⁶⁷ Cf. Jankélévitch, V., *Henri Bergson*, Op. cit., p. 74.

²⁶⁸ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., cap. I.

ascetismo que supera tanto el subjetivismo pasional de los estados de ánimo presente en Schopenhauer como la función social de un arte capaz de arengar y someter, es decir, capaz de influir sobre el destino de los pueblos, que nos remite a Nietzsche. Nuestro autor elige, frente a ellos, una visión de la música que transforma al individuo desde el interior a través de su poder de atracción. No debe extrañarnos, por esta razón, que utilice la palabra *charme* incluso para referirse a Plotino y que puntualice:

La música es una especie de encantamiento (γοητεία) que nos cautiva y nos hechiza por entero (θέλγειν κηλείν dice Plotino)²⁶⁹.

La música es presentada como fuente de atracción o de simpatía erótica con la belleza del mundo o, si se quiere, como *charme* y lenguaje de la emotividad universal que expresa un misterio de unión mística con la naturaleza, esto es, un *Cántico espiritual* si se nos permite la referencia a Juan de la Cruz²⁷⁰. Semejante visión de la música es la que asegura el rendimiento espiritual de la reflexión de Vladimir Jankélévitch. Isabelle de Montmollin, no lejos de esta observación, ha comentado que es el propósito de hacer sentir cierta diferencia –casi imperceptible, pero real– entre lo material y lo que toca el corazón, lo que lleva al francés a hablar del encanto seductor al que no es insensible la dialéctica plotiniana²⁷¹.

Carlo Migliaccio comenta, a propósito del *charme*, que se trata de un concepto que no puede ser descrito coherentemente desde el punto de vista de la lógica²⁷². Lo característico de esta noción jankélévitchiana es su peculiar relación con el tiempo al valorar el instante frente al flujo. El *charme* contiene una capacidad de asombro que termina por desembocar en la idea de revelación o claridad. Se trata de una suerte de éxtasis que apunta al infinito, a una dimensión lejana e inalcanzable amada como una patria originaria a la que siempre se desea regresar. A partir del ensayo que Jankélévitch

²⁶⁹ “La musique est une espèce d’ensorcellement (γοητεία) qui nous captive et nous charme tout entières (θέλγειν κηλείν dit Plotino)”. V. Jankélévitch. *Plotin, «Ennéades» I, 3*. Op. cit., p. 39. Jankélévitch se está refiriendo a la Enéada IV 4, § 40. La traducción es nuestra.

²⁷⁰ No es casual que una de las obras musicales más queridas por Jankélévitch sean los cuadernos para piano de F. Mompou titulados *Música callada* e inspirados en el significado del oxímoron consagrado en el célebre *Cántico espiritual* del místico de Fontiveros. Cf. Jankélévitch, V., *La presencia lejana*. Albéniz, Séverac, Mompou. Op. cit., pp. 165-166.

²⁷¹ Cf. Montmollin, Isabelle de: Op. cit. p. 22.

²⁷² Cf. Migliaccio, Carlo, *L’odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*. Il dodecaedro. CUEM, Milán, 2000, pp. 108-109.

dedicó en 1947 a Manuel de Falla²⁷³, Migliaccio insiste en la idea de un estado de gracia o «sugestión de irrealidad» que puede conjurar todo maleficio y lograr la redención (ascensión, en Plotino) por la vía del amor: la gitana Candelas sólo se libera del espectro del pasado gracias al amor triunfante sobre todo influjo negativo consiguiendo una «muerte de la muerte» de manera que las campanas anuncien jubilosas la fiesta de la vida²⁷⁴.

Cuando Jankélévitch habla de la dialéctica musical de Plotino recuerda que nos revela dos características. Por una parte, bajo la influencia de la tradición racionalista griega cuyos referentes serían Platón y los neopitagóricos, la música puede entenderse como una matemática aplicada al sonido: Plotino afirma, de acuerdo con Platón, que el músico-filósofo abstrae de la materia sonora una forma de naturaleza aritmética que consiste en relaciones cuantitativas. En otras ocasiones sin embargo, Plotino parece sentir la insuficiencia de este planteamiento. En concreto, cuando se refiere a la valoración de lo bello musical, trata de explicar dicha belleza en virtud de la concordancia con el orden y la armonía espirituales. Los dos momentos son propios de un arte que, para salir de la dialéctica inferior y encaminarse a la ascensión, debe trascenderse. De esta manera, la dialéctica musical se convierte, dentro del proyecto filosófico de Plotino, en el primer acto de una andadura que ha de pasar por una dramática negación de sí imprescindible en el camino de purificación que comienza por la negación de toda exterioridad y, en el límite, ha de llegar hasta la renuncia al pensamiento y al ser como pasos necesarios para la conversión. De ahí que, después de la Música, el segundo tramo ascensional hacia la dialéctica superior sea, para Plotino, el Amor, del que nos dice en el tratado tercero de la primera *Enéada* que es un motor de la *ἀναγωγή* [*anagogé*] que Jankélévitch traduce por «ascensión». En un primer momento, la belleza de los sonidos y de los ritmos sirve de puente entre el mundo de lo sensible y de lo inteligible, pero en un segundo paso, el amor y la admiración por la belleza de las formas humanas y por la belleza moral de las personas ayudarán a superar en el amante-filósofo un deseo que se atiende exclusivamente a la pasión, invitándolo a la contemplación del amado y de sus virtudes y acercándolo hacia lo que será la visión

²⁷³ Este ensayo está recogido en V. Jankélévitch, *Premières et dernières pages* con la colaboración de Françoise Schwab. París, Seuil, 1994, pp. 277-289.

²⁷⁴ Cf. Migliaccio, Carlo, Op. cit., p. 143.

mística de los inteligibles puros²⁷⁵. Al igual que en la dialéctica musical, este segundo movimiento ascensional propio del amor no es sino un nuevo esfuerzo de profundización y de interiorización el cual plantea que inmanente a nuestra vida espiritual subsiste la reminiscencia de lo inteligible, y que dicha vida espiritual se efectúa dentro de los límites del pensamiento humano o de la conciencia.

Jankélévitch ve dos tipos de amor en Plotino, un *amor-daimon* y un *amor-divinidad* opuestos entre sí como una Afrodita popular implicada con la materia y una Afrodita celeste separada de ésta. En el amor humano se produce un juego de posesión/no-posesión que le permite tener un papel de mediador entre los mundos sensible e inteligible. El autor piensa que esa teoría de un amor doble prueba que, para Plotino, el amor está presente tanto en el comienzo como en el fin, que está tanto en la base de la ascensión en forma de pasión afectiva comprometida con la esfera de lo sensible y separada del mundo inteligible –es decir, en la misma posición que la emoción musical– como en el punto de trascender la corporeidad y de abstraerse de la materia hasta alcanzar el éxtasis místico o la contemplación filosófica perfecta, capaz de colmar nuestra razón a través de la unión íntima del alma y Dios –es decir, en el lugar privilegiado al que nos conduce la catarsis de la contemplación estética–. A Jankélévitch le interesa señalar la siguiente idea: mientras para Platón hay una sola dialéctica erótica que a partir de las bellezas del mundo sensible nos transporta como en un batir de alas a la región de las Ideas; mientras Platón plantea una sola forma de admiración empírica o entusiasmo amoroso que termina por comprometernos con el Bien y que nos eleva de la belleza sensual a la belleza moral, para Plotino hay dos amores separados por un abismo. Corresponde a la dialéctica superior tratar de saltarlo. Se trata de una conclusión que deduce de su personal lectura de las *Enéadas*, pero que no constituye, en opinión de nuestro filósofo, una lectura suficiente de Plotino pues insiste en que, para el clásico, el amor-pasión es en realidad ya el amor-intuición que se eleva sobre la corporeidad. Hace hincapié también en que el amor ni está al principio ni al final sino que está siempre por encima de cualquier dialéctica, ya que se trata de un

²⁷⁵ Cf. *En.* I 3,§ 2; I 6; II 9,§ 2 y 16. La jerarquía de las etapas de la ascensión, bastante vaga en Plotino, se basa en Platón, en concreto en el *Fedro*, recuerda Jankélévitch al remitirnos a esta confrontación.

principio atemporal que trasciende y niega al mismo tiempo toda dialéctica imaginable²⁷⁶.

La razón por la que nuestro autor se esfuerza en señalar que estos dos amores son en realidad un único amor y que el amor se reduce en suma a un deseo de unión ya sea con la divinidad, ya sea con las formas bellas de la materia sensible es porque a Jankélévitch le interesa fundamentalmente la *pujanza* del amor. El amor reposa en un principio de simpatía activa que nos mueve hacia las cosas. El amor pone en comunicación cósmica a las criaturas con su origen y con su final, esto es, con el punto en el que convergen sus energías y sus aspiraciones más íntimas. Y es que el amor es, en la filosofía jankélévitchiana, un principio *afectivo* en el sentido de que nos obliga a no quedarnos indiferentes ante el dolor y la injusticia. La convicción de que el amor nos interpela le lleva a defender –no sólo en este escrito de juventud sino también en obras maduras como *La música y lo inefable*– que la dialéctica inferior, es decir, la dialéctica de los afectos a la que tan cercana está la música, debe convertirse en una puesta en marcha hacia la acción moral:

La música tiene esto en común con la poesía y el amor, e incluso con el deber: no está hecha para que se hable de ella, sino para que se *haga*, ni para ser dicha, sino para ser “tocada”. No, ¡la música no ha sido inventada para que se hable de música!, ¿Y no es esta la definición misma del Bien? El Bien debe ser hecho, no dicho o conocido²⁷⁷.

La relación de la música y de la estética con la filosofía moral no es un tema menor en Jankélévitch. Su inspiración en Plotino y en el pensamiento místico le va a permitir poner fresca en un dogmatismo acartonado y demasiado purista, evitar las frases gastadas y sustituirlas por un entrever que articule la coherencia entre conciencia y acto por la vía de un sugerir sin nombrar, sin demostrar, sin inducir, es decir por la vía de la seducción. Ello se convierte en una posibilidad plurívoca caracterizada por el uso de figuras y personajes tomados de obras musicales, literarias, e incluso en ocasiones de la Biblia, que presentan un marcado carácter simbólico. De ahí que las investigaciones sobre el autor dediquen amplio espacio a cuestiones como la importancia de las

²⁷⁶ Cf. Jankélévitch, V., *Plotin Ennéades I, 3. Sur la dialectique*. Op. cit., p. 43.

²⁷⁷ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit. p. 129.

campanas, de la ciudad perdida de Kitej, del personaje de Mélisande²⁷⁸ y de un etcétera que iremos desgranando a medida que avance nuestro trabajo.

²⁷⁸ Sobre el tema de las campanas y su simbolismo en Jankélévitch, Cf. Migliaccio, Op. cit. pp. 117-121 y 172-174. Sobre la ciudad de Kitej, Cf. Migliaccio, Carlo, *Ibid.* pp. 160-172; Montmollin, Isabel de, Op. cit., pp. 95-99; Santucci, Giuseppina, *Jankélévitch. La musica tra charme e silenzio.* Op. cit., pp. 79-96. Sobre Mélisande, Cf. Santucci, Giuseppina, *Ibid.* pp. 97-114.

2.5 La tradición de la Patrística platonizante

Vladimir Jankélévitch confiesa a Guy Suarès que en su juventud leyó apasionadamente a los Padres de la Iglesia, especialmente a los griegos y a Gregorio de Nisa²⁷⁹. Probablemente extrajo de estas lecturas una familiaridad con conceptos de carácter iniciático y teológico que le sirvieron para dirigir la mirada al interior y para interesarse por la empatía universal. Los Padres de la Iglesia, especialmente los griegos, lejos de menospreciar lo material en beneficio de lo espiritual y alejados también de sostener cualquier tipo de dualismo, dirigen su atención hacia la idea de una Presencia que todo lo invade, hacia el amor comunicativo que se expresa en la noción de *perixoresis*. De esto se nutre, y a ello alude en su filosofía de la música más madura al referirse a una Presencia misteriosa que coincide con la presencia-ausente de la teología apofática. La idea subsiste en la paradójica unidad del par jankélévitchiano música-silencio:

En realidad en las músicas impresionistas la coincidencia incomprensible de la presencia y la ausencia tiene lugar en la lejanía, en la lejanía también la omnipresencia se identifica con la omniausencia y la ubicuidad con la «nusquamidad»²⁸⁰.

La filosofía de nuestro autor se siente especialmente cómoda en el terreno de lo inefable. Por eso acude a los Padres cuando tiende a hacer el vacío, a podar aquello que estorba para aspirar a un regreso a la inocencia que permita el advenimiento de la gracia. Es necesario retrotraerse a los orígenes y aspirar a la pureza que debe conducirnos a la unión con el Misterio. En *Lo puro y lo impuro* nos explica hacia qué tipo de pureza debe tender la filosofía. Lo puro, en sentido estricto, no puede ser nombrado, definido, ni expresado. Su simplicidad desafía toda posibilidad de análisis al no ser posible descomponerlo. En tanto se trata de positividad sin pluralidad intrínseca, lo puro es –dice– *indescriptible*. Lo puro es también *inmóvil*. Esa inmovilidad define la *atemporalidad* y, como consecuencia, el *carácter inenarrable* de lo puro. Para él, estas son las notas que caracterizan al supremo Positivo y que justifican la utilidad filosófica de las vías negativas. Lo puro es de naturaleza paradójica:

²⁷⁹ Cf. Suarès, Guy, *Vladimir Jankélévitch: Qui suis-je?* Op. cit., p. 81.

²⁸⁰ Jankélévitch, V., *La presencia lejana. Albéniz, Séverac, Mompou*. Op. cit., p. 72.

La pureza es, como el vidrio del cristal, *lo invisible que deja ver*²⁸¹.

Para hablar de la pureza se hace imprescindible dirigir el lenguaje hacia otra cosa. Puesto que lo puro *no tiene ser*, no queda más remedio que acudir a lo impuro que, al menos, *es* algo –dice el autor refiriéndose al mundo sensible–. De ahí que el moralista encuentre su ocupación en la recensión de las diversas manifestaciones de lo multiforme y, de ahí también, que las letanías de la teología negativa puedan prolongarse hasta el infinito –continúa–. La teología y la filosofía negativas tienen que partir de una *pureza impura* porque es la única pureza que encontramos en el mundo. Se impone, por consiguiente, partir de una pureza *mezclada con alteridad* para referirse a otra pureza ideal a la cual negamos todos los atributos de la existencia empírica o concreta. Esto no puede hacerlo el racionalismo:

No cabe duda de que el logos está hecho para decir sintéticamente algo, está configurado de tal modo que puede expresar el uno en relación al otro y no para repetir *Ego sum qui sum*, ni para balbucear, como el Uno de Plotino, ‘Εγώ εἰμί... pues esta palabra tartamuda no es una palabra, y este pensamiento inmóvil no es un pensamiento, y esta reiteración estancada es tanto una definición como una exclamación. Incluso el verbo Ser, por vacío que esté, parece todavía espeso para esta inexistente y sublime pureza, para esta transparencia que excluye todo progreso, cualquier alteridad y todo acto sintético. Es preciso reconocerlo: la cima inmaculada en la que se encuentran las nieves eternas y cándidas de la pureza no evoca tanto al Ser invariable de Parménides como al Absoluto de Plotino y a lo Innombrable del Pseudo-Dionisio o a la Nada divina del Zohar o a la Sobre-Nada de Angelus Silesius; en esta blanca soledad de las cumbres, la desnudez-límite ya no se distingue de la nada, y el Uno se confunde con el Cero; la inefable y glacial transparencia reduce el logos al silencio²⁸².

Jankélévitch cita aquí a Dionisio Areopagita –conocido también como el Pseudo Dionisio–, autor del siglo V que representa un punto de fusión entre corrientes judías (Filón de Alejandría), helénicas (Plotino) y cristianas (Orígenes y Gregorio de Nisa)²⁸³ cuyo pensamiento apofático parte de lo finito hasta Dios, al que considera tanto en su *Teología mística* como en *Sobre los designios divinos*, por encima de todos los predicados y nombres con los que se le puede designar. Para el Areopagita, Dios es superior a la unidad tal y como la concibe tradicionalmente la filosofía hasta el punto de

²⁸¹ Jankélévitch, V. *Lo puro y lo impuro*. Op. cit., p. 15.

²⁸² *Ibid.*, pp. 13-14.

²⁸³ Cf. López Guzmán, M^a Dolores. Op. cit., p. 43.

que el nombre mismo de Bien, que es el más alto de todos, tampoco se adecúa a la perfección divina²⁸⁴. De esta fuente bebe Jankélévitch al consagrar en su gran proyecto dedicado a la filosofía de la música, la paradoja que encierra en el par *música-silencio*. Nuestro autor concilia en este par la idea de una ruta vital hacia la comunión mística con lo Inefable con una vía directa o inmediata de acceso a lo misterioso que simboliza en la ciudad invisible –pero audible– de Kitej. Se trata de reconocer la importancia de la música como mención del Misterio a partir de un hecho: ante la ausencia de palabras, el hombre acude al canto:

La audición es lo que nos permite vislumbrar la inefable Kitej, lo que nos revela, de repente, la Kitej invisible pero audible, y nos transporta de forma instantánea a la Kitej esotérica del hechizo y del encantamiento. La audición supera de inmediato el límite de la intelección poética. Porque, cuando ya no merece la pena pronunciar las palabras, ¿qué se puede hacer, sino cantar?²⁸⁵

La identidad de canto y silencio –«¡Cantar es una forma de estar callado!», exclama más adelante²⁸⁶– hace patente, según explica el Capítulo IV de *La música y lo inefable*, la profunda desconfianza que sienten los neoplatónicos por el logos. Así, Jankélévitch recuerda que Plotino lleva la paradoja a la búsqueda de un «verbo mudo»²⁸⁷ y que Dionisio Areopagita habla de «tinieblas más luminosas que el silencio»²⁸⁸. De algo parecido trata en *Lo puro y lo impuro* cuando afirma que el lenguaje caminando sobre una cuerda tendida sobre el silencio es una comunicación que traiciona el sentido, o cuando sostiene que la música suprasensible es infinitamente mayor que la música audible. Aunque la música propiamente dicha sólo exista a partir del sonido real o como órgano y obstáculo del silencio que transmite, Jankélévitch nos sugiere que hay una música trascendental y sutilísima que se manifiesta como una instancia ambigua en la que coinciden los opuestos. El filósofo señala que tanto Bergson como Simmel estarían de acuerdo con el hecho paradójico de que nadie parece experimentar la propia finitud como una privación, a pesar del límite implícito de la vida que es la muerte. Ello es debido a que la condición creativa de la propia existencia

²⁸⁴ Cf. Abbagnano, N., *Historia de la Filosofía antigua* (vol. I). Montaner y Simón. Barcelona, 1978, p. 292.

²⁸⁵ Jankélévitch, V. *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 181.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 210.

²⁸⁷ (Λόγος σιωπῶν) Cf. Plotino, *En.* III, 8 §6.

²⁸⁸ *Teología mística*, 997 b, Cap. I.

se fundamenta en una paradoxología, en un oxímoron, «maldición bendita» que permite lo expresivo y su plasticidad y que, como «la tiniebla, más que la luz –según Dionisio Areopagita– revela el misterio ocultándolo»²⁸⁹. Este viene a ser el significado de la «música callada» de Juan de la Cruz o del par música-silencio.

En los Padres griegos la vía negativa viene a conferir amplitud al espíritu que, lejos de poder comprender a Dios desde sus propios conceptos, debe por el contrario dejarse embargar por Él en una especie de enajenación maravillada²⁹⁰. Esta actitud consiste en despojarse. Se trata de una tendencia hacia la litote o la simplicidad que permite finalmente caer de rodillas lleno de admiración y de amor. Hay que señalar que tal disposición espiritual es, en Jankélévitch, compatible con el agnosticismo, muchas veces más abierto al Misterio que ciertos sectarismos religiosos empeñados en encerrar a Dios en sus propios conceptos. Se trata sencillamente de un camino ascético que acepta la negación de uno mismo para dejarse conducir tanto hacia el otro –lo que se refiere a la experiencia moral y del amor– como hacia lo Otro –lo que alude a una experiencia espiritual que, en último extremo, supone el encuentro con la absoluta alteridad a la que llamamos aquí Misterio–. Si trasladamos esta idea a la estética, estaremos hablando, en el sentido jankélévitchiano más estricto, del acceso gozoso a las extrañas revelaciones de la poesía y de la música.

El autor madura estas ideas a través de los místicos de la Iglesia griega y de la Patrística católica. Estos pensadores distinguen una serie de etapas en el camino espiritual. El primer grado de esta ascensión parte de la praxis ascética que conduce a la virtud y a la vida moral; el segundo nos habla de la contemplación de la naturaleza como lugar en el que se presiente a Dios; finalmente el tercero se refiere a la unión íntima con la divinidad o con el misterio inefable, culminación de este proceso²⁹¹. Gregorio de Nisa recoge en *Sobre la Vida de Moisés* los pasos que debe dar el alma hacia su unión con Dios. Este autor del siglo IV insiste en la importancia de la disposición del espíritu para tender hacia un bien mayor y enseña que la idea de ascensión es un camino siempre inconcluso que debe partir de una decisión de la

²⁸⁹ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Lo puro y lo impuro*. Versión española de José Luis Checa Cremades. Taurus, Madrid 1990, pp. 188-189. Cf. Areopagita *Teología mística* I, 1, 997b.

²⁹⁰ Cf. Montmollin, Isabelle de, *Op. cit.*, p. 32.

²⁹¹ Cf. Clément, Olivier, *Sources: Les mystiques chrétiens des origines. Textes et commentaires*. Stock. París, 1986, (345 pp.) pp. 119-120.

libertad²⁹². Ahora bien, con la decisión humana no basta: es imprescindible la acción de la gracia para conseguir la purificación. El Niseno considera que el hombre debe volver a su condición de pureza originaria de la que le alejó el pecado original y que, para dirigirlo en esta dirección, ha sido necesaria la encarnación del Logos. Hay que aclarar que –en la doctrina de Gregorio Niseno– contra la Encarnación no es válida la objeción de que lo finito no puede abarcar el infinito: la naturaleza divina se habría unido a la humana en un sentido similar al que la llama se une al cuerpo inflamado, esto es, superando los límites del cuerpo mismo. Gregorio de Nisa es un santo de la Iglesia católica y se refiere tanto a la Encarnación del Verbo como a la redención que procede de la gracia derivada del sacrificio de Cristo, pero lo que nos interesa de este planteamiento en relación con Jankélévitch es que va a desembocar en la noción de *apocatástasis*. Este término significa *restauración*, devolver algo a su origen, a su situación o punto de partida. Se trata de un concepto que responde a una esperanza de carácter mesiánico que, en Gregorio de Nisa, alude a la reconstrucción de la felicidad primitiva de toda la naturaleza una vez liberada del dolor y de la muerte. La noción es importante porque tiene carácter *universal*. Para el Niseno, el ciclo del mundo quedaría incompleto si alguno de los seres existentes no llegara a participar de la apocatástasis y la naturaleza no fuera restituida por completo a su condición ideal originaria²⁹³. La idea está basada en el platonismo, que nos habla de un regreso a la pureza o a la inocencia prístinas. Pues bien, la filosofía de Jankélévitch nos recuerda en muchos momentos esta doctrina. Algunos estudiosos, al referirse a nuestro autor, han hablado del «realismo místico» jankélévitchiano²⁹⁴. Podríamos definir este aspecto del pensamiento de Jankélévitch como un intento de superación, tanto de aquellos planteamientos filosóficos que se basan en la aceptación de un materialismo desprovisto de misterio y dispuesto a nuestros fines utilitaristas, como de aquellas filosofías solipsistas que prescinden por completo de la realidad de la vida y de la idea de que somos uno con la naturaleza. Para buscar el camino que sugiere Jankélévitch se impone un reencuentro con la ansiada patria perdida que permanece refractaria a todo intento de apropiación

²⁹² Cf. Nisa, Gregorio de, *Vida de Moisés I*, 10. Ciudad Nueva, Madrid, 1993. Introducción, traducción y notas de Lucas F. Mateo-Seco.

²⁹³ Cf. Abbagnano, N., *Op. cit.*, pp. 267-269.

²⁹⁴ Cf. Montmollin, Isabelle de, *Op. cit.*, pp. 364-368. Cf. Vizardelli, Silvia, «Le réalisme mystique de Vladimir Jankélévitch». En AA.VV., *In dialogo con Vladimir Jankélévitch*. Vrin mimesis, París 2009, pp. 39-52.

porque, para ofrecérsenos, apenas dispone de un instante de gracia. En *Debussy et le mystère de l'instant* se hace patente que, a través de la música, pueden comprenderse estos aspectos de la filosofía del *je-ne-sais-quoi*. Jankélévitch trata de iniciarnos en la convicción de que nuestra vida adquiere su pleno sentido únicamente en esos instantes de plenitud de ser que son un *casi-nada* en lo que se refiere a su duración, pero que desde el punto de vista de su intensidad, nos permiten gozar del esplendor pleno de la existencia²⁹⁵. El más profundo mensaje de su filosofía de la música se dirige hacia una esperanza de plenitud que es comunión con la naturaleza y que, en el fondo, clama por una patria secretamente deseada y tal vez entreabierta por la armonía audible. No está lejos, como vemos, de los planteamientos de Gregorio de Nisa, aunque se trate de un modo de pensar al margen de una religión determinada.

El realismo místico afecta no sólo a la filosofía de la música sino también a la teoría moral de nuestro autor. La ética jankélévitchiana se presenta como un viaje hacia la autenticidad (ipseidad) a partir del descubrimiento de una verdad interior que se construye entre la idea de caída y la idea de instante privilegiado de gracia. Dicho instante privilegiado nos salva de la inmersión en lo irreversible de la temporalidad y nos pone en contacto con lo infinito. Hablamos de conversión y soteriología, de ansia de liberación, de restauración moral y de un cierto mesianismo. Jankélévitch, asumiendo que en el moderno judaísmo lo salvífico adquiere en ocasiones la interpretación de un mesianismo simbólico de carácter liberador²⁹⁶, sugiere que la caída en la temporalidad –lo que Montmollin ha llamado literalmente «caída en la *continuación*»²⁹⁷ – en la que nos hallamos inmersos, nos sumerge de lleno en el problema del *intervalo* carente de impulso renovador y de creatividad. La noción de intervalo también existe en Gregorio de Nisa y se denomina *diástema*. Se trata de la idea de que todo ser creado permanece en sus confines naturales. Este límite, tanto en el caso del hombre como en el de la creación entera, alude al espacio y al tiempo²⁹⁸. Para Jankélévitch, frente a la mediocridad del

²⁹⁵ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *De la musique au silence II. Debussy et le mystère de l'instant*. Plon. París, 1976, pp. 281 y 301-302.

²⁹⁶ Cf. Díaz-Mas, Paloma y Puente, Cristina de la, *Judaísmo e Islam*. Ares y Mares. Editorial Crítica S. L., Barcelona 2007., pp. 53 y 76.

²⁹⁷ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., p. 255.

²⁹⁸ Para ampliar este tema puede acudir al *Comentario al Cantar de los Cantares* de Gregorio de Nisa, o a los análisis de la teóloga Anneliese Meis en «La paradoja del hombre según Gregorio de Nisa». Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina n° 63, 1994, pp. 7-36 y en «Gracia como libertad según Gregorio de Nisa COMCANT». *Annuntiabum veritatem tuam. Estudios en homenaje a Monseñor Antonio Moreno Casamitjana*. Coord. por Pablo Uribe Ulloa y Juan Carlos

automatismo existencial, el espíritu que debe insuflar vida y renovación procede de la inocencia y del amor, y nuestra condición marcada por la temporalidad necesita de un momento de conversión del corazón para abrirse a esa realidad renovadora:

La vida moral exige una conversión, una mutación total y repentina. La buena voluntad no dura más que un relámpago y quizá esa sea una de las razones que la hacen tan difícil de adquirir²⁹⁹.

En materia de moral, el intervalo, es decir, la caída en la finitud o en la duración no totalizan ni capitalizan nada, pues el Bien ha de ser *creado a cada instante*. La virtud es virtud no cuando tiene intención de hacer el bien, sino *cuando lo hace* habitualmente. Jankélévitch compara la virtud moral con el artesano virtuoso de su técnica. Hay dos momentos: uno de inspiración –la buena voluntad– y otro de ejercitación continuada de dicha voluntad. En moral, como en estética, es necesario que estos dos momentos se produzcan de facto para que el Bien –o el objeto artístico en su caso– se hagan realidad. Pero la cuestión principal para Jankélévitch es pura *gracia*, puro *amor*, es una verdadera *conversión* la que produce la inversión de la mirada sobre el mundo. Una necesidad de la *inversión de la mirada* que encontramos en Gregorio de Nisa, concretamente en su *Comentario al Cantar de los Cantares* (Homilías 1 y 2), en el que se habla del tema de la gracia como libertad centrándose en una perspectiva que procede de Dios mismo, pero que no merma la capacidad receptiva libre del hombre. Desde el hombre, cuya libertad se ejerce en la aceptación de la gracia de manera inocente y en el ejercicio de la buena voluntad, Jankélévitch nos invita, puesto que el tiempo no es pura cronología, a aprovechar la oportunidad para la innovación que supone el hecho de ser seres temporales. Así, la significación de lo pasado se elabora en el presente; siempre está en proceso, a cada instante; todo puede cambiar de la noche a la mañana –en la medida en que depende de una decisión instantánea– para bien y para mal. Sólo nos restaura la Inocencia, pues la creatividad del bien y, en definitiva, el amor mismo arraigan en esta condición previa:

Inostroza. Universidad Católica de la Santísima Concepción. Concepción (Región del Biobío, Chile). 2009, pp. 161-226.

²⁹⁹ Jankélévitch, Vladimir, *Curso de filosofía moral*. Curso de Filosofía moral, Universidad libre de Bruselas, 1962-1963. Compilación, anotaciones y prefacio de Françoise Schwab. Traducción de María Tabuyo y Agustín López. Sexto piso. Madrid, 2010, p. 25.

[...] la inocencia recuperada es enderezamiento de todo aquello que el exceso de conciencia ha puesto en medio o invertido, es decir, ha situado en sentido inverso a la libertad, al tiempo y sobre todo a la eferencia caritativa. [...] Sólo el amor puede conferir a esa inocencia la pureza intencional, pues sin él el movimiento hacia delante sólo sería una metáfora espacial y la espontaneidad una orientación sin alma³⁰⁰.

El amor finalmente tiene la última palabra, cura nuestras faltas y rige toda la vida moral. La intuición que sostiene el propósito entero de la moral jankélévitchiana se reduce a un único imperativo: el deber de amar. Lucien Jerphagnon ha afirmado categóricamente refiriéndose al pensamiento moral de nuestro autor: «Esta moral es una moral del amor. [...] Nada puede ser más extraño a Jankélévitch que las éticas fundamentalistas en las que los buenos corazones hacen las buenas conciencias..., y las buenas recompensas. Austera es la voluntad de amar, la que se decide como tal, en el instante, porque tampoco el amor sabría comenzar sino por amor, y el Bien por el Bien»³⁰¹. En Jankélévitch, el origen de toda vida moral procede del misterio de un instante de amor cuya continuidad no es, sino la coherente complicidad agradecida de cada momento de la vida con esa decisiva experiencia. El amor, que es una limpia, una inocente capacidad creadora que se despliega sin ningún motivo, incomprensiblemente, como una creación después de la primera Creación. Para Jerphagnon este es el punto en el que se funden la ética y la metafísica jankélévitchianas³⁰² y, para nosotros, es además una prueba del espacio común que Jankélévitch comparte con la doctrina platonizante de Gregorio de Nisa.

³⁰⁰ Jankélevitch, Vladimir, *Lo puro y lo impuro*. Op. cit., p. 244.

³⁰¹ Jerphagnon, Lucien. Op. cit., p. 54. La traducción es nuestra.

³⁰² *Ibid.*

2.6 Nicolás de Cusa y la *coincidentia oppositorum*

La perspectiva de la inocencia a la que se refiere Jankélévitch es la de un saber no sapiente, un saber libre de toda carga conceptual que regresa al punto cero. Ello supone un modo de presentarse ante el conocimiento semejante al que sugiere Nicolás de Cusa con su noción de “docta ignorancia”. Se trata de un tema central en la teología apofática del Cusano bastante emparentada, por otra parte, con la del Pseudo Dionisio. Entre las influencias asimiladas por la filosofía del *je-ne-sais-quoi*, debemos nombrar sin género de duda a este pensador del siglo XV heredero de la tradición platonizante de los Padres. Nicolás de Cusa considera los conceptos como signos que pueden definir una parte en relación a otra, pero que no llegan a acceder al misterio de la totalidad. Jankélévitch cree con Cusa que el acceso al Misterio sucede a partir de una actitud que procede de la docta ignorancia y que se podría definir como pura *apertura* hacia lo que solamente puede llegar a sernos accesible por la vía negativa³⁰³. En el capítulo tercero de *La muerte*, titulado “La entreapertura”, Jankélévitch habla de la muerte como algo de naturaleza ambigua relacionado con el Misterio. Dice:

De la muerte tenemos un conocimiento a medias que es al mismo tiempo una ignorancia a medias, una docta ignorancia; sobre la muerte tenemos un poder a medias que es también una impotencia a medias... Ciencia nesciente y poder impotente, gnosis a medias y débil fuerza –todo va a medias y todo es anfibológico en las relaciones de la criatura mortal con su muerte–. Situémonos sucesivamente desde un punto de vista agnóstico y desde un punto de vista drástico. –Decíamos antes que el misterio de la muerte es inefable y opaco en sí mismo, que sólo es reconocible el contorno del misterio, y sólo se pueden describir los epítetos de la mismidad. ¿La nihilización del ser no es acaso un sinsentido? ¿Y por qué la cesación de la continuación y no la eternidad? Estas preguntas sin respuesta nos ponen en contacto con el fondo oscuro del misterio³⁰⁴.

La docta ignorancia que nos pone en contacto con el Misterio es un claroscuro. El Misterio en sí es también, desde la perspectiva jankélévitchiana, un claroscuro, una «evidencia nocturna»³⁰⁵. Nicolás de Cusa es un pensador que se encuentra en la línea de

³⁰³ Montmollin sugiere que dicho planteamiento manifiesta asimismo la conexión de Jankélévitch con Chestov, quien atribuye a la “docta ignorancia” un papel liberador capaz de ayudar al hombre a desembarazarse del orden de la necesidad. Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., p. 111.

³⁰⁴ Jankélévitch, Vladimir, *La muerte*. Op. cit., p. 129.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 134.

la vía negativa que es la vía del claroscuro. La docta ignorancia es un saber que sólo conoce en tanto que se le permite ignorar el conocimiento *científico* del objeto. El Misterio no puede ser conocido científicamente o discursivamente. El saber que podemos tener del Misterio, o bien es un saber intuitivo, o bien nos sumerge definitivamente en él. Por eso la idea de «docta ignorancia» permite a Jankélévitch, ante la evidencia de la muerte, poner de manifiesto la decadencia del pensamiento contemporáneo, un pensamiento que a fuerza de querer clarificar lo impenetrable se hunde en su oscurecimiento definitivo y desesperante porque olvida esa doctrina que ya nos enseñó el Cusano en su defensa de un punto donde convergen los opuestos (*coincidentia oppositorum*)³⁰⁶. Hablamos de un no-lugar que resuena insistentemente en nuestro autor:

Hay dos penumbras con intenciones contrapuestas, la del crepúsculo que está dirigida hacia la noche y la de la aurora que está a la espera del día, así hay dos interpretaciones contrarias de la ambigüedad mortal, que corresponden una al pesimismo del optimismo y otra al optimismo del pesimismo³⁰⁷.

La coincidencia de los opuestos está gobernada en Cusa por la idea de unidad como síntesis armoniosa de las diferencias y se refiere a la infinitud de Dios que trasciende todas las distinciones y las oposiciones posibles, tales como las de esencia y existencia, reuniéndolas en sí mismo. De ahí que el acercamiento a Dios sólo sea posible, para el pensador renacentista, por la vía negativa: Dios no es nada que podamos siquiera imaginar, nuestras mentes son completamente ignorantes con respecto a la infinitud divina y no pueden acceder a ella por la vía del razonamiento discursivo. Ahora bien, nuestra ignorancia sobre Dios es una ignorancia que ha realizado muchos esfuerzos por tratar de comprender lo que la divinidad sea. Se trata, por tanto, de una ignorancia instruida o «docta» que, aunque no llega a comprender la naturaleza divina, sí que comprende a Dios como fuente y conservador de la existencia de todas las cosas

³⁰⁶ Para el tema de la *coincidentia oppositorum* puede consultarse a Jorge M. Manchetta y Claudia D'Amico: *Comentarios a Cusa, Nicolás de, Acerca de la docta ignorancia, Libro Primero: Lo máximo absoluto*. Biblos, Buenos Aires, 2003. También Cf. Mariano Álvarez-Gómez y João M. André (coordinadores), *Coincidencia de opuestos y concordia. Los caminos del pensamiento en Nicolás de Cusa*. Actas del Congreso Internacional de Coimbra 2001. Sociedad Castellano-Leonesa de Filosofía, Salamanca, 2002.

³⁰⁷ Jankélévitch, Vladimir, *La muerte*. Op. cit., p. 134.

y, por lo tanto, como acto puro³⁰⁸. Este tema, al pasar a Jankélévitch, se refiere al problema de la *efectividad* y de la pura *eferencia*. Para él, abrazando hasta un límite cercano al panteísmo la idea de la empatía universal, la creación en general es donación incontaminada de cualquier cálculo, tiene carácter completamente indefinido, es eferencia pura que a nadie tiene que imitar y asienta al ser en la preexistencia del no ser mediante un acto inocente³⁰⁹.

En el volumen II de *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Jankélévitch dedica el primer subcapítulo a la docta ignorancia. Si el No-sé-qué es uno de los nombres que él da al Misterio –que en su filosofía ocupa el lugar de la divinidad– *docta ignorancia* va a ser el nombre que, mencionando expresamente a Cusa, nuestro autor dé al no saber instruido que es, en su opinión, muy superior al saber pedante, académico o científico que no conduce al conocimiento. Se trata de una sabiduría o gnosis nesciente, de una suerte de intuición inocente que coincide con el tipo de conocimiento del que nos hablan tanto la *Teología mística* del Areopagita como el *Tratado de la visión de Dios* del Cusano –recuerda–³¹⁰. La docta ignorancia sabe creyendo ignorar, afirma socráticamente que no sabe nada, pero encierra la sabiduría de una impostura que, basada en la humildad y en un conocimiento puramente intuitivo, brilla libre de prejuicios y llena de lugares comunes. La docta ignorancia a la que se refiere Jankélévitch es un tipo de conocimiento que, como bien observa Isabelle de Montmollin, renuncia a etiquetar y a compartimentar porque es consciente de que participa del Misterio y de una vida esencialmente liberadora que convierte a la filosofía en un saber viviente³¹¹.

La coincidencia de los opuestos presente en Nicolás de Cusa permite a nuestro autor desarrollar sus famosos pares (órgano-obstáculo; música-silencio) y, sobre todo, incidir sobre la importancia de la ambigüedad. Silvia Vizzardelli ha comentado que la idea de un movimiento oscilatorio capaz de abrirse a la verdad intuida implicando un dinamismo de los extremos opuestos es noción portadora de ambigüedad³¹². La ambigüedad, además de ser una nota característica de la filosofía jankélévitchiana y de

³⁰⁸ Cf. *De venatione sapientiae*, 14.

³⁰⁹ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Lo puro y lo impuro*. Op. cit., pp. 24-25.

³¹⁰ Jankélévitch, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque rien. 2. La méconnaissance. Le malentendu*. Seuil, París 1980, pp. 13-18.

³¹¹ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., p. 111.

³¹² Cf. Vizzardelli, Silvia, *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*. Estetica e critica Quodlibet. Macerata, 2003, p. 59.

emparentar claramente al autor con la doctrina de la *coincidentia oppositorum*, es también un signo de adecuación del filósofo a su propia época histórica, pues la filosofía de mediados del XX presenta una fascinación por los temas ligeros y proclives a la deriva relativista, a los juegos lingüísticos, a la postura deliberadamente estética y paradójica. Dicha posición está ligada en Jankélévitch a ciertos pensamientos musicales indicados por términos como *expresivo-inespresivo*, *pianissimo sonoro* o *forte con sordina*, expresiones queridísimas por el filósofo que, si bien en música técnicamente hablando responden a unos matices realizables por el intérprete en la ejecución, para nuestro autor llegan a sugerir una radical convicción sobre el carácter no aprehensible de la verdad que se revela en el instante puntiforme, totalmente consistente con la coincidencia de los opuestos:

El pianissimo sonoro, que está a punto de emerger fuera del silencio, y el forte con sordina, que está a punto de volver a él, se encuentran quizás en un mismo punto³¹³.

Este planteamiento, válido también para la filosofía moral, se refiere a eros y a tánatos, expresa la desproporción entre la infinitud y la finitud, y el límite entre el amor y el ser.

¿Amar o ser? ¿Amar renunciando al ser como el que acepta ser todo amor o arrellanarse en la espesura del ser renunciando al amor?³¹⁴

Jankélévitch estudia en *La paradoja de la moral*, cómo el amor reta a la muerte y se rebela contra ella en una relación paradójica que muestra su límite cuando el amante muere de amor y el amor triunfa al sucumbir. La coincidencia de tales opuestos es un solo instante en el que el vértigo del amor es escandaloso y delirante, pues bascula en el vacío, en el borde del no-ser. Sin embargo, al hacerlo desencadena toda vida posible, toda creatividad imaginable. La contradicción entre el amor y el ser que se nos presentan como opuestos y coincidentes tiene su expresión metafórica en otro

³¹³ Jankélévitch, V., *La presencia lejana*. Albéniz, Séverac, Mompou. Op. cit. p. 55.

³¹⁴ Jankélévitch, V., *La paradoja de la moral*. Op. cit. Pág. 97.

procedimiento musical, el trémolo, que, para Jankélévitch es la realización pianística de la pareja de opuestos:

La oscilación entre el amor y el ser, entre el deber y el ser, no es un simple capricho, ni la marca de un versátil diletantismo. Estrechos son los desfiladeros por los que debemos bordear entre el amor sin ser y el ser sin amor. El andar a tropezones del ser-amante en este estrecho, en el que los contradictorios lo remiten el uno al otro, desemboca a veces en una enloquecedora trepidación *in situ*; con mayor frecuencia, quizá, dejará adivinar los latidos de un tierno corazón. La música lo expresa con el trémolo. Esta vibración temblorosa, nostálgica, apasionada como un sollozo, testimonia un trágico desgarramiento que no tenemos derecho a minimizar; tal desgarramiento sangra en nosotros en la contradicción agónica y palpitante de los que mueren de amor³¹⁵.

Tal vez sea este carácter agónico que para Jankélévitch tiene la coincidencia de los opuestos, un germen de tragedia que marca la diferencia con el misticismo del Cusano y lo devuelve a Simmel, pero lo que parece innegable es que la síntesis entre la experiencia de lo irreversible y la esperanza de lo eterno se halla en estas imágenes bellísimas. A nuestro juicio, constituyen una referencia con vuelo suficiente para verificar la apuesta jankélévitchiana por lo insondable. Una elección de honda raigambre en la tradición espiritualista de la filosofía negativa, que pone de manifiesto su convicción en la capacidad del arte musical para expresar inocentemente lo que es muy difícil de comprender desde el lado racional porque pertenece a la categoría de lo alado y a la región de la poesía.

³¹⁵ *Ibid.*, pp. 120-121.

2.7 El legado de las Letras rusas

Dice Jankélévitch que, tratándose de la naturaleza, Mussorgski habla el mismo lenguaje que Tolstói. Como Tolstói, quiere captarla en su verdad limpia de todo engaño y de toda retórica. Ambos optan por mantenerse en contacto con la realidad orillando la vaguedad idealista y la subjetividad estilizada³¹⁶. El sentido de lo real del que habla no se refiere a la actitud lógica del científico sino más bien al retorno a lo originario en el que venimos insistiendo: un contacto extático, directo e intuitivo con lo cotidiano cuyas raíces se hunden con fuerza en la cultura oriental.

Algo parece haber protegido a los pensadores y artistas rusos del exceso de abstracción propio de Occidente. Algo que tal vez guarde relación con la tradición próxima a Platón y a Plotino, algo que prende en los Padres griegos por encima de la corriente aristotélica que se asienta con fuerza en la Europa occidental. Tal vez sea una actitud que Jankélévitch define como «pasión por lo inmediato» y que forma parte del voluntario alejamiento del idealismo que se capta en la mejor cultura rusa. Para el filósofo, Rusia no es sólo la melancolía dionisiaca y el romanticismo nocturno, no es únicamente *toska* (nostalgia) sino también «el cielo apolíneo de Pushkin y la objetividad de Rimski-Kórsakov»³¹⁷. La filosofía del *je-ne-sais-quoi* se ve afectada por el sentido de realidad presente en las letras rusas. Es el Jankélévitch que apuesta por una conversión a la naturaleza y a la filosofía que pasa necesariamente por lo real. Él admira en Tolstói que su pensamiento responda a un planteamiento según el cual habría que retornar a la realidad en toda su crudeza³¹⁸. El ideal tolstóiiano al que se refiere está representado por dos personajes: Ana Karenina, arquetipo de la mujer dispuesta a desprenderse de los convencionalismos sociales, y Nicolás Levin, quien antes de morir se reconcilia con el cielo del mediodía –el mismo mediodía que constituye en el imaginario jankélévitchiano uno de los pilares de la música de Debussy³¹⁹–. Levin se vuelve hacia Yarilo, el Sol, llevado por su sed de verdad y por la comprensión de que la naturaleza ignora toda hipocresía. Jankélévitch destaca el apego de Tolstói a la posibilidad vital del ser, su amor por la vida y por la naturaleza, su capacidad de asombro ante los

³¹⁶ Cf. Jankélévitch, V., *Fuentes*. Op. cit. “Tolstói y lo inmediato”.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

³¹⁹ Cf. Jankélévitch, V., *Debussy et le mystère*. Éd. de la Baconnière. Neuchâtel, 1949, Cap. II.

moribundos a los que describe con realismo extremo y de los que dice que miran hacia algún lugar infinitamente lejano –como ocurre por ejemplo en la narración de la muerte de Nicolás Levin– como si tuvieran el horizonte puesto en aquello que prelude el misterio de la muerte. Tolstói es, en este sentido, sumamente sensible a escuchar los guiños sobrenaturales de la naturaleza; de ahí que Jankélévitch lo equipare a Debussy³²⁰. El viraje tolstóiiano hacia la autenticidad supone, según nuestro autor, una conversión a la verdad imprescindible para la mejor filosofía porque sustenta tanto la teoría de la no violencia, como la vida moral representada en el imperativo del amor. Jankélévitch, además, destaca el carácter paradójico de esta apuesta por la sinceridad:

La filosofía exige una conversión inmediata a la Verdad, y para toda la vida. En esto residen el carácter paradójico de la enseñanza y la teoría de la no violencia. La teoría en sí misma no puede ofrecer ningún atractivo, ya que representa la simple conclusión lógica del mandamiento del amor, mandamiento que excluye toda violencia. Existe en la única medida en que exige que sea aplicada. Existe paradójicamente a partir del instante preciso en que aceptamos todas sus consecuencias en la vida. ¿Pero no es la paradoxología de todas las paradojas? Una paradoja es tanto más paradójica cuanto la tomamos en serio y estamos dispuestos a aceptarla toda nuestra vida y con toda nuestra alma, hasta la muerte. Es en esto donde reside la *paradoxia* de la paradoja, y no en el hecho de que sea irracional en sí³²¹.

Hay en su afirmación sobre la sinceridad que se exige del filósofo, cierto regreso a la idea platónica de *conversión*. Jankélévitch lo recuerda en las líneas anteriores a la cita que acabamos de recoger. Platón, en el Libro VII de *La República*, señala que los prisioneros de la caverna deben volverse a Dios con todo su cuerpo y con toda su alma. Hay también, en el pasaje al que nos referimos, una mirada al problema de la coherencia de la vida moral que debe afectar a toda la actividad del hombre y que tiene consecuencias para la actividad pedagógica. No en vano, acaba de afirmar lo siguiente:

El saber se vuelve vivo cuando es conmovido por la verdad, y no cuando se contenta con conocerla. En general, la verdad ha de ser vivida al mismo tiempo que la vida. Y más vale ser conmovido por la verdad sin conocerla que conocerla sin ser conmovido por ella, como los profesores y los conferenciantes que hacen sabias

³²⁰ Cf. Jankélévitch, V., *Fuentes*. Op. cit., pp. 35-37.

³²¹ Jankélévitch, V., *Fuentes*. Op. cit., p. 22.

exposiciones. La verdad nos es dada para que se aplique y no para que se proclame desde lo alto de una cátedra de profesor³²².

Jankélévitch mira hacia Tolstói porque la suya es una invectiva para denunciar lo inauténtico que debe traducirse en la acción y a la que no son ajenos el problema del arte y de la creación artística planteados desde la armonía con la naturaleza. Él admira la posición estética del Tolstói novelista en lo que se refiere a poner al descubierto las convenciones absurdas, la falsa teatralidad y, en general, aquello que podría entorpecer la comunicación con la verdad desnuda. Admira también su vuelta a una religión sin intermediarios: para ambos, el contacto con la verdad debe ser directo. Es de destacar que características similares las encuentre en Rimski-Kórsakov quien, igual que Tolstói, pone sus ojos en la idea de una presencia constante de lo divino en la naturaleza. Nos referimos en concreto a esa ópera paradigmática para la filosofía de la música jankélévitchiana que es *La ciudad invisible de Kitej*[#], cuyo libreto escrito por Vladimir Bieltski conserva, a decir del filósofo, un carácter muy tolstóiiano especialmente en el personaje de Fevronia, la joven de alma pura capaz de responder a la pregunta del príncipe Vsevolod Yourévitch que Dios es omnipresente y que el bosque es su templo.

En general, Jankélévitch entresaca de las tradiciones literaria y musical rusas aquellos temas que se identifican con sus propias obsesiones, muy especialmente la temática de la muerte: Tolstói fue un hombre torturado por el pensamiento sobre la muerte, cuestión permanente en su obra capital, *Guerra y paz* (1869) pero que, como apunta nuestro autor, puede rastrearse en otras obras como en *Kolstomero, historia de un caballo* (1861) o en *La muerte de Ivan Ilich* (1885). Según el filósofo, para Tolstói, la nihilización del hombre individual es un absurdo inaceptable. Esto se muestra en su afición por el contraste entre la primavera –símbolo de la vida de la naturaleza que se renueva eternamente– y la muerte, tema que, según dice, «no podría ser más ruso»³²³ y que trata también el músico Stravinski. Lo que nosotros pensamos es que el tema en cuestión no puede ser más jankélévitchiano y que cuando el filósofo comenta que Tolstói estaba convencido del eterno renacimiento de la vida, de una existencia anterior grabada en la memoria, de la simetría órfica del nacimiento y de la muerte, lo que está

³²² *Ibid.*, p. 21.

[#] Ilustración sonora. La cantante Kathryn Harries en el personaje de Fevronia interpreta el Himno a la Naturaleza de *La ciudad invisible de Kitej*. Cf. Anexo.

³²³ Jankélévitch, V., *Fuentes*. Op. cit., p. 27.

haciendo es rescatar de la literatura de Tolstói los textos que se identifican con un modo de hacer filosofía por el que él mismo se interesa:

Si la filosofía tolstóiiana de lo inmediato no ha resuelto este contraste punzante, por lo menos ha presentado su incomprensible contraste: la sabiduría de Platón y la sabiduría de Spinoza no son más que una, una misteriosa e incomprensible sabiduría, una meditación de la muerte y una meditación de la vida³²⁴.

Jankélévitch vuelve sobre ello en 1981 en un escrito titulado precisamente *Tolstói y la muerte*, recogido en el volumen *Fuentes* en el que estamos basándonos para nuestros comentarios. En él se habla de la novela *Amo y criado* (1895) que incluye además la narración de un viaje –nos va siendo muy familiar este gusto jankélévitchiano por la idea de odisea o aventura– un importante alegato contra las desigualdades sociales de su época, cuestión bastante sustanciosa para un profesor de filosofía moral. La novela, en lo que se refiere a su tratamiento de la muerte, insiste en la idea de que hemos de morir para ser capaces de transmitir nueva vida, lo que enlaza con el símbolo de la primavera como renacimiento así como con la ya comentada coincidencia de opuestos. Es un rasgo típicamente tolstóiiano la fe en la perpetuidad de la naturaleza que de alguna manera consuela o compensa las muertes, pero en *Amo y criado* hay un paso más, pues el criado calienta a su amo tendido sobre la nieve y consigue que sobreviva aunque él muere. Hay ambigüedad en esta transfusión de vida. Nuestro autor lo comenta así:

Amo y criado sugiere la idea de una palingenesis casi perfecta: el uno renace del otro; no que el muerto sea devuelto a la gleba, como las hojas muertas cuyo tapiz formará el suelo vegetal del *tcherzoniom* y servirá para fecundizar las próximas primaveras; el uno desaparece, el otro sobrevivirá por renovación infinita o intercambio entre los vivos y los muertos. El péndulo regresa enseguida del otro lado. La tragedia de la nihilización y la cosmología de la eterna vitalidad representan dos aspectos separados y discontinuos de un único misterio que no hay que intentar sistematizar. Pues la muerte es ambigua hasta el infinito³²⁵.

Para Jankélévitch, como para Tolstói, el consuelo proviene de la naturaleza. Con ello consigue que la utopía se encarne en la vida y no exceda lo incomprensible a pesar de que cada muerte sea algo infranqueable, algo que pertenece a un orden totalmente

³²⁴ *Ibid.*, p. 27.

³²⁵ *Ibid.*, p. 31.

otro. La idea aparece también en otros pensadores rusos como por ejemplo León Chestov (1866-1938), a quien califica de «filósofo de la tragedia» frente a Tolstói, quien sería el representante del «drama vivido»³²⁶.

A propósito de Chestov, el propio Jankélévitch confiesa a Guy Suarès que posiblemente sea uno de los filósofos que más lo han influenciado³²⁷. Nuestro autor alaba sobre todo su estilo no sistemático y al mismo tiempo brillante y aforístico. No podemos perder de vista que se trata de otro judeo-ruso afincado en Francia con tintes existencialistas, ni que fue un original intérprete de Kierkegaard. León Chestov en su célebre «Parménides encadenado», el primero de los estudios escritos y publicados entre 1928 y 1937 bajo el título general de *Atenas y Jerusalén*³²⁸, señala también la importancia de someterse a la verdad, pero además se pregunta por el problema de la necesidad. A partir de este escrito Chestov intenta replantear las grandes líneas de la historia de la filosofía occidental que, en su opinión, no ha hecho sino encadenar a Parménides con una especie de etiqueta de defensor histórico del ser estático, presentándolo frente a las filosofías del movimiento y de las leyes de la naturaleza. El viejo dilema Parménides *versus* Heráclito. Para Chestov, el hecho de presentar el camino de las ciencias de la naturaleza como el mejor posible ha hecho que los filósofos pierdan libertad y autenticidad. Él estima que nuestro empecinamiento en considerar el conocimiento de las leyes de la naturaleza como si se tratara de lo real mismo afecta a la moral y es fuente de grandes problemas filosóficos ya que, de alguna manera, los hechos se ven precedidos por una serie de teorías sobre ellos que terminan por conducirlos hacia fines falsos. Esto afecta a la libertad, a la creatividad y a nuestros recursos más íntimos que seguramente se encontraban originalmente mucho más cercanos a la complicidad con lo real. Chestov piensa que los conocimientos ligados a la ciencia positiva nos alejan del misterio de la vida y del misterio del ser. En otra de sus obras, *Kierkegaard y la filosofía existencial* (1936), recurre al existencialismo

³²⁶ *Ibid.* Cf., pp. 35-37.

³²⁷ Cf. Suarès, Guy, *Vladimir Jankélévitch: Qui suis-je?*. La Manufacture, Lyon 1986, p. 80. Para ampliar el tema puede consultarse el libro del experto en Chestov Dr. Ramona Fotiade de la Universidad de Glasgow y de la experta en Jankélévitch Françoise Schwab, *Leon Chestov-Vladimir Jankélévitch: Du tragique au l'ineffable. Editions Universitaires Européennes*. Saarbrücken (Alemania), 2011.

³²⁸ Chestov, León, *Athènes et Jérusalem: un essai de philosophie religieuse* (precedido de *L'Obstination de Chestov* por Yves Bonnefoy). Traducción del ruso al francés de Boris de Schloezer. Aubier, París 1993. La versión en español de la Editorial Sudamericana está traducida por Ferrater Mora del francés: Chestov, León, *Kierkegaard y la filosofía existencial*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1965.

kierkegaardiano para recordar que lo importante no es comprender sino vivir. Y vivir entraña precisamente un compromiso con lo real. Es esta crítica al racionalismo la que mantiene la proximidad de Jankélévitch al autor ruso: mientras Chestov preconiza un acceso a la verdad que no exige en todas las cosas comprobaciones parecidas a las que realiza la ciencia positiva sino que parte de un esfuerzo de conversión indiferente a la necesidad, Jankélévitch asienta muchas de sus ideas filosóficas esenciales sobre premisas tales como una lógica poco convencional no del pensamiento sobre el ser sino más bien de la creatividad y la aventura que se origina en la inocencia y la docta ignorancia como condiciones previas de todo conocimiento intuitivo. Es la perspectiva de un conocimiento que no se identifica con el saber conceptual y que bebe de alguna manera en fuentes originarias, el punto de vista que apunta hacia una profundidad que persigue la sabiduría y conecta con el Misterio. Así, afirma en el capítulo III de *La muerte* que, sobre lo misterioso, toda la ciencia que tenemos es ciencia vaga y docta ignorancia:

Si hay misterio es porque las circunstancias ignoradas son, no ya desconocidas, sino incognoscibles, no ya desconocidas hasta nueva orden y en el estado actual de nuestros conocimientos, sino incognoscibles eternamente y a priori³²⁹.

Estos planteamientos, imbuidos también de la influencia de Nicolás de Cusa, están igualmente próximos a Chestov, quien sugiere el carácter liberador de la docta ignorancia que induce a invertir los papeles y a que no sea lo referente al orden de la necesidad lo que impere en una nueva manera de hacer filosofía sino más bien la capacidad del hombre para sentirse incardinado en el Misterio y comprometido con él. Para Chestov la libertad del hombre inocente no conoce límite alguno³³⁰, y aunque la liberación del hombre haya de pasar por la experiencia de la tragedia, dicha liberación no puede provenir del conocimiento sino de la gracia. Desde este punto de vista la proximidad de Chestov con Jankélévitch es clara, pues la defensa jankélévitchiana del Misterio como lugar de la verdad y del acceso directo a la realidad es constante tanto en su filosofía general como en su filosofía de la música. Para nuestro autor, la acción inaugural que suponen tanto la creación poética como la musical se caracteriza por su

³²⁹ V. Jankélévitch, *La muerte*. Op. cit., p. 130.

³³⁰ Cf. Chestov, León, *Kierkegaard y la filosofía existencial*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1965, p. 108.

impronta mística, participa de una inspiración que se identifica con la gracia misma: una cima que el alma alcanza sólo por un instante y que, al igual que todas las cosas sublimes, puede llegarse a entrever pero no a poseer, ya que el Absoluto se nos presenta como una aparición que se esfuma, como una efímera chispa de luz en la inmanencia.

Otro pensador ruso cuya influencia sobre el pensamiento moral de Jankélévitch es notable es Nikolai Berdiaev (1874-1948), filósofo audaz y hasta temerario, comprometido y con tintes románticos que sigue en gran medida la estela de Soloviev, pero a quien se puede considerar por encima de todo un filósofo de la persona³³¹. Establecido en París desde 1925 por su oposición al marxismo, Berdiaev se adhirió a la corriente del existencialismo religioso y se caracterizó por su aguda crítica del carácter alienante del objetivismo científico moderno. Para Berdiaev, la creación es un asunto inconcluso que debe ser culminado por acción de la libertad, tema que tiene una importante repercusión en los planteamientos de Jankélévitch sobre el amor humano como la tiene también la idea de una eticidad cargada de energía y de carácter no normativo: para Berdiaev, como para Jankélévitch, el acto moral es fundamentalmente creativo y en ello reside su eficacia.

El interés jankélévitchiano por la mística rusa contemporánea data de su juventud. En 1924 escribe un texto titulado «Thèmes mystiques de la pensée russe contemporaine» para una miscelánea de escritos en honor de Paul Boyer que se publicará en 1925. Hoy podemos encontrar este texto en el volumen que lleva por título *Premières et dernières pages*³³². En él, explica que la primera mitad del siglo XIX habría estado marcada por la hegemonía filosófica del idealismo alemán en Europa. También en Rusia es notable la influencia del hegelianismo. De la misma manera que se ha llegado a hablar en Alemania de una “derecha” y de una “izquierda” hegelianas, Jankélévitch descubre dos tendencias en la filosofía de la Rusia del zar Alejandro II, quien reinó entre 1855 y 1881. La más próxima a lo que equivale en Alemania a la izquierda hegeliana sería de carácter occidentalista y estaría influenciada por Marx y por el positivismo de Comte pero, conviviendo con ella, subsiste una tradición eslavófila y postkantiana, un intelectualismo apriorista próximo a la mística y al alma popular rusa que –piensa Jankélévitch– tratará de encauzar el lirismo intuitivo de la vida interior en

³³¹ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., pp. 46-50.

³³² Jankélévitch, V., *Premières et dernières pages*. Seuil, París 1994, pp. 101-130.

las formas de la razón creadora y se verá acrecentado por la difusión de los intuicionismos francés y alemán y el desarrollo de los estudios neoplatónicos y medievales³³³. Nuestro autor explica que, tras la Guerra del 14, Soloviev abre una vía verdaderamente filosófica que, aunque por una parte tendrá en cuenta las soluciones positivistas, al mismo tiempo repudiará las exageraciones de los eslavófilos radicales. Dicha vía llega a adquirir conciencia de movimiento a partir de la fundación en la Universidad de la Sociedad Psicológica de Moscú (1884) por el psicólogo empirista Troitski³³⁴. La mayor parte de los trabajos de dicha Sociedad portan la impronta del espiritualismo mostrando cómo en Rusia los espíritus más genuinamente filosóficos se encontraban insatisfechos ante la hipertrofia del saber analítico y abstracto de tradición racionalista.

Mientras tanto, en la Europa occidental de estos años estaba operando otra revolución intelectual de la mano de Henri Bergson, cuyas ideas fueron conocidas en Rusia con bastante retraso y no en su orden natural, ya que *L'Évolution créatrice*, obra de 1907, se tradujo en primer lugar en 1909, y el *Essai sur le données immédiates de la conscience* de 1889, primera obra de Bergson, se publicó traducido al ruso en 1911 bajo el título *Tiempos y libertad*. Nuestro autor apunta que el bergsonismo tendrá una influencia indirecta en Rusia a través de las filosofías alemanas de inspiración bergsoniana del conde Keyserling y de Oswald Spengler.

La obra de Keyserling gira en torno a la idea de que la filosofía no debe ser saber dogmático sino la vida misma en forma de saber. Este autor será capaz de dar al principio intuicionista una dimensión etnográfica y religiosa que el individualismo bergsoniano no implicaba directamente³³⁵ e introducirá, bajo la influencia de Schopenhauer y del orientalista Paul Deussen (de este último había sido traducido al ruso por M. Sizov en 1911 un trabajo titulado *El vedanta y Platón a la luz del kantismo*) un interés por los valores intuitivos de la sabiduría china e hindú que influye notablemente sobre la Sociedad Psicológica de Moscú y su escuela eslavófila. En cuanto a Oswald Spengler, su oposición –preformada anteriormente por Nietzsche– a la civilización y a la cultura contrapone una lógica orgánica que sólo puede captarse por la

³³³ *Ibid.*, pp. 103-104.

³³⁴ Sobre este tema puede acudir al artículo de Randall A. Poole, «The Neo-Idealist Reception of Kant in the Moscow Psychological Society». En *Journal of the History of Ideas*, Vol. 60, nº 2. Abril 1999, pp. 319-343.

³³⁵ Cf. Jankélévitch, V., *Premières et dernières pages*. Seuil. París 1994, p. 107.

experiencia inmediata de la vida, a la lógica mecanicista de las ciencias naturales. Sus ideas de que cada *Kultur* es un organismo independiente con su propio mundo simbólico y de que, como trata de mostrar en *La decadencia de Occidente*, la civilización occidental ha agotado su impulso milenario, harán más fuerte la vieja creencia rusa sobre el poder del papel de la cultura oriental en el mundo y su capacidad de vivificar la realidad a través de un regreso a la vida interior. A todo esto hay que unir el hecho de que Berdiaev fundará en el Moscú de 1909 una «Academia de cultura espiritual» en la que –cuenta Jankélévitch– uno de los temas propuestos para las conferencias que se programaron en 1920 fue, precisamente, la «teoría del declive de Occidente después de Spengler»³³⁶.

No sólo Bergson, Spengler o Keyserling influirán sobre la mística rusa contemporánea. Jankélévitch habla también de la importancia de Wilhelm Dilthey, de quien la escuela eslavófila tomaría la idea de que los hechos espirituales nos son dados no a través de un entramado de conceptos sino de un modo inmediato, real y completo, como vida y vivencia. Habla también de Husserl cuyas *Investigaciones lógicas* fueron traducidas al ruso en 1909. En su opinión, ejercerán un importante influjo sobre Chestov. Y menciona el renacer que en las primeras décadas del siglo XX tendrán, tanto en Alemania como en Rusia, estudios neoplatónicos y de carácter medievalista que posibilitan que la sombra de Plotino aparezca obsesivamente en cualquier lugar del pensamiento ruso. Jankélévitch defiende que el estudio del misticismo neoplatónico y medieval dotará a la filosofía rusa de su carácter dramático y pondrá al descubierto el conflicto entre el racionalismo abstracto que subordina al yo los conceptos sólidos y el inmanentismo que disuelve en la plenitud concreta del sujeto toda trascendencia, toda objetividad³³⁷. Se trata de una reacción anti-intelectualista en medio de los acontecimientos dolorosos que no cesan de golpear durante la primera mitad del XX al pueblo ruso, sumido en una verdadera «tragedia de la cultura espiritual» –repite con palabras de Simmel³³⁸–. Esta situación venía muy de atrás, de la influencia del llamado “petrinismo”, el movimiento racionalista nacido de Pedro el Grande (1672-1725) que supuso un verdadero esfuerzo de occidentalización del país. Así las cosas, el misticismo ruso contemporáneo intentará resolver las contradicciones dramáticas de su cultura entre

³³⁶ Cf. Jankélévitch, V., «Thèmes mystiques dans la pensée russe contemporaine». *Ibid.*, p. 108.

³³⁷ *Ibid.*, p. 109.

³³⁸ *Ibid.*, p. 110.

un prestigio militar, político y económico crecientes en medio del desastre moral. Lo hará a través de tres campos: el epistemológico, el teológico y el reservado a la ética o a la filosofía moral.

Desde el punto de vista del problema del conocimiento, el misticismo ruso se va a apropiarse de cierta exégesis lírica tomada de románticos alemanes como Schlegel o Novalis. Hay una denuncia del carácter abstracto de la crítica kantiana, de la sequedad de su formalismo de tal manera que, por ejemplo Soloviev, buscará la espiritualidad en una síntesis armoniosa entre la forma y los contenidos. Soloviev en concreto es influido por Schlegel y Novalis y mediante ellos, indirectamente, por Goethe. Jankélévitch habla de un retorno a Goethe, al principio de síntesis universal que parece evocarnos su colección de poemas *Gott und Welt*, principio que en Soloviev se denomina *vséédinstvo*, término que nuestro autor traduce por «el Uno-Todo de Soloviev» e identifica con un absoluto concreto en el que se reabsorben las energías espirituales del cosmos³³⁹. Soloviev es un filósofo que interesa a Jankélévitch porque su síntesis espiritual es vigorosa y de gran unidad y porque, sin llegar a renunciar a los principios kantianos, su filosofía mística se construye sobre lo inacabado y sobre una psicología de la experiencia:

Soloviev es el primer gran filósofo ruso en el que la noción de experiencia interior, de estado psíquico ocupa un lugar tan importante³⁴⁰.

Jankélévitch relaciona la noción de experiencia interior en Soloviev con la *Erlebnis*³⁴¹, el concepto de experiencia vivida o vivencia que surge de los planteamientos de Dilthey. Ahora bien, en nuestro autor, como en Soloviev, este concepto toma la vertiente bergsoniana y no se identifica tanto con la historicidad de la experiencia como con cierta filosofía del instante y de un tipo de experiencia intravital de carácter intenso e inmediato. Para Jankélévitch, dicha experiencia implica una relación de reciprocidad entre la vivencia interior y el mundo exterior y se caracteriza por ser extática y por una duración instantánea cercana a la de las experiencias místicas.

³³⁹ *Ibid.* p. 111.

³⁴⁰ “Soloviev est le premier grand philosophe russe chez qui la notion d’expérience intérieure, d’état psychique occupe une place si importante.” Jankélévitch, V., «Thèmes mystiques dans la pensée russe contemporaine». *Ibid.* p. 114. La traducción es nuestra.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 114.

Además, tanto para Jankélévitch como para Soloviev, el *τύπος νοητός* de Plotino en el que todo es inmanente a todo viene a desembocar igualmente en los principios de interioridad espiritual y de implicación recíproca propios de un intuicionismo que, por cierto, tampoco le es ajeno a Chestov. De ahí que estos autores supongan –dice nuestro pensador– los gérmenes de un inmanentismo radical entroncado en la gran tradición de las *Enéadas*³⁴² y que el propio pensamiento jankélévitchiano y con él su filosofía de la música se sitúen en un lugar cercano a toda esa tradición.

Jankélévitch afirma que los principios del misticismo ruso suponen un esfuerzo por contractar en un momento simple todas las vivencias que operan en la conciencia de tal manera que se integren los elementos contradictorios y se elimine toda unilateralidad. Entre estos elementos cita las emociones estéticas, las creencias religiosas y el sentimiento moral. Advierte que, por sí mismas, las exigencias analíticas del intelectualismo sólo conducen a aislar el Bien de la Belleza y de la Verdad lógica³⁴³. Todo esto lo conducirá hacia la construcción un pensamiento filosófico propio claramente interesado por la eslavística y por los planteamientos heterodoxos alternativos a la academia de su tiempo. El estudioso Pavel Syssoev, en un artículo dedicado a la influencia del pensamiento místico ruso sobre Jankélévitch³⁴⁴, ha explicado a este respecto que la intuición del Uno o de la unidad viene a convertirse en una pieza maestra del pensamiento ruso. Esta no-unilateralidad se opone claramente a reducir la realidad a un solo aspecto, abogando por la integración de todas sus facetas. Para Jankélévitch, en el mundo real los seres son algo orgánico no por su simple suma, ni por un esquema de organización mecánica, ni tampoco por yuxtaposición lógica sino por una vida inasible, por un *je-ne-sais-quoi* invisible a los ojos, pero que actúa en cada presencia dotándola de singularidad y de personalidad. La forma, incluso la más imperfecta de ellas es, en definitiva, expresión de este *no-sé-qué* al que el espíritu humano accede de manera intuitiva. Vladimir Jankélévitch, sin estar sujeto a la escuela eslavófila, dará forma personal a muchas de sus intuiciones: el saber metalógico, la visión integradora de la realidad, el acto moral como creación libre constituyen una

³⁴² *Ibid.* p. 116.

³⁴³ *Ibid.*, p. 116.

³⁴⁴ Cf. Syssoev, Pavel, «Intuition de l'unité: L'influence des penseurs russes sur Jankélévitch». En *Bulletin de Littérature ecclésiastique*. Instituto Católico de Toulouse. Abril-Junio 2006. CVII/2, pp. 207-212.

serie de temas netamente jankélévichianos que encuentran sus raíces en la mística contemporánea rusa.

2.8 La aproximación a la Mística cristiana: San Francisco de Sales y San Juan de la Cruz

Es sabida la admiración de Jankélévitch por el *Traité de l'Amour de Dieu* de San Francisco de Sales (1567-1622) y por la *Llama de amor viva* y el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz (1542-1591)³⁴⁵. Se trata de obras de la mística cristiana que han tenido clara influencia en su filosofía de la música, en su teoría del instante y en sus ideas sobre el amor.

Según Francisco de Sales, en el alma hay una cima en la que se produce el encuentro con el Misterio. Allí el hombre se siente iluminado como si un rayo le tocara por un breve instante haciéndole experimentar el más alto amor y el mayor de los placeres espirituales al que la ciencia humana no es capaz de llegar³⁴⁶. Las ideas de este santo, que cita al Pseudo Dionisio y abraza en muchos aspectos la misma línea de los Padres Griegos, serán del interés de Jankélévitch, quien toma contacto con su obra a raíz de los cursos que imparte en su estancia en el Instituto Francés de Praga durante los mismos años en los que le ocupa con pasión el estudio de la música de Liszt³⁴⁷. Los pensamientos que dedica a la idea de un amor puro y a la idea de escucha de lo divino en nosotros que se encuentra en el origen del coloquio amoroso, los podemos encontrar por ejemplo en *Quelque part dans l'inachevé*³⁴⁸. Hablan de esta influencia que nos susurra la idea de intimidad con la naturaleza y la armonía que inflama el corazón humano como algo común a los poetas y a los músicos. Como ha señalado Isabelle de Montmollin³⁴⁹, la «cima» del alma –expresión a la que Jankélévitch se refiere en numerosas ocasiones y que considera en su *Henri Bergson* como «nuestra esencia mística»³⁵⁰– ocupa un capítulo del *Tratado del amor de Dios* de San Francisco de Sales, obra que apreciaba especialmente por su profundidad y que cita en la entrevista escrita

³⁴⁵ Cf. López Guzmán, M^a Dolores, Op. cit., p. 46. Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., pp. 79-82.

³⁴⁶ Cf. Sales, Francisco de, *Traité de L'Amour de Dieu*. Ed. de A. Ravier, *Œuvres*, París 1969, L. VI. C 4.

³⁴⁷ Ya se ha comentado que Jankélévitch fue Profesor agregado de Filosofía en el Instituto Francés de Praga entre 1926 y 1932. Cf. Migliaccio, Carlo, *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*, Op. cit., p. 18.

³⁴⁸ Jankélévitch, V., en colaboración con Berlowitz, Béatrice, *Quelque part dans l'inachevé*. París Gallimard, 1978. Actualmente en la colección Folio Essais, pp. 132 y 187-188.

³⁴⁹ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., pp. 359-360.

³⁵⁰ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Henri Bergson*, Op. cit., p. 47.

con Béatrice Berlowitz. Nuestro autor se refiere también a la comparación entre el *sancta sanctorum* del templo de Salomón y el hápax que supone esta cima o lugar secreto del alma humana en un curso titulado *L'immédiat* que fue difundido póstumamente por las ondas de France Culture en 1992. Dicha comparación está tomada de este santo católico.

Montmollin también alude a la posible influencia de Teresa de Ávila sobre Jankélévitch al tratar el tema de los grados de la vida espiritual, tema emparentado con la idea de las estancias del templo y de su lugar más íntimo y sagrado que la santa abulense presenta en su obra *Las moradas*. Montmollin piensa que esta santa no cae dentro de las influencias jankélévitchianas porque el misticismo que va a influir sobre nuestro autor busca una idea de simplicidad y gratuidad que se ahorraría el arduo esfuerzo de ascesis al que ella se refiere en el *Castillo interior*³⁵¹. Nosotros creemos que esta afirmación podría matizarse, ya que en Teresa de Ávila parece contrastada cierta trasposición de la tradición cabalística del ascenso hacia Dios que podría tener origen judío³⁵² y a la que Jankélévitch, presumiblemente, no sería ajeno. No obstante, coincidimos con Montmollin en que no parece prudente considerar a la santa de Ávila una fuente del pensamiento jankélévitchiano, aunque vale la pena tener en cuenta el hecho de que Teresa de Jesús presenta un camino de purificación hacia la cima de unión con el Absoluto que puede ser interpretado desde una invitación a la sencillez y al despojamiento, lo que no estaría lejos del sentir del autor. Así, cuando se refiere al espíritu de litote en *La música y lo inefable* dice:

La música empieza a caminar con los pies desnudos y las sandalias de la pobreza. Buscar la penumbra, pintar con luz desvaída, decir medias palabras y en voz baja: en todas estas formas de alusión y continencia se traduce una voluntad casi ascética de detenerse a medio camino cuando éste conduce al énfasis³⁵³.

Las sandalias del misticismo carmelitano y el oxímoron *música callada* de Juan de la Cruz resuenan en la madurez de nuestro filósofo cuando, en su proyecto de equiparación entre la música y el silencio, recuerda a Frederic Mompou en quien

³⁵¹ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., p. 29.

³⁵² Cf. Artigas, M^a del Carmen, *Segunda antología sefaradí: Continuidad cultural (1600-1730)*. Ed. Verbum, Madrid 2005, p. 17.

³⁵³ Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 86.

[...] podemos percibir esa voz secreta e inimitable, que es la voz del silencio: oímos esa voz cuando «la soledad se hace música»...³⁵⁴.

Lo afirma citando el Prefacio del primer cuaderno de *Música callada* del compositor catalán. Jankélévitch habla de tres cuadernos que contienen veintiuna piezas para piano, pero en realidad se trata de cuatro cuadernos que en total suman veintiocho y que fueron publicados entre 1959 y 1967. Estas páginas no sólo suponen una ascesis auditiva desde el punto de vista del esfuerzo cada vez mayor que exige su escritura musical. Requieren, sí, que el oído se haga a sonoridades muy distendidas armónicamente y a disonancias ásperas. Tal vez por ello, para Jankélévitch son la imagen musical de la incompleción del hombre y del ascetismo más desgarrado³⁵⁵. Si la presencia ausente, o la presencia lejana había ya hecho su aparición en el Mompou de *Charmes* (1920), *Música callada* cambia lo mágico por lo religioso entroncando con la serenidad de Juan de la Cruz que intenta recoger explícitamente esa bellísima pieza independiente para canto y piano, de austeridad casi gregoriana sobre el texto del poeta que es *El cantar del alma* (1951)[#]. El poema del santo se expande musicalmente recreándose en la intimidad, en la interioridad en la que habla la voz del silencio. Dado que nuestro trabajo se debe centrar prioritariamente en la filosofía de la música jankélévitchiana no nos sustraemos a la tentación de comparar lo que el propio Mompou dice sobre su obra con lo que comenta el filósofo. Las palabras del músico son las siguientes:

Esta música no tiene aire ni luz. Es un débil latir del corazón. No se le pide llegar más allá de unos milímetros en el espacio, pero sí la misión de penetrar en las grandes profundidades de nuestra alma y en las regiones más secretas de nuestro espíritu. Esta música es callada porque su audición es interna. Contención y reserva. Su emoción es secreta y solamente toma forma en sus resonancias bajo la gran bóveda fría de nuestra soledad³⁵⁶.

Y Jankélévitch comenta:

³⁵⁴ Jankélévitch, V., *La presencia lejana. Albéniz, Séverac, Mompou*. Op. cit., p. 156.

³⁵⁵ Cf. *Ibid.*, pp. 160-161.

[#] Ilustración sonora. Victoria de los Ángeles interpreta el *Cantar del alma* de Juan de la Cruz y Frederic Mompou. Cf. Anexo.

³⁵⁶ Tomado de Internet: Opus Música (revista de música clásica). Feb. 2007, nº 12. <http://www.opusmusica.com/012/callada.html>. Fecha de consulta: 23 de junio de 2012.

¿Cómo podríamos denominar a esta intimidad de la interioridad, esta intimidad superlativa, más interior que todos los misterios más interiores, la cumbre y el pico del alma, o, al contrario, el fondo y el centro de esa alma? ¿Es una cima aguda o una profundidad? No tiene importancia... Lo que quiere Mompou cuando busca la “Soledad sonora” es llegar a ese punto inalcanzable en el que la música se convierte en la voz del silencio, en el que el silencio se hace música. Una vez hallado ese punto evanescente, al que nadie puede apuntar más de un instante, el canto del alma se eleva en medio de la soledad³⁵⁷.

Como podemos observar, en el filósofo están presentes tanto las alusiones a la *cima del alma* salesa como a la *soledad sonora* de la que habla el santo de Fontiveros. El cántico que Jankélévitch dedica a la espiritualidad del patrono de los poetas se hace presente no sólo en *La presencia lejana* sino también en obras como *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, donde retoma otra de sus óperas fetiche, la debuyssiana *Pelléas et Mélisande*, y recuerda al preguntarse sobre la insatisfacción humana y sobre el problema metafísico de la presencia ausente o del casi-nada esencial que sentimos que nos falta, cómo recurrimos a la poesía y a la música para expresar lo que nuestro corazón desea con ansia obtener, que no es otra cosa que la fuente de agua viva de la que hablan tanto el Salmista como Juan de la Cruz, o quizás –así lo sugiere nuestro filósofo-músico– el *Cuarteto con piano en Sol Menor* de Gabriel Fauré[#] que para su fina sensibilidad es el paradigma musical del *Charme*, del Misterio subyugante, del amor infinito que invade el alma al abrirse a la contemplación³⁵⁸.

³⁵⁷ Jankélévitch, V., *La música lejana*. Op. cit., p. 165.

[#] Ilustración sonora. Fauré, G., Adagio non troppo del *Cuarteto n° 2 Op. 45*. Cuarteto Ysaÿe (piano, Pascal Rogé). Cf. Anexo.

³⁵⁸ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. Vol. I, *La manière et l'occasion*. Op. cit., p. 74.

2.9 Una conexión fundamental con el pensamiento español: Baltasar Gracián

El jesuita español Baltasar Gracián y Morales (1601-1658) fue pionero de una larga tradición de moralistas. Su filosofía, inspirada en el pesimismo religioso propio del Barroco y en una intensa preocupación por la complejidad creciente de las relaciones sociales de su tiempo, influyó de manera notable hasta llegar a la cultura alemana y postromántica –es sabido que Schopenhauer y Nietzsche fueron fervientes admiradores de *El criticón*–. Famoso no sólo por esta obra sino también por sus escritos ético-políticos y estéticos, en particular por el *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) –traducido al alemán por Schopenhauer– y el *Tratado de la agudeza y arte de ingenio* (1648), Gracián ha sido entendido como un pensador que defendió la dignidad del mundo sensible y una concepción del arte como complemento de la naturaleza y segundo creador: para el moralista español, el deber del arte es descubrir las más secretas o remotas relaciones entre las cosas y fijarlas en una forma precisa a través de la agudeza que descubre las armonías, pero también las desarmonías del mundo. Temas dilectos de la estética graciana son las disonancias, las paradojas, las exageraciones y los enigmas, de ahí que lo hagamos presente al hablar de los autores que han influido sobre Jankélévitch. A este respecto, disponemos además de uno de los pocos trabajos escritos por un español sobre la figura de nuestro autor. Se trata del artículo «Vladimir Jankélévitch admirateur de Gracián» del experto gracianista y profesor de la Universidad de Zaragoza, Jorge Ayala. Artículo que ya hemos mencionado y al que nos referimos a continuación.

Para hacer justicia al escrito de Ayala hay que decir que, ya desde el resumen inicial que precede a este trabajo, nos encontramos con la valiente calificación de Jankélévitch como filósofo «impresionista»³⁵⁹, rasgo que compartiría con el moralista del XVII en el sentido de que ambos pensadores prefieren la pincelada gruesa a la creación de sistemas de filosofía rigurosos. Nos parece particularmente acertada esta

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 157.

observación teniendo además en cuenta que mantiene una coherencia notable con la circunstancia de que la filosofía de la música del autor está fundamentada en las fuentes del impresionismo musical desde sus precursores Chopin y Liszt, hasta su más genuina vertiente representada por Ravel y Debussy. Ayala apunta que el influjo graciano se advierte en la filosofía del *je-ne-sais-quoi* coincidiendo con Isabelle de Montmollin, quien también se refiere al pensador barroco como una de las principales influencias de la filosofía jankélévitchiana³⁶⁰. Afirma Ayala que, para los gracianistas españoles, el nombre de Vladimir Jankélévitch y el de Gracián estarán forzosamente unidos porque él ha sido uno de sus principales divulgadores en el país vecino a pesar de no haber escrito ningún tratado sobre él, ya que las referencias al que ha considerado como el filósofo español más notable del siglo XVII abundan en todas sus obras hasta el punto de que Jankélévitch considera a Gracián un «catalizador» de su pensamiento moral³⁶¹.

La afinidad entre Vladimir Jankélévitch y Baltasar Gracián es de personalidad: ambos basculan entre filosofía y estética, ambos comparten un fino gusto por la ironía y ambos creen en una ciencia de la nesciencia que les lleva a deambular por terrenos fronterizos, proclives a la relación con lo inasible. Ayala –decíamos– es particularmente agudo cuando califica a ambos filósofos como «impresionistas». Comenta en concreto:

Los dos filósofos podrían ser calificados también de «impresionistas»; las obras de Jankélévitch se parecen más a una construcción musical polifónica que a una construcción puramente filosófica; y los primeros escritos de Gracián, en particular *El héroe*, *El discreto* o *El oráculo manual* caen perfectamente bajo la denominación de “filosofía modal”³⁶².

En el primer volumen de *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, dedicado a *La Manière et l’Occasion*³⁶³, asistimos a un singular comentario sobre el significado en Gracián del juego de las apariencias en relación con el ser, aspecto de su pensamiento por el que también se interesó Nietzsche y que ha sido estudiado en España por autores como José Antonio Maravall, José Luis Aranguren o Benito Pelegrín. En el primer capítulo del mismo, «Apparence et manière» figuran las reflexiones de Jankélévitch

³⁶⁰ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit. pp. 35-36.

³⁶¹ Ayala, J. “Vladimir Jankélévitch admirateur de Gracián”, Art. cit., p. 158.

³⁶² *Ibid.*, p. 158.

³⁶³ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien: I La Manière et l’Occasion*. Op. cit., pp. 13-25.

sobre la que llama «filosofía modal» de Gracián, que consiste básicamente en interesarse más por las maneras o por las formas que adquiere el ser (el accidente), que por el ser en sí (la esencia). Ello constituye una inversión del esquema platónico que abogaba por contemplar la esencialidad del ser más allá de sus apariencias. Jankélévitch habla expresamente de la máxima catorce del *Oráculo* manual y de un capítulo de *El discreto* que opone la Circunstancia a la Substancia y la Manera a la Cosa. Para Gracián –explica Ayala– «*todo pasa como en representación*» (*El Criticón*, III, 4). El filósofo aragonés del XVII se interesa por las maneras del ser relacionadas con la circunstancia que nos ofrecen una apariencia cambiante, por lo que la circunstancialidad del mundo y de la vida adquieren, en su filosofía, un significado profundo. Gracián no está de acuerdo con eliminar las apariencias como si se tratara sin más de falsas realidades, lo que sí ocurre en la filosofía de Platón. Las apariencias no son un simple velo que oculta la verdad sino, por el contrario, constituyen las formas en las que el ser se concreta en el mundo. Esta importancia de lo fenoménico, de la circunstancia y de la ocasión abre una vía al hombre moderno para quien lo urgente no es conocer la supuesta esencia del ser sino sus manifestaciones individuales tal y como se presentan en el mundo de la vida. Así, el Héroe es un hombre totalmente ajustado a la experiencia que adapta su comportamiento a las cosas del mundo tal y como se presentan ante él en cada ocasión. Esta es la razón por la que el Héroe graciano es, para Jankélévitch, la perfecta encarnación de la docta ignorancia que, en este caso, consiste en conocer el valor de la apariencia y atenerse a él, frente a la ignorancia simple de quien confunde sin más apariencia y verdad. Isabelle de Montmollin ha destacado que a Jankélévitch le interesa destacar un aspecto de la filosofía de Gracián que supone un paso más en relación al intelectualismo griego que no reparaba en la duplicidad de lo real cayendo en una visión ingenua del mundo: Gracián es un virtuoso en captar el doble juego de lo real, el polvo en los ojos y la hipocresía³⁶⁴. Así, el *héroe*, el *discreto*, el *prudente*, todos estos atributos nos ponen en comunicación con la idea de que el conocimiento esencial de la realidad importa menos que un conocimiento práctico de lo real basado en los mecanismos de un potente juego de apariencias. Gracián rehabilita el mundo sensible a costa de una concepción en la que el devenir aparece como fuente inagotable de oportunidades para ser aprovechadas, oportunidades que afectan a la posibilidad de adquirir conocimiento,

³⁶⁴ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., p. 34.

a la realización de la persona, al ejercicio del amor, todas ellas únicas, irreversibles, apasionantes. Desde esta perspectiva, Jankélévitch desarrolla, partiendo del jesuita español, la idea de una sabiduría que podría esbozarse en dos etapas: en una primera fase habría que atravesar la vasta carrera del tiempo para llegar al centro de la ocasión, pues sólo el tiempo madura las resoluciones, sólo el tiempo consigue que nos preparemos para ser capaces de ajustarnos con flexibilidad a los acontecimientos. El aporte de lo temporal es la novedad que introduce Jankélévitch y que sitúa a nuestro filósofo de lleno en la preocupación central de su momento histórico. El segundo momento de esta sabiduría consistiría precisamente en ajustarnos a los acontecimientos al hilo de la temporalidad misma. En resumen, lo que viene a hacer Jankélévitch siguiendo a Gracián –y en ello coinciden las consideraciones de Ayala y Montmollin– es rehabilitar la circunstancia, vinculada al campo de lo accidental.

Una pregunta a añadir sería si todo esto tiene algo que ver con la filosofía de la música. Lo veremos en el capítulo dedicado al *charme* musical, pero además encontramos respuesta entre las confidencias que Jankélévitch revela a Béatrice Berlowitz en *Quelque part dans l'inachevé* dentro del capítulo XXV titulado “Au piano”. En él, el autor habla de Baltasar Gracián y de cómo su aguda visión sobre el valor de la apariencia permite entender en profundidad y sin quedarnos en lo trivial lo que supone el virtuosismo para la música. Nuestro autor afirma que ya no es posible pensar sobre el virtuosismo como aquellos jóvenes de 1900 que protestaban contra los virtuosos a la puerta de los conciertos en nombre de una experiencia musical más esencial o más pura creyendo que con ello reaccionaban contra la frivolidad del Segundo Imperio. En su opinión, se comportaban como herederos de esa tradición platonizante a la que acabamos de aludir para la que la esencia es más verdadera que la apariencia. La apariencia –continúa– no es nada sin el ser. Gracián rehabilita la ostentación, el gesto grandilocuente de la apariencia porque es una forma del ser, porque la apariencia es parte del ser esencial. Así ocurre también en la música. Dado que la audición, en lo que tiene de teatral, necesita de un espacio óptico que acompañe la realidad inasible de la temporalidad en la que se produce el fenómeno, el virtuosismo no debe ser entendido como una exhibición vacía sino que expresa, por el contrario, un canto a la aporía. Porque la dificultad en la vida se encuentra por doquier no es extraño

que la música refleje esto. Para apoyar su tesis, Jankélévitch menciona un elenco de obras del gran repertorio pianístico como los dos *Conciertos* de Chopin, el *Segundo Concierto en La Mayor* de Liszt o el *Cuarto* de Rachmaninoff, partituras de las que afirma –y tiene toda la razón– que, en ellas, la aparente dificultad responde a escollos propios de la música misma que participan de la naturaleza del *charme*, pues encierran buena parte de un atractivo singular que capta nuestro interés. La ostentación, «peligrosamente rehabilitada por Gracián», nos permite que al escuchar ciertos pasajes virtuosísticos hinquemos las raíces en aspectos de lo humano como la vanidad, la exhibición del trabajo muscular, o la capacidad de asombro que procede del deslumbramiento para reconocer con ello que una auténtica exigencia interior puede esconderse legítimamente tras el «atletismo» musical y sus récords de velocidad³⁶⁵.

³⁶⁵ Cf. Jankélévitch, Vladimir y Berlowitz, Béatrice, *Quelque part dans l'inachevé*. Op. cit., pp. 225-228.

SEGUNDA PARTE

LA FILOSOFÍA DE
LA MÚSICA DE
VLADIMIR
JANKÉLÉVITCH

Capítulo 3.

Los compositores

Una serie de compositores y de formas musicales sirven simbólicamente a Jankélévitch para esbozar su personalísima filosofía de la música. Hay que tener en cuenta el peso específico de tres óperas: *Penélope*, de Gabriel Fauré; *Pélleas y Mélisande*, de Claude A. Debussy; y *La leyenda de la ciudad invisible de Kitej*, de Rimski-Kórsakov. Hay que destacar también la importancia que concede a la canción francesa y a las formas pianísticas del Romanticismo, en general de formato breve, que continúan evolucionando durante los albores del siglo XX para convertirse en concisos poemas sonoros. Los *Preludios* de Debussy, por ejemplo, inspiran muchas de las más bellas páginas sobre la música escritas por el autor. Tampoco podemos omitir el interés del filósofo por la vibrante voz y el sentimiento de los pueblos que sufren expresado en el alma de lo rapsódico, un espíritu que prende con fuerza en Liszt y en el nacionalismo ruso. Para ir desgranando todo esto con cierta claridad y orden en la exposición proponemos ceñirnos a los compositores sobre los que escribió respetando la cronología natural de la historia de la música y su impacto en la estética musical. Posteriormente nos ocuparemos de los binomios música/temporalidad, música/*charme* y música/silencio.

Para el autor, más importante que filosofar sobre música es hacerlo *desde* la música. Como anota certeramente Carlo Migliaccio³⁶⁶, nuestro pensador considera la experiencia musical como base para sus elaboraciones filosóficas concediendo a la concepción bergsoniana de la intuición un papel fundamental en todo el proceso. Partiendo de esta premisa, nuestra hipótesis de trabajo debe tener en cuenta que no cualquier composición musical va a servir para sostener este planteamiento lo que, con seguridad, llevó al autor a excluir de sus ensayos a los compositores cuyas características más sobresalientes fueran el gusto por las formas extensas y de desarrollo largo –en general los alemanes, a excepción tal vez de Robert Schumann y de Félix

³⁶⁶ Cf. Migliaccio, Carlo, *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*. Cuem, Coll. Il dodecaedro. Milán, 2000, p. 18.

Mendelsshon de quienes suele hablar con admiración, si bien no escribe largamente sobre ellos—. Por razones tanto personales como políticas Jankélévitch va a detenerse fundamentalmente en músicos franceses, españoles y rusos de poética sucinta cuyas más celebradas virtudes apuntan a lo que silencian sus composiciones más que a la explícita exhibición de procedimientos. Entendemos que toma este camino deliberadamente por motivos que tienen que ver con el encanto natural derivado de estas músicas —que de por sí es mucho y podría justificar sin más su interés— pero, sobre todo, con sus convicciones profundas, relacionadas en buena medida con las circunstancias biográficas e históricas que envuelven sus orígenes y el momento de la construcción de Europa que le tocó vivir. Ello marca sus preferencias electivas de manera irrenunciable, en ningún caso inconsciente sino, probablemente, reivindicativa. Ahora bien, el hecho de que seleccione sus músicos entre los no alemanes no afecta para que, en Vladimir Jankélévitch, se produzca una unidad sustancial entre filosofía y música. Ello se debe en parte a motivos de carácter teórico, en lo que coincidimos con estudiosos como Silvia Vizzardelli³⁶⁷, si bien no debe olvidarse que dicha coherencia, aunque implica la investigación filosófica desde el punto de vista científico, responde también a la particular psicología y a los mundos afectivo y moral de un hombre que se siente en permanente exilio y que vive los duros años de la Segunda Guerra Mundial desde el compromiso activo. Para la autora italiana que acabamos de mencionar, *La música y lo inefable* constituye el único ensayo que Jankélévitch dedica a la estética propiamente dicha. Matizaríamos esta afirmación ya que otros textos, en especial *El nocturno*, *Fauré et l'inexprimable* y los escritos dedicados a la rapsodia nos parecen de enorme relevancia para la reconstrucción de las posiciones estéticas jankélévitchianas. El filósofo selecciona sus preferencias eludiendo estudiar el tronco principal de la tradición musical centroeuropea en el que el mundo austro-germano, desde Bach hasta Wagner pasando por el Clasicismo vienés, mantiene la primacía formal a partir del principio del desarrollo temático. Tampoco se ocupa de la tradición musical inglesa ni de las novedades estéticas que florecían aquellos años en los Estados Unidos. Su lectura de la música alemana suele vincularla a los principios de la lógica hegeliana que sigue el camino del discurso y rechaza la luminosidad de lo instantáneo. Elige, por tanto, un

³⁶⁷ Cf. Vizzardelli, Silvia, *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*. Quodlibet. Macerata, 2003, p. 136.

sendero menos transitable y menos seguro, una ruta que prefiere la poesía a la filosofía discursiva, lo íntimo y lo a salvo de las especulaciones de cualquier poder a la rigidez académica. Jankélévitch se inclina por la música del área mediterránea, especialmente por la franco-española –no perdamos de vista la relación con París de los mejores compositores españoles de la época– y presta una atención muy destacada a los músicos rusos, aunque sobre algunos de los que menciona a menudo como Mussorgski o Balakirev, no escribió ensayos. Al filósofo le interesa un arte inadaptado que estira los procedimientos tonales sin llegar a destruirlos en un alarde de flexibilidad; un arte que, por otro lado, no llega a nihilizar al sujeto aunque lo coloca en una posición difícil en la que no son posibles ni la aspiración al protagonismo, ni la pretensión de un poder absolutista propia de ciertos espectáculos –nos referimos, para que podamos entenderlo de manera inequívoca, a ejemplos como la herencia wagneriana, los pianismos sólidos a la manera de Hindemith, o los excesos sinfónicos a los que nos tiene acostumbrados Carl Orff–. En la música elegida por Jankélévitch, los tonos y los temas melódicos dialogan sin tensión porque se renuncia a la presencia dominadora del bitematismo. A partir de ahí se produce una preponderancia de las atmósferas en las que la armonía es protagonista. Ello consigue poner en movimiento energías que viven envueltas en un estatismo sólo aparente, un estatismo vivo, en estado de ebullición, que representa en su imaginario el caos hesiódico, el eros platónico, la presencia ausente de la teología negativa y, en definitiva, el silencio mismo. La música elegida desde esta perspectiva es capaz de crear paralelismos con un estilo de pensamiento ajeno a las cuestiones metafísicas de la identidad y puede sugerir mejor el estatuto de un estado precario, extremadamente frágil, que se sostiene como un milagroso momento de equilibrio dentro del continuo temporal; un momento de equilibrio cuya duración es siempre un *casi-nada*. Esta posición inestable y esta visión desde la transversalidad son las notas características de una filosofía de la música única que desde la sensibilidad más exquisita pretende y de manera misteriosa consigue, o al menos nos parece que consigue al ser escuchada en esta clave, cantar lo Inefable.

3.1 Los precursores

3.1.1 Chopin: el teclado humanísimo

Afirma Françoise Schwab en el prefacio a la recopilación de escritos jankélévitchianos titulada *Liszt, Rhapsodie et Improvisation*³⁶⁸ que, el autor, desdeñando cualquier interés universalista, ubica el comienzo de la modernidad musical hacia 1825 con Liszt y Chopin:

Chopin es el inventor y el fundador de la sensibilidad moderna; pero en las profundidades, es Liszt el gran genio de la modernidad. De esa inspiración creadora inagotable, de esa sangre generosa, continuamos viviendo todavía hoy³⁶⁹.

A Chopin dedica la segunda parte de sus páginas sobre el nocturno iniciadas en 1942 y hoy recogidas en el título *La musique et les heures*³⁷⁰. Nos referimos concretamente al ensayo *Chopin et la nuit*, aparecido en la edición de 1957. A Franz Liszt –a quien acostumbra a llamar François Liszt traduciendo su nombre probablemente para evitar cualquier connotación germanizante– consagra, a partir de 1955, una fenomenología del virtuosismo y de la improvisación que inaugura el primer capítulo de *La Rhapsodie: verve et improvisation musicale*. Se titula «François Liszt et la muse de la rhapsodie». Alcanza mayor profundidad en la revisión del volumen V de su proyecto *De la musique au silence*. Este último vio la luz en 1979 y lleva por título *Liszt et la rhapsodie: essai sur la virtuosité*.

La significación estética de Frédéric Chopin (1810-1849) está indisolublemente ligada al piano y a la más elevada utilización artística de los refinados recursos de un instrumento que cumplía cien años al nacimiento del compositor³⁷¹. El piano del siglo

³⁶⁸ Cf. Jankélévitch, V., *Liszt, Rhapsodie et Improvisation*. Flammarion, Paris, 1998. Prefacio de Françoise Schwab, p. 8.

³⁶⁹ “Chopin est l’inventeur et le fondateur de la sensibilité moderne; mais dans les profondeurs, c’est Liszt le grand génie de la modernité, c’est de cette verve créatrice inépuisable, de ce sang généreux que nous continuons à vivre encore aujourd’hui”. Jankélévitch, V., *Quelque part dans l’inachevé*, en colaboración con Béatrice Berlowitz, Paris, Gallimard, 1978, pp. 218-219. La traducción es nuestra.

³⁷⁰ V. Jankélévitch, *La musique et les heures*. Seuil, Paris, 1988.

³⁷¹ La invención del piano se debe al constructor de claves Bartolomeo Cristofori quien, hacia 1711, exhibía en su taller de Padua varios ejemplares de un nuevo instrumento al que llamaría “clavicembalo

XVIII tenía los macillos duros, forrados de cuero, pero las diversas mejoras que se introdujeron a lo largo de su primer siglo de vida sustituyeron la piel por varias capas de fieltros blandos que dulcificaron el sonido. Se introdujeron sofisticados pedales que permitían una elegante resonancia –el pedal derecho– o un tono opacificado e íntimo –el pedal izquierdo, de cuyo uso más refinado tanto habla Jankélévitch cuando se refiere al *pianissimo sonoro* o al *forte con sordina*– con lo que se consiguió un perfecto vehículo para la expresión musical del Romanticismo tanto en su vertiente más expresiva e introvertida, como en su versión más expansiva y virtuosística. El piano romántico era, desde el punto de vista físico, un instrumento polifónico de sonoridad grande y bella, indispensable tanto para acompañar a la voz humana como para producir por sí mismo las más diversas texturas musicales, especialmente melodías guarnecidas por vistosos arpeggios y otros procedimientos armónicos de efecto envolvente y seductor. Esto fue aprovechado magistralmente por Chopin, de quien se suele destacar su gusto por el *bel canto* y por la imitación de los recursos vocales de la ópera italiana que traslada a su instrumento en forma de melodías humanísimas, enriquecidas por una ornamentación exquisita a la manera de las *fioriture* y las *fermate* propias de arias y cavatinas.

Chopin fue uno de los más grandes armonistas de su época. Destaca su gran originalidad a la hora de llevar al teclado pasajes basados en la disonancia cromática y en el dominio de la modulación. Maestro en el uso ambiguo de los acordes, muestra un gusto claro por el de séptima disminuida cuyo color es especialmente apropiado para introducir los gestos modulantes. Chopin ama la utilización de tonalidades remotas en forma de digresión colorista y deambula sin temor por la inestabilidad tonal. Apunta con ello directamente a lo que más tarde se convertirá en el Impresionismo musical. Se ha hablado de sus innovaciones utilizando la expresión «ensueño armónico»³⁷² para incidir sobre el carácter de un ambiente sonoro que parece transitar por territorios propios de la poesía y la imaginación más elevadas. Estas características son bien conocidas por Vladimir Jankélévitch, quien valora en Chopin su capacidad para sustraerse al rancio racionalismo en favor del vuelo poético y de la mesura que caracteriza el mejor legado de la música francesa, pues Chopin encaja de lleno dentro de

col piano e forte”. Cf. Rattalino, Piero, *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. Traducción de Juan Godó Costa. Ed. Labor S. A. Madrid, 1988. pp. 13 y 17-18.

³⁷² Cf. Temperley, Nicholas, *Chopin*. Traducción de Pablo Sorozábal Serrano. Colección New Grove. Muchnik Editores, Barcelona 1987, p. 72.

una tradición que, según Claude Debussy, se caracterizaría por la claridad, la elegancia, la declamación simple y la voluntad de agradar³⁷³.

Para Jankélévitch, Chopin es el compositor que pone luz en la noche y fulgor onírico en lo oscuro. Es además el padre del nocturno y el antecesor directo de la interpretación faureana de esta forma musical, pues –observa– ambos compositores desarrollan sus *Nocturnos* conforme a un plan dualista basado en temas contrastantes que pone de manifiesto de nuevo el problema de los opuestos³⁷⁴. Este debate, que aparece también en los poemas sinfónicos de Liszt, va unido en el filósofo a un concepto de lo nocturno y a una simbología que para él significa la reacción de la filosofía y el arte europeos frente al Siglo de las Luces. El Romanticismo se defiende contra el racionalismo refugiándose en las tinieblas, lugar idóneo para la fantasía y lo irracional. La noche es, por una parte, el santuario de los místicos, el lugar espiritual donde lo que centellea un solo instante adquiere su valor más alto por su contraste con lo oscuro. La noche es condición de posibilidad para entrever por un momento la claridad; proporciona terreno abonado para toda una metafísica de la confusión que caracteriza el caminar hacia el eclecticismo propio del hombre romántico. Jankélévitch relaciona estas características con la historia francesa de las ideas:

Allá donde el dualismo cartesiano iba espontáneamente a las «naturalezas simples», es decir, a las nociones puras y sin mezcla de ninguna otra, el Romanticismo, por el contrario, va a las «mixturas». La oposición de Descartes y de Maine de Biran resume brutalmente en la historia de las ideas francesas este contraste midiendo todo el intervalo que separa la aguda evidencia del *je pense* y la confusa realidad del hecho primitivo, ese «hecho» que es el esfuerzo o la energía (*force*), que es a la vez del alma y los músculos, del yo y del no-yo. ¡Singular giro de las cosas del pensamiento! Una generación de filósofos, de poetas, de músicos, de alquimistas y de humoristas basta para deshacer lo que la crítica cartesiana había hecho³⁷⁵.

³⁷³ Cf. Debussy, Claude, *El señor corchea y otros escritos*. Versión española de Ángel Medina Álvarez. Alianza Música, Madrid, 1987, p. 251.

³⁷⁴ Cf. Jankélévitch, V., *Le Nocturne*. En *La musique et les heures*, Seuil, París 1988, p. 231.

³⁷⁵ “Là où le dualisme cartésien allait spontanément aux «natures simples», c’est-à-dire aux notions pures et sans mélange d’aucune autre, le romantisme, tout à l’opposé, va aux «mixtes». L’opposition de Descartes et de Maine de Biran, dans l’histoire des idées françaises, résume brutalement ce contraste en mesurant tout l’intervalle qui sépare l’évidence aiguë du *je pense* et la trouble réalité du fait primitive – ce «fait» qui est l’effort ou la force, qui est à la fois de l’âme et des muscles, du moi et du non-moi. Singulier retour des choses de la pensée! Une génération de philosophes, de poètes, de musiciens, d’alchimistes et d’humoristes suffit à défaire ce que la critique cartésienne avait fait.” Jankélévitch, V., *Le nocturne*. En *La musique et les heures*, Op. cit., p. 226. La traducción es nuestra.

Si Maine de Biran, con sus *Nuevos ensayos de antropología o de la ciencia del hombre interior* (1824), se confía a una nueva vía que presenta en términos de misticismo y desemboca en la superioridad del amor sobre la razón proponiendo un giro decididamente espiritualista, Chopin y Liszt son los pioneros de esas generaciones de músicos que miran igualmente al interior.

Sobre lo que Chopin debe a Francia y sobre lo que Francia debe a Chopin, ya que Jankélévitch se refiere a la historia de las ideas francesas, conviene recordar las consideraciones del pianista Alfred Cortot, quien en su libro de 1949, *Aspectos de Chopin*³⁷⁶, recuerda cómo Fauré, Debussy o Ravel han heredado tanto su refinamiento armónico como sus convicciones nacionalistas. Es cierto que Chopin y Liszt, aun sin ser franceses, son los precursores en la historia de la música francesa de planteamientos estéticos críticos a la altura de poetas y filósofos románticos europeos como Tiutchev, Goethe, Novalis o Schelling. Estos autores van a transitar un avance sustancial en la crisis del racionalismo que, en última instancia, abonará el terreno hacia la disolución del principio de identidad. No perdamos de vista, como se comenta en el capítulo dedicado a la biografía intelectual de Jankélévitch, que en la Francia contemporánea del autor se está fraguando todo ello a partir de la constitución de dos corrientes iniciadas por Bergson y Brunschvicg que podríamos caracterizar como filosofías de la vida y filosofías del concepto. En 1912 aparece *Les étapes de la philosophie mathématique* de Brunschvicg. Un año antes Bergson está dictando en Oxford sus conferencias más célebres publicadas posteriormente en *La pensée et le mouvant* (1934). La problemática entre vida y concepto pasará a la filosofía de Jankélévitch quien se decanta obviamente por la primera y vuelve sus ojos hacia la cuestión del devenir en la que tanto tiene que decir la música. Al preguntarse cómo consiguen las sensibilidades chopiniana o lisztiana acercarse a este tipo de filosofía él responde que, fundamentalmente, lo hacen jugando con el tiempo, transformando el vértigo de la velocidad extrema en una ficción extraordinaria capaz de hacernos sentir, mediante lo vertiginosamente sucesivo, una sensación de simultaneidad. Ejemplo de ello es ese carácter, entre virtuosístico y humorístico, de los *Scherzi* de Chopin, pero también muchos de los *Estudios* Op. 10 y Op. 25 que, junto con los *Estudios Trascendentales* de Liszt, representan para nuestro

³⁷⁶ La versión española que hemos manejado es la siguiente: Cortot, Alfred, *Aspectos de Chopin*. (Alianza Música 27). Alianza Editorial S. A., Madrid 1986. Traducción de Ángeles Caso Machicado. Cf. Cap. V, pp. 65-72.

atuor el régimen ambiguo de una razón en declive y de la intuición como instancia ascendente³⁷⁷. Chopin y Liszt se adelantan a poner sobre la mesa, desde la perspectiva musical, la discusión que en Francia se va a dar durante el siglo veinte sobre la herencia alemana, en la que la estética va a jugar un papel fundamental y durante la cual se produce un replanteamiento de la cuestión del sujeto que es interrogado en cuanto a su vida subjetiva, animal y orgánica por una parte, e interrogado también en cuanto a su pensamiento, su capacidad creadora y su poder de abstracción. Es la batalla entre filosofías de la vida y filosofías del concepto. Hablamos en el fondo de una pregunta fundamental referida al problema del destino humano. La personalidad de Chopin, que estuvo marcada por una biografía doliente, desarraigada, limitada por la enfermedad, tocada por la nostalgia de la patria polaca y por una vida más corta incluso que la de Bizet o Pushkin, interesa a Jankélévitch porque es el perfecto ejemplo del músico que, haciendo suyos estos interrogantes, va más allá de la academia seguramente sin proponérselo, por la fuerza de su propio impulso creador. En su caso, la partida, que es ganada para la poesía y para la vida, se traduce en el inicio de un camino sin retorno en lo que se refiere a la modernización de la escritura pianística.

Nuestro autor compara la figura de Chopin con lo fulgurante de una aparición que brilla en la oscuridad con la fuerza de quien sólo ha conocido la fiebre de la juventud e ignora la experiencia de las tres edades del ser humano. Esta circunstancia favorece la atemporalidad de su música de manera que los números de *opus* tienen una relevancia meramente cronológica, pues no hay cortes estilísticos ligados a etapas biográficas³⁷⁸. Efectivamente, suele considerarse a Chopin como un músico que mantuvo un solo estilo, si bien algunas de sus obras tardías presentan mayor moderación en el gesto y un lirismo más maduro. En general se trata de una música que siempre supera el academicismo, el virtuosismo por el virtuosismo y las concesiones al repertorio de salón aunque navegue por todos estos mares. Y es que su novedoso lenguaje, personal en grado extremo, hace gala de una regularidad admirable en lo que se refiere a una evolución que Jankélévitch ha comparado a la de Gabriel Fauré:

¿Pero, en qué, por favor la tercera *Balada*, que data de 1841, supone un progreso sobre la admirable segunda? Al igual que la serie de las cuatro *Baladas*, los cuatro

³⁷⁷ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Le Nocturne*. En *La musique et les heures*, Op. cit., pp. 232-233.

³⁷⁸ Jankélévitch, Vladimir, *Chopin et la nuit*. *Ibid.*, p. 269.

Scherzi, que se espacian entre 1835 y 1843, dibujan una curva continua y un gráfico regular comparables a la cronología de las grandes obras de Faure³⁷⁹.

Chopin es un mago del piano en el que se produce el milagro de la poesía. Frente a Liszt, cuyo genio multiforme gusta de estructuras colosales, grandes poemas sinfónicos e imponentes oratorios, masas corales y órganos de iglesia, Chopin consigue únicamente con sus dedos sobre el teclado, aislado en su microcosmos, un resultado semejante al del poeta solitario capaz de captar, desde su humildad de medios, la inasibilidad del universo. Su contenido impetuoso y un refinamiento en la forma de elegancia extrema, lo hacen único. Su riqueza en el uso de la armonía toca la fibra más auténtica de lo musical en una estética que Jankélévitch califica como propia de un caballero que nos regala la confianza de su experiencia trágica de la vida, vivida en la soledad de la noche³⁸⁰. Para el Chopin de las *Sonatas*, la forma es apenas un protocolo incapaz de refrenar su libertad imaginativa y su espíritu arrebatado. Las *Sonatas* chopinianas son un magnífico ejemplo de cómo el Romanticismo va llevando esta forma musical a su disolución en aras de un progreso inaudito de la fantasía, pero además un compendio espiritual de arquitectónicas dimensiones que se podría calificar, por la solidez y la emoción que transmiten, de auténtico tratado de la rebeldía y la desesperación frente a la enfermedad y la muerte. Así, la *Sonata en Si Bemol Menor* Op. 35 contiene una célebre página fúnebre en la que la nostalgia nos envuelve con contención sobrecogedora antes del atormentado *Finale*. En el Chopin de los *Scherzi* reconocemos un artista de refinado sentido del humor y arriesgada ironía, y en el de las *Baladas*, una alternancia emotiva que va de la tranquilidad de una armoniosa égloga al furor casi salvaje de lo delirante en la que Jankélévitch ha leído la expresión de lo trágico destinal y la yuxtaposición de un insoluble dualismo³⁸¹. En Chopin coexisten lo apolíneo y lo dionisiaco con naturalidad pasmosa. Cuando el contenido musical se libera, la cólera, la esperanza, el espanto, la fiereza, la angustia, el lirismo son capaces de adaptarse a cualquier marco, de hacer estallar por los aires toda constricción formal y de desbordar de humanidad cualquier estructura hasta convertir la más contenida y

³⁷⁹ “Mais en quoi, s’il vous plaît, la troisième *Ballade*, qui date de 1841, marque-t-elle un progrès sur l’admirable deuxième? Pas plus que la succession des quatre *Ballades*, celle des quatre *Scherzos*, qui s’échelonnent entre 1835 et 1843, ne dessine une courbe continue et un graphique régulier comparables à la chronologie des grandes œuvres de Faure.” *Ibid.*, p. 270. La traducción es nuestra.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 271.

³⁸¹ Cf. Jankélévitch, V., *Chopin et la nuit*. En *La musique et les heures*. Op. cit, p. 277.

agradable pieza de salón en un tratado sobre el corazón humano. La emoción, cualidad chopiniana por excelencia, hace exclamar a Jankélévitch que, en este músico, cada género deviene todos los géneros³⁸² y aunque reconozca que su fuerte no está en un constructismo potente –hecha la salvedad, como decimos, de las *Sonatas* Op. 35 y Op. 58, y de los dos *Conciertos*– este hombre acosado por la tragedia, este superviviente en mitad de la noche, ejemplo de insularidad que muestra sus miedos y su rebeldía al mundo desde un teclado que es su único reino, ilumina nuestras propias tragedias personales con su pianismo luminoso en un ejercicio vibrante de solidaridad.

Chopin muestra una complicidad con el instrumento que encandila. Y Jankélévitch se deja seducir, como cualquier pianista lo hace cuando se sumerge en la naturalidad casi improvisatoria de sus veinticuatro *Preludes*, piezas que transitan senderos bien distintos del estatismo debussista y de las que el autor piensa que muestran el preludio en estado puro:

El preludio no cesa de preludiar. Esos arpeggios que el instrumentista arranca a su guitarra, para crear el estado de gracia o de inspiración, alimentar el estro, atravesar el umbral que separa la cotidianidad prosaica del jardín cerrado, esas notas balbucientes forman todo el sujeto del preludio. ¡El preámbulo se ha convertido en la pieza en sí misma! La concisión, la improvisación, es decir, el estado inspirado durante el cual la frase en curso germina y busca a tientas y sufre incesantes retoques: tales serán las únicas reglas del preludio³⁸³.

El Preludio es el género que representa en música la toma de contacto con la realidad sonora, el hacerse al instrumento, o mejor, el hacerse-uno-con el instrumento, el calentamiento no sólo físico sino también espiritual que refleja la complicidad del intérprete con su medio interpretativo, nos pone en situación y del que –recordemos por ejemplo los pares *Preludio* y *Fuga* consagrados por los dos volúmenes de *El clave bien temperado* de J. S. Bach– nace la pieza enjundiosa, la composición sólida en la que posiblemente predomina el orden racional. Pues bien, en el caso de Chopin, y posteriormente de Debussy, el par se rompe. Se renuncia a la supuesta pieza de peso y el

³⁸² *Ibid.*, p. 271.

³⁸³ “Le prélude ne cesse de préluder. Les quelques arpèges que l’instrumentiste arrache à sa guitare pour créer l’état de grâce ou de verve, amorcer l’inspiration, franchir le seuil qui sépare la quotidienneté prosaïque et le jardin clos, ces notes balbutiantes forment tout le sujet du prélude. Le préambule est devenu la pièce elle-même! La concision, l’improvisation, c’est-à-dire, l’état inspiré durant lequel la phrase en travail germe et tâtonne et subit d’incessantes retouches –telles seront les seules règles du prélude.” *Ibid.*, p. 273. La traducción es nuestra.

Preludio se convierte en el plato fuerte y único de la velada. ¿Acaso no puede ser leído esto como un síntoma inequívoco de la crisis de la Razón? Ya no es necesario añadir nada, basta con preludiar, basta con la belleza del caos hesiódico, de la fuerza potencial, con la sugerente nebulosa en la que reside la energía creativa porque

[...] así dormitan los divinos presentimientos en la matriz de la imaginación poética a la hora de alumbrar el poema³⁸⁴.

Jankélevitch menciona quince de los veinticuatro *Preludios Op. 28* de Chopin proporcionándonos algunas pistas para su audición. Así, los números 2 en La Menor, 4 en Mi Menor, 9 y 13, en Mi Mayor y Fa Sostenido Mayor respectivamente, son calificados de «verdaderos nocturnos»; el N° 7 en La Mayor responde a un ritmo de «mazurka»; el 23 en Fa Mayor, funciona como un «impromptu»; el 20 en Do Menor tiene las características de una «marcha fúnebre»; los números 10, 18 y 24, en Do Sostenido Menor, Fa Menor y Re Menor, son considerados como «scherzi» y los números 1, 5, 8, 12 y 19 en Do Mayor, Re Mayor, Fa Sostenido Menor, Sol Sostenido Menor, y Mi Bemol Mayor, respectivamente, tienen forma de «estudios». Muy distinto, por tanto, el planteamiento del preludio chopiniano que se desarrolla con el ritmo de una danza, el lirismo de una elegía, el *pathos* nocturno de un capricho fantástico, a veces en clave humorística, o que incluso se dedica al tratamiento de diversos problemas técnicos a modo de un estudio, frente a lo que supondrá el preludio debussysta que suele adquirir tanto la denominación como el carácter de una «impresión» pictórica o visual, tal es el caso de «Les collines d'Anacapri», «La puerta del Vino», «Brouillards», etc.

Tal vez, de entre la producción chopiniana, sean los *Scherzi* y las *Baladas* las obras más queridas por el público. Para Jankélevitch, es en los *Scherzi* donde Chopin muestra su mayor audacia y es en las *Baladas* donde impera su capacidad de crear poemas pianísticos de largo aliento y amplitud lírica. A propósito de su comentario sobre los *Scherzi*, el filósofo recuerda a Mendelssohn, de quien nos dice que en su Scherzo de la música incidental para el *Sueño de una noche de verano* (Op. 61 n°1) y en el *Scherzo a Capriccio en Fa Sostenido Menor* (Op. 5) encontró Chopin un buen

³⁸⁴ «Ainsi sommeillent les divins pressentiments dans la matrice de l'imagination poétique en travail de poème». *Ibid.*, p. 273. La traducción es nuestra.

precursor en lo que se refiere al uso de características como la volubilidad y el humor³⁸⁵. No parece sorprendente. Estos rasgos son los que tipifican una forma musical introducida ya por Beethoven, que aparece por primera vez muy al principio de su producción, en el tercer movimiento de la Sonata Op. 2 en La Mayor. El *Scherzo* –literalmente burla, chanza o broma– se puede definir como una pieza de carácter desenfadado, jocoso, irónico, pleno de libertades motívicas. Así son, de hecho, los *scherzi* más célebres de la historia de la música que a partir de Beethoven sustituyen al minueto de muchas sonatas pasando también a la música sinfónica³⁸⁶. Pero en el repertorio de cámara de Mendelssohn, el *scherzo* adquiere una dimensión formal mucho más elaborada (pensemos por ejemplo en el «Allegro leggierissimo» que constituye el tercer movimiento de su célebre *Octeto*). Ahora bien, Beethoven o Mendelssohn excluyen de sus juegos *scherzando* la dimensión de la tragedia. La aportación de Chopin, por el contrario, incorpora este nuevo aspecto, audible desde los primeros e imponentes acordes del *Scherzo en Si menor* Op. 20, que cita Jankélévitch, pero también presente en el comienzo del *Scherzo en Si Bemol Menor* Op. 31[#]. Chopin enriquece notablemente las posibilidades de esta forma musical tanto desde el punto de vista emocional como en el aspecto técnico pues, con él, el *scherzo* deriva hacia un virtuosismo fantástico en el que aparecen ráfagas las cuales conmocionan y emocionan hasta el punto de que nuestro autor las compara con el rayo. Es significativa esta cita, en la que liga la música chopiniana al interés apasionado que llevó a la Europa posterior a Novalis y a la *Naturphilosophie*, a los grandes descubrimientos sobre la electricidad y el galvanismo:

Ese fluido galvánico que no conocieron las sinfonías-Júpiter de la época clásica electriza los cuatro *Scherzos* de Frédéric Chopin como había desentumecido los caprichos

³⁸⁵ Cf. Jankélévitch, V., *Chopin et la nuit*. En *La musique et les heures*. Op. cit, p. 275.

³⁸⁶ En concreto Beethoven incluye *scherzi* en sus sonatas Op. 2 N° 2 y N° 3; Op. 14 N°. 2; Op. 26, precediendo a la famosa Marcha fúnebre que se ha considerado como precursora de la que Chopin incluye en su *Sonata en Si Bemol Menor*, en la que también hay un *Scherzo* como segundo movimiento; Op. 28 en Re Mayor, llamada “Pastoral”; Op. 31 N°. 3; Op. 106, en Si Bemol Mayor, “Hammerklavier” y en la Op. 110, lo que significa que de la Sonata n° 2 a la n° 31, y Beethoven, como es sabido, escribió treinta y dos sonatas para piano, el *scherzo* es una forma recurrente. En cuanto a su música sinfónica, hay que decir que las Sinfonías Nos. 2, 3 (la *Heroica* que guarda cierta relación con la Sonata Op. 26 arriba citada) y 8 contienen también *scherzi*.

[#] Ilustración sonora. Chopin, F., *Scherzo N° 2 en Si bemol Menor*. Christian Zimmermann, piano. Cf. Anexo.

de Mendelssohn; la emoción, a partir de Chopin, se vuelve tan violenta como la conmoción galvánica³⁸⁷.

Los *Scherzi* de Chopin adquieren una sobredimensión y una velocidad de alto voltaje que les hace contrastar con el carácter de las cuatro *Baladas*, mucho más lírico, elegíaco y apasionado, pero que la paleta trágica del compositor aproxima formalmente a Franz Liszt, cuyas dos *Baladas* tienen en común con las de Chopin una concepción estructural que las acerca sobremanera a lo que solemos entender por una forma del tipo sonata-fantasía.

Al referirse a Chopin, Jankélévitch conserva intencionadamente la referencia del romanticismo alemán. El hecho de que la segunda de sus *Baladas* (Op. 38 en Fa Mayor[#]) sea calificada como «la más dionisiaca de todas»³⁸⁸ y esté dedicada a Robert Schumann le sirve para hablar de polarización y extremos contrastantes. Así, Pierrot y Arlequín, Eusebius y Florestán aparecen aquí enfrentados y confrontados en un ejercicio de tensión tesis-antítesis que, según el filósofo, no queda resuelto. Pero para Jankélévitch es imprescindible que *no* se resuelva esa tensión tesis-antítesis. No puede resolverse porque no se trata de lo que él considera un efecto maniqueo de contraste como ocurriría en Liszt sino de una expresión genuina de la contradicción que se refiere al corazón mismo de lo trágico destinal. Del mismo espíritu estaría imbuida la audacia y el reconocimiento que supone titular directamente *Fantasía* a la hermosa pieza que hace la Op. 49, en la tonalidad de Fa Menor, compuesta en 1842: los cuentos del visionario Hoffmann, los ensueños no menos delirantes de Schumann y la magia de Novalis parecen participar de este relajamiento del rigor, de este pianismo que practica una aproximación poética a lo alucinatorio y dionisiaco cercana a la atmósfera de una obra más de cincuenta años posterior, la *Sonata-fantasía Op. 19 en Sol Sostenido Menor* de Scriabin, publicada en 1897, a la que Jankélévitch se refiere como un poema del caos en el que los ritmos entran en delicuescencia³⁸⁹. A la vista de estos datos hay que insistir en que estamos hablando de la decadencia de toda disciplina racional, rarefacción de toda

³⁸⁷ “Ce fluide galvanique que n’avaient pas connu les symphonies-Jupiter de l’âge classique, il électrise les Quatre *Scherzos* de Frédéric Chopin comme il avait dégoûté les caprices de Mendelssohn; l’émotion, à partir de Chopin, devienne aussi violente que la commotion galvanique.” Jankélévitch, V., *Chopin et la nuit*. En *La musique et les heures*. Op. cit, p. 276. La traducción es nuestra.

[#] Ilustración sonora. Chopin, F., *Balada Op. 38 en Fa Mayor*. Christian Zimmerman, piano. Cf. Anexo.

³⁸⁸ Jankélévitch, V., *Chopin et la nuit*. En *La musique et les heures*. Op. cit, p. 276.

³⁸⁹ Jankélévitch, V., *Chopin et la nuit*. En *La musique et les heures*. Op. cit, p. 278.

forma rígida en la atmósfera soñolienta de lo nocturno que se va a convertir en un rasgo propio de la música francesa y que, más sosegadamente, recupera la literatura pianística de Gabriel Fauré:

Chopin, ¡por desgracia! no tendrá tiempo de encontrar ese «vasto y tierno» sosiego en el que trece *Nocturnos* y un *Requiem* vierten el bálsamo sobre nuestra angustia³⁹⁰.

Fauré cambiará la precipitación y la locura chopiniana por *tempi* más tranquilos, por un encanto que podríamos calificar de indoloro y sabio, pero lleno también de magnetismo, que conserva la decadencia difluente abierta por el universo de Chopin pero que, en el imaginario de Jankélévitch, no supone el misterio de geotropismo y muerte al que nos conduce el compositor de origen polaco. Un misterio que nuestro autor identifica con la forma más intensamente vivida del espíritu metafísico, si es que filosofar es aprender a morir:

Chopin lo ha poseído, al igual que Chateaubriand, Lamartine, Liszt o Berlioz; como todos los románticos, fue un gran maestro de ceremonias, de fiestas y de «heroidas» fúnebres. Pero, mientras que la muerte es para el autor de *Tasso* y de *Mazepa* una revancha gloriosa, un triunfo, una apoteosis, para Chopin no es sino el absurdo y la contradicción trágicamente irracional de nuestro destino³⁹¹.

El Chopin que percibe Jankélévitch se identifica con la pregunta humana por el problema de la muerte. Ciertamente, Chopin posee las mismas cualidades que sus contemporáneos como compositor para crear como el que mejor ese ambiente fúnebre revestido a veces de pompa y, otras, reducido a ironía. Pero mientras en los poemas sinfónicos *Héroïde funèbre* S. 102, *Tasso, lamento y triunfo* S. 96, o *Mazepa* S. 100 compuestos por Franz Liszt en su período de Weimar, entre 1849 y 1954, asistimos a una versión mundana de lo trágico capaz de instalar al músico en imponentes *sostenuti* o en diabólicos pasajes virtuosísticos, Chopin nos habla de la aflicción, del duelo, de la melancolía. Chopin nos hace descender al más íntimo dolor humano aunque, en otros

³⁹⁰ “Chopin, hélas! n’aura pas le temps de trouver ce «vaste et tendre apaisement» dont treize *Nocturnes* et un *Réquiem* versent le baume sur notre angoisse.” *Ibid.*, p. 279. La traducción es nuestra.

³⁹¹ “Chopin l’a possédé à l’égal de Chateaubriand, Lamartine, Liszt ou Berlioz; comme tous les romantiques, il fut un grand ordonnateur de cérémonies, de fêtes et d’“heroïdes” funèbres. Mais tandis que la mort est, pour l’auteur de *Tasso* et de *Mazzeppa*, une revanche glorieuse, un triomphe, une apothéose, elle n’est pour Chopin rien d’autre que l’absurde et la contradiction tragiquement irrationnelle de notre destinée.” *Ibid.* p. 281. La traducción es nuestra.

momentos, Jankélévitch sugiere que parece apuntar hacia lo que llama la «satanología maldita» que aproxima la Sonata Op. 35 en Si Bemol Menor a F. Liszt, Baudelaire, Victor Hugo o al *Poema satánico Op. 36* de Scriabin³⁹², apreciación que nos parece exagerada y que discutimos –aunque debemos dar cuenta de ella– porque, en nuestra modesta opinión, Chopin no es demoníaco. Chopin puede interpretarse como duelo profundo, pero nunca su virtuosismo es desafiante. Sus pasajes vertiginosos responden más a la rebeldía y a la frustración, cantan su no a la muerte, expresan su capacidad de lucha y de sobreponerse ante la adversidad más que un ansia desmedida de poder. En cualquier caso nunca pierden la compostura, que sería el rasgo más característico de una música de pretensiones diabólicas, lo que le ocurre más a menudo a Liszt. El toque mefistofélico que Jankélévitch intenta ver en la *Fantasía Op. 49 en Fa Menor* a la que considera uno de sus «poemas trágicos»³⁹³ parece olvidarse de la sinceridad y la elegante moderación que impregnan aun sus pasajes más comprometidos y no atender a las claras reminiscencias que recuerdan, en muchos momentos de la obra, al nostálgico Chopin de las *Polonesas*. Nosotros sostenemos que, en general, lo trágico chopiniano carece de maldad. Concedemos a Jankélévitch que la música de Chopin reúne la calma y la desesperación, la luz y la locura amorosa, la danza y la marcha, el ceremonial y la pura improvisación. Chopin es siempre fresco y siempre emocionante, pero cuando habla de la muerte lo hace desde la profundidad del hombre que se siente preocupado por una realidad natural que sólo puede soportarse desde la consoladora poesía. De hecho, nuestro autor también lo reconoce cuando concluye que la música de Chopin no nos da una lección de sabiduría –lo que sí consigue la de Fauré, según su apreciación– pero es capaz de mantenernos en un estado de ebriedad poética ante la conciencia del Misterio³⁹⁴.

³⁹² Cf. *Ibid.*, p. 283.

³⁹³ Cf. *Ibid.*, p. 283.

³⁹⁴ *Ibid.* p. 293.

3.1.2 Liszt: leyenda y rapsodia

Hay una anécdota de la vida de Franz Liszt referida a un beso que, al parecer, le dio Beethoven en Viena, en abril de 1823, cuando el virtuoso de once años acababa de dar uno de sus primeros conciertos. Wolfgang Dömling la relata como si, a partir de aquel momento, Liszt hubiera tomado simbólicamente el testigo de los grandes de la música³⁹⁵. Jankélévitch no es la excepción al señalar a Liszt, con justicia, como una de las encarnaciones más genuinas del artista genial del XIX. Para él, las inquietudes, el impulso y el modo en que utiliza las formas musicales confirman esta idea, particularmente cuando se refiere al tratamiento de lo rapsódico, que en su opinión constituye, mejor que una forma musical, un *género* que invita a la liberación de las energías patéticas³⁹⁶.

La Historia de la Música ha visto en Liszt un compositor que supo asimilar la influencia de Beethoven y dar un paso gigantesco hacia la cumbre de la Modernidad. En su faceta de intérprete debería señalarse que no sólo tocaba sus propias composiciones sino que también divulgaba obras de grandes autores que por aquel entonces no habían llegado a adquirir el nivel de popularidad del que hoy gozan. Dömling se refiere a ello y cita el Concierto en Mi Bemol Mayor Op. 73, llamado *Emperador*, la monumental sonata *Hammerklavier* –Op. 106 en Si Bemol Mayor– que lleva el número 29 entre las 32 *Sonatas*, o la música de cámara con piano de Beethoven entre las obras que a menudo interpretaba Liszt para el público parisino³⁹⁷.

Franz Liszt alimentaba en su interior una personalidad paradójica y contrastante que, como máximo exponente de la mitología del virtuoso, hizo que convivieran en él cierta apariencia de frivolidad y cierto fondo de profundidad al mismo tiempo. Quizá por ello, Jankélévitch ha visto en este compositor un pianismo que adquiere la forma del órgano-obstáculo, pues el intérprete y el creador se debaten en torno al instrumento hasta el punto de que la técnica recoge una novedosa dimensión de lo trascendental:

³⁹⁵ Cf. Dömling, Wolfgang, *Franz Liszt y su tiempo*. Col. Alianza Música, Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 31.

³⁹⁶ Cf. Jankélévitch, V., (en colaboración con Béatrice Berlowitz), *Quelque part dans l'inachevé*. París, Gallimard, 1978, pp. 218-219.

³⁹⁷ Cf. Dömling, Wolfgang, Op. cit., p. 31.

Liszt inventa e impone una nueva conformación de la mano, una nueva forma de bajar las teclas, porque la pasión poética y la pasión técnica se confunden en él³⁹⁸.

La novedad del virtuosismo trascendental, en la que Liszt juega un papel insustituible, permite una lectura mucho más afinada de las obras musicales con las que un intérprete se enfrenta. En virtud de este grado de dominio técnico las partituras se redescubren bajo el prisma de un brillo inusitado, capaz de poner de manifiesto melodías ocultas, de articular riquezas que no son audibles cuando el modo de ejecución es más precario. Puede entenderse como una consagración del vértigo, de lo irracional de la música, como una confabulación casi diabólica contra toda retórica intelectualista. Quizá por ello Françoise Schwab en su Prefacio a la obra de Jankélévitch, *Liszt, Rhapsodie et Improvisation*, dice que la rapsodia tiene algo de extático y dionisiaco que trasciende el puro talento fruto de una inspiración tan imprevisible como el arrebato místico³⁹⁹. Una observación de esta índole no podría comprenderse si no hubiera existido en la historia de la música una personalidad como la de Liszt, compositor complejo en el que conviven el hombre de mundo y el hombre religioso, en el que coexisten los fuegos de artificio y el silencio propio de un alma verdaderamente espiritual. Liszt encarna un arquetipo de personalidad caracterizada por lo paradójico que atrae sobremanera a nuestro autor: Liszt el franciscano, pero también el gitano que renueva la sangre de la música europea; Liszt el viajero en el que la odisea adquiere rango de peregrinación; el conocedor de Glinka; el que sabrá descubrir la belleza del pianismo de Mussorgski; el que predice el papel preeminente que en la historia de los nacionalismos musicales llegará a representar el famoso grupo de los Cinco⁴⁰⁰; Liszt, el músico sin el que hubiera sido posible el genio de un Bartók o la raveliana *Tzigane* para violín y piano; el pianista cuya ambigüedad rehabilita el misticismo de la mejor pintura renacentista cuando recuerda a Giotto di Bondone y a su «San Francisco de Asís

³⁹⁸ “Liszt invente et impose une nouvelle conformation de la main, une nouvelle façon de frapper les touches, car la passion poétique et la passion technique se confondent en lui.”. Jankélévitch, V., (en colaboración con Béatrice Berlowitz), *Quelque part dans l'inachevé*. Op. cit., p. 224. La traducción es nuestra.

³⁹⁹ Jankélévitch, V., *Liszt, Rhapsodie et Improvisation*. Flammarion, París, 1998. Préface de François Schwab, p. 13.

⁴⁰⁰ El llamado “Grupo de los Cinco” supuso la rama musical más importante del movimiento nacionalista romántico en Rusia (1856-1870). Sus miembros fueron Mili Balakirev (su fundador); César Cui; Modest Mussorgski; Nikolai Rimski-Korsakov y Alexander Borodin. Estos músicos protagonizaron una renovación de la música rusa frente al academicismo alemán creando un lenguaje basado en el uso del modalismo y de recursos armónicos y rítmicos procedentes de la cultura popular.

predicando a los pájaros» y el cosmopolita desarraigado que transparenta el lenguaje del exiliado y del apátrida en el conjunto de sus *Años de Peregrinaje*.

Afirma Eugenio Trías que fueron la exuberancia, el dispendio y la ética del delpilfarro las que caracterizaron a este compositor, unidas a un sentimiento intenso de temor/temblor frente a lo ineluctable⁴⁰¹. Se trata de otro modo de poner el acento sobre la paradoxología lisztiana, rasgo que confirman los escritos del propio virtuoso y su intensa vida personal. Fue Liszt bastante pródigo en acudir a la pluma para plasmar muchas de sus ideas sobre la música, pero también sobre el mundo y la vida. Ensayos como «Sobre la música sacra del futuro» (1834) o la serie de seis artículos a propósito de «La posición de los artistas» (1835) atestiguan que tenía una personalidad proclive a la polémica y que creía en la necesidad de una sociedad en la que el arte, con su poder civilizador, cumpliera la alta función espiritual que le era propia. Poco puede extrañarnos que terminara tomando órdenes menores un hombre para el que los sacerdotes y los artistas eran las clases sociales que tenían la misión de vivificar a la comunidad y dirigirla hacia un objetivo de humanización y solidaridad⁴⁰². Esta ambivalencia, que Jankélévitch liga al espíritu rapsódico, generoso y espontáneo, se expresa según nuestro filósofo en el gusto lisztiano por el poema sinfónico:

El poema sinfónico no es ciertamente la rapsodia, pero reúne en sí mismo, como indica su doble nombre, el orden del desarrollo, que es obra de la Razón, y la libertad caprichosa del Poema, que no se ajusta sino a la Fantasía⁴⁰³.

Un Poema sinfónico es una composición, generalmente de un solo movimiento, cuyas secciones se suceden sin pausa, por mera evolución interna, como si de un poema literario se tratara. En el caso de Liszt, todos sus poemas sinfónicos a excepción del último, *De la cuna a la sepultura*, que está estructurado en tres movimientos, cumplen con esa idea que más que una formulación de carácter formal es la expresión de un postulado estético según el cual la música y la poesía se ponen al mismo nivel⁴⁰⁴. Pues

⁴⁰¹ Cf. Trías, Eugenio, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, pp. 263-286.

⁴⁰² Cf. Dömling, Wolfgang, Op. cit., p. 48.

⁴⁰³ «Le Poème symphonique n'est certes pas la rhapsodie, mais il réunit en lui-même, comme l'indique son double nom, l'ordre du développement, qui est œuvre de Raison, et la liberté capricieuse du Poème, qui ne se règle que sur la Fantasie.» Jankélévitch, V., *Liszt, Rhapsodie et Improvisation*. Op. cit., p. 48. La traducción es nuestra.

⁴⁰⁴ Cf. Dömling, Wolfgang, Op. cit., p. 71.

bien, el tratamiento que hace Liszt del poema sinfónico ha sido considerado una novedad que influye notablemente sobre los derroteros que va a tomar la música orquestal posterior. Fueron trece los poemas sinfónicos que Liszt produjo entre 1856 y 1883. Son de piezas de diversa naturaleza en cuanto a su origen y desarrollo musicales. *Tasso* y *Hamlet*, por ejemplo, se pensaron como oberturas para las obras de Goethe y Shakespeare del mismo título. *Orfeo* se compuso para que sirviera de obertura a la ópera de Gluck. *Los Preludios* es considerado un comentario musical de las *Nouvelles méditations poétiques* de Alphonse de Lamartine, conjunto poético de 1823⁴⁰⁵ y *Prometeo* se concibió inicialmente (1850) como introducción para una obra coral sobre el *Prometeo liberado* de Herder. En su revisión de 1855, ya convertido en poema sinfónico, se adivinan rasgos de potente egocentrismo que parecen relacionar los sufrimientos de Prometeo con la personalidad atormentada de Liszt, a quien fácilmente podemos imaginar como el genio que roba el fuego de los dioses expresado por su virtuosismo y, a cambio de acercar a los hombres este don inapreciable, se ve encadenado a su propia decepción hasta que consigue liberarse por vía espiritual. Desde un punto de vista formal, los poemas sinfónicos a los que acabamos de referirnos presentan un planteamiento que sin embargo en *Lo que se escucha en la montaña* y en *Mazzeppa* se concibe al revés: Liszt decide que ambas composiciones vayan precedidas de la obra o el pasaje literario que los inspira. Así, *Ce qu'on entend sur la montagne* (S 95) –conocido también por su título en alemán, *Bergsymphonie*– que obtuvo su formato definitivo en 1854, está basado en el célebre poema de Víctor Hugo que se incluye en *Hojas de otoño* (1833). *Mazzeppa*[#] fue construido a partir del Estudio N° 4 correspondiente a la serie de *Douze Études d'exécution transcendante*. Está dedicado igualmente, al célebre literato francés.

Sobre la relación del autor de *Los miserables* con la música de Liszt habla Jankélévitch. Para él, tanto Liszt como Hugo representan una misma tradición, la del arte comprometido del siglo XIX que se pone del lado de los oprimidos y los

⁴⁰⁵ La relación de la música de Liszt con la poesía de Lamartine no termina ahí, pues el compositor escribirá sus propias *Armonías poéticas y religiosas* (1834-1852), hermoso homenaje pianístico a la obra del mismo título del poeta francés. Los 47 poemas, publicados en 1830 en cuatro volúmenes, se refieren a «impresiones sobre la naturaleza y la vida del alma humana». Las obras que componen el ciclo de Liszt son diez, de las cuales cuatro, *Invocation*, *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, *Pensées des morts* e *Hymne de l'enfant à son réveil*, mantienen el título de alguno de los poemas de Lamartine.

[#] Ilustración sonora. Liszt, F., *Mazzeppa (Poema sinfónico)*. Orquesta filarmónica de Berlín. H. v. Karajan, director. Cf. Anexo.

marginados. El Mazzeppa originario es un héroe histórico, pero legendario, que también recoge la pluma de Lord Byron y al que Hugo incluye en su colección de poemas *Les Orientales* considerada todo un manifiesto romántico por la libertad en poesía⁴⁰⁶. Se trató, al parecer, de un jefe cosaco del siglo XVII que fue el amante de Teresa, la esposa del conde Palatino quien, al descubrir el adulterio, lo ató desnudo a un caballo salvaje. En esta penosa situación, Mazzeppa recorrerá la estepa ucraniana en un galope de pesadilla hasta su triunfo final, ya que finalmente es coronado rey. La atención a este héroe romántico, que protagoniza estampas magníficas del arte del siglo XIX como un famoso cuadro de Boulanger pintado en su juventud que se expuso en el Salón de París de 1827 o una importante ópera de Tchaikovski, pone de manifiesto el hecho de que Liszt era un hombre de su tiempo capaz de mantener el espíritu de protesta y la simpatía por la revolución, rasgos que pueden rastrearse también en su poema sinfónico *Prometeo* (1850). Para Jankélévitch, el compromiso de Liszt con los derechos humanos es de tal calibre que afirma:

¡No es él quien permanecerá indiferente cuando los derechos del hombre y cuando la justicia misma están en cuestión! Es más: *Orfeo*, *Lo que se oye en la montaña*, *La batalla de los hunos* y hasta *Francisco de Asís predicando a los pájaros* señalan todos, cada uno a su manera, una victoria del hombre y de lo humano sobre la bestialidad⁴⁰⁷.

El autor resalta la ambivalencia del poema sinfónico lisztiano porque hace reconocibles una serie de síntomas propios del espíritu rapsódico, tales como la existencia de “antítesis”, rasgo genuino de lo romántico que juega con lo emocional y con los efectos dramáticos de contraste. Tal peculiaridad permite a nuestro autor una pequeña digresión filosófica referida a la oposición de los contrarios. Así —explica— Fichte había dicho que el yo descansa sobre su oponente y Maine de Biran había analizado el papel de la resistencia a través del sentimiento de esfuerzo. La oposición de los contrarios, que desde Aristóteles había sido pensada exclusivamente para limitar las exageraciones de una teoría totalmente consagrada a la identidad, terminará por

⁴⁰⁶ Cf. Losada Goya, José Manuel, «Les Orientales de Hugo y el Romancero». En *Actas del IV Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, 1997 (pp. 417-432), p. 418.

⁴⁰⁷ “Ce n’est pas lui qui resterait indifférent quand les droits de l’homme et quand la justice même sont en question! Il a plus: *Orphée*, *Ce qu’on entend sur la montagne*, *La Bataille des Huns* et jusqu’à *François d’Assise prêchant aux petits oiseaux* marquent tous, chacun a sa manière, une victoire de l’homme et de l’humain sur la bestialité.” Jankélévitch, V., *Liszt, Rhapsodie et Improvisation*. Op. cit., p. 65. La traducción es nuestra.

convertirse en el principio de un planteamiento estético que tendrá su culminación durante el Romanticismo. En este período el hombre, jugando con fuego, se nos dona en el espectáculo de la contradicción, espectáculo que es alteridad en el grado más agudo y más crítico. Aquí –prosigue Jankélévitch– no ocurre como en la mediación hegeliana, en la que estamos ante un momento dialéctico dentro de un devenir; por el contrario, asistimos a un antagonismo estático e insoluble, de tal manera que la alternancia astronómica del día y la noche se plasma inmovilizada en la simultaneidad paradójica y se nos presenta bajo la forma del claroscuro⁴⁰⁸. Gracias en gran medida a Liszt, la antítesis, principio dramático, pasional y de diálogo que originariamente generaba las estructuras contrastantes representadas en música por la Forma Sonata, termina por perderse en sus disertaciones hasta devenir agente de su paulatina descomposición.

La época de Liszt corresponde al momento histórico en el que la biología transformista de Lamarck y de Geoffroy Saint-Hilaire defiende la idea de una evolución orgánica fundada sobre la identidad de la forma. Así sucede también en el arte, donde la variedad de las maneras del genio no va a romper con la persistencia de un estilo que sirve de ligazón a esas particularidades individuales. Liszt es considerado por Jankélévitch un Lamarck de la composición musical porque abandona el desarrollo deductivo en pro del evolutivo. Con ello, explica su gusto por cultivar otra importante forma: la Gran Variación. La *Fantasia y Fuga sobre el nombre de Bach*, las *Variaciones “Weinen, Klagen”* sobre la Cantata BWV 12 o la deliciosa página en La Bemol Mayor que abre los tres *Estudios de concierto* y conocemos con el nombre de *Il Lamento* son los ejemplos elegidos por el filósofo para aludir a la preferencia lisztiana por los temas variados⁴⁰⁹. Jankélévitch incide en que mientras en la sinfonía el ceremonial tripartito –que parte del debate entre los temas contrastantes y pasa por el desarrollo y la recapitulación de los mismos– está en un continuo estado de disertación, como si tuviera que convencernos de unas ideas o tratara de probar una hipótesis, lo rapsódico en Liszt da la espalda a ese tipo de lógica acartonada. En ayuda de dicha hipótesis vendría un escrito del propio compositor. Nos referimos a *De los bohemios y su música en Hungría*, texto de 1859 en el que asistimos a un análisis de la relación de Liszt con la música zíngara de la región de Bohemia, base popular de sus *Rapsodias*

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁰⁹ Jankélévitch, V., *Liszt, Rhapsodie et Improvisation*. Op. cit., pp. 51-52.

húngaras (1846-1885). En él, Liszt defiende la autonomía de la música instrumental y su capacidad para expresar sentimientos libremente lejos de toda imposición o guión, ni siquiera de carácter teatral. Dice lo siguiente:

La música instrumental es precisamente, de entre todas las artes, aquella que expresa los sentimientos sin darles una aplicación directa, sin revestirlos de la alegoría de los hechos narrados por el poema, de los conflictos representados sobre el escenario por los personajes del drama y sus impulsos⁴¹⁰.

La emancipación del discurso musical que preconiza Liszt es, para el análisis jankélévitchiano, un rasgo del espíritu rapsódico. Del mismo modo que la evolución orgánica pasa por períodos de mutación y por períodos de inmovilidad, la rapsodia conoce tanto el impulso entusiasta como la caída brusca. En un solo movimiento, esta suerte de «antiestructura» musical es capaz de todo tipo de caprichos rítmicos y versatilidad melódica. La rapsodia, al dar rienda suelta a la expresión de los sentimientos, abandona el tema artificial propio tanto del teatro musical como de la forma sonata en favor de la espontaneidad del canto⁴¹¹. De ahí que muchas sonatas románticas opten por desdibujar sus motivos estructurales hasta que los antiguos temas son sustituidos por una cantinela («canto rapsódico», lo llamaré Jankélévitch) que no sigue un orden lógico porque no se ciñe al esquema formal clásico que venía a ser el de una fórmula cadencial ampliada pero en el fondo canónica, la cual marcaba rigurosamente la tonalidad de los principales materiales melódicos. La rapsodia elige una evolución que trasciende la forma preestablecida y opta por lo orgánico de acuerdo con leyes inasibles que responden a un auténtico *élan vital*, por decirlo en términos bergsonianos. El espíritu rapsódico responde a lo no normativo, a la pura inspiración, a leyes tal vez proclives a la *necesidad* que devienen por obra y gracia de una sabiduría intuitiva y ancestral, tan ingenua como profunda, por la acción de una especie de gnososis infusa en el genio y en su asimilación de toda un alma popular que, en ocasiones, pone de manifiesto la Europa de las nacionalidades con sus rasgos modales. En el caso de Liszt esto resulta claro, pues no sólo cabe hablar de sus hermosas *Rapsodias húngaras* sino también de sus obras sobre temas nacionales checos, ingleses, franceses, italianos,

⁴¹⁰ Liszt, Franz, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Nouvelle Édition. Breitkopf et Haertel Libraires-Éditeurs. Leipzig, 1881, p. 17. La traducción es nuestra.

⁴¹¹ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Liszt, Rhapsodie et improvisation*. Op. cit., p. 57.

rusos, polacos y españoles que en el catálogo de Humphrey Searle van del número 234, (que corresponde a una pieza de 1840 para piano solo llamada *Hussitenlied*, sobre una melodía de J. T. Kröv) a la conocida *Rapsodia española* (S. 254), escrita unos veinte años más tarde y posteriormente orquestada por Ferruccio Busoni.

El orden torrencial de lo rapsódico, en lo que se refiere a Liszt, no carece de una cualidad muy apreciada por Jankélévitch que es definida como «un pudor aristocrático»⁴¹² al cual no es ajena la escritura de los *Salmos* (S. 13 al S. 17), obras corales sacras en las que el compositor muestra una cierta enajenación mística. «La embriaguez sálmica es el estado natural del rapsoda»⁴¹³, apostilla nuestro filósofo. En este sentido, Jankélévitch podría no estar lejos de la opinión de Eugenio Trías cuando el español afirma –refiriéndose al Liszt tardío– que el compositor llega a librarse de toda mistificación y sentimentalismo hasta alcanzar, en virtud de su purificación religiosa, una magnífica catarsis musical⁴¹⁴. La catarsis lisztiana supone, volviendo a Jankélévitch, el triunfo de la civilización misma, rasgo que relaciona con el *Orfeo* que impone sobre las pasiones tumultuosas y sobre los instintos sanguinarios la ley de la medida y del ritmo, el número y la matemática cuyo nombre invoca la armonía musical. Así las bestias, los saltos de agua y hasta las piedras parecen obedecer el son de la lira. Con Liszt, el fraile de Asís que predica a los pájaros se convierte en un nuevo Orfeo encantador de aves que transmite a la naturaleza su espíritu beatífico. Liszt adquiere en estas obras el rango de un músico verdadero según lo que defiende Jankélévitch, pues la música que merece la pena, la música auténtica es la que humaniza y civiliza, la que apacigua con dulzura y pacifica el espíritu⁴¹⁵. No es extraño, por tanto, que en *La música y lo inefable* vuelva sobre esta idea relacionando la figura del compositor con un pensador ocultista próximo al hermetismo pitagórico como fue Fabre d'Olivet (1767-1825). Tanto para Liszt como para d'Olivet el arte es una suerte de bendición sobrenatural que porta el mensaje de una civilización órfica. Olivet muestra la modernidad de su concepción estética cuando dice que el arte no debe quedarse en la imitación de la naturaleza, pero además se refiere a la capacidad de la música para provocar en el oyente la ilusión y la emoción de aquello que evoca, no ya meramente

⁴¹² *Ibid.*, p. 59.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 59.

⁴¹⁴ Cf. Trías, Eugenio. *La imaginación sonora*. Op. cit, p. 279.

⁴¹⁵ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit. p. 21.

como placer del que disfrutaban los sentidos, sino dirigidas al alma misma, al fluir espiritual de la sensibilidad que produce en las personas sensibles una conmoción con capacidad de sintonía o empatía⁴¹⁶. El Prólogo que Liszt escribió para sus *Años de peregrinaje* viene a corroborar estos planteamientos en perfecta consonancia con las observaciones de Jankélévitch. En él escribe el compositor:

La música es un lenguaje poético, más apto seguramente que la propia poesía, para expresar todo lo que, dentro de nosotros mismos, traspasa los horizontes normales, lo que escapa al análisis lógico, lo que se encuentra en las profundidades inaccesibles.

El misticismo lisztiano sirve a Jankélévitch para volver sobre la dialéctica ascensional. En Liszt –dice– la música viene a suponer una auténtica escalada del universo desde los más profundos submundos hasta la región supralunar. Platón –continúa– diría de Liszt que su mirada es sinóptica como la de la dialéctica y que goza de una dimensión pancósmica⁴¹⁷. Desde el punto de vista técnico, Liszt utiliza todos los registros del piano, todas las octavas, todas las dilataciones posibles hasta los límites mismos de las posibilidades del instrumento. Ello ayuda a que su música respire inmensidad: las dos *Leyendas: San Francisco de Asís predicando a los pájaros*[#] y *San Francisco de Paula caminando sobre las aguas* constituyen para el filósofo el ejemplo de una exposición pianística de los polos, de las tesituras extremas, que anticipa claramente el estilo atmosférico de autores posteriores como Debussy o, el tan apreciado por nuestro autor, Déodat de Séverac. Esta anticipación estilística es patente también en obras como los *Juegos de agua en Villa d'Este*, en el estudio *La leggierezza* y en la *Danza macabra*. El sentido filosófico que el autor da a ese pianismo, megalítico en cuanto a sus recursos técnicos excede el preciosismo y el misterio que suele reservar para los franceses posteriores. Aquí adquiere los tintes propios del Romanticismo más exacerbado, el de las grandes Revoluciones. En consonancia, dice:

Esta insurrección de un pianismo revolucionario contra el privilegio de las regiones temperadas, es decir, a la vez medianas y mediocres, es una de las formas que adopta la

⁴¹⁶ Cf. Fabre d'Olivet, Antoine, *La musique "expliquée comme science et comme art et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux, la mythologie ancienne et l'histoire de la terre"*. Édition de l'initiation, París, 1896. Cap. XIV.

⁴¹⁷ Cf. Jankélévitch, V., *Liszt, Rhapsodie et Improvisation*. Op. cit., p. 99.

[#] Ilustración sonora: Liszt, F., *San Francisco de Asís predicando a los pájaros*. Sylvia Torán, piano. Cf. Anexo.

revuelta del radicalismo contra la monarquía del justo medio y contra la sordidez burguesa⁴¹⁸.

Al hablar de «regiones temperadas», Jankélévitch utiliza un doble lenguaje, pues se refiere también a las tesituras medias en las que, por lo general, suelen desenvolverse las piezas denominadas comúnmente *de salón*. Con ello, hace visible la idea de una transgresión del orden establecido, de la superación de las leyes del buen gusto y la medida imperantes en el tipo de música del agrado de las clases burguesas, a las que va dirigido el adjetivo «mediocres». La osadía del compositor, su exceso en todos los órdenes al emplear los recursos del piano, lo que el autor llama «la hipérbole lisztiana»⁴¹⁹ es el reflejo de la grandeza de espíritu del genio romántico en su expresión más pura e incluso –afirma– en su intención metafísica. Liszt encarna la magnanimidad tanto cuando interpreta sus propias composiciones como cuando se nos entrega en partituras como la *Misa de Gran* (1856) o el *Chorus mysticus* del final de la Sinfonía Fausto. La categoría artística e intelectual de Liszt es comparable, según Jankélévitch, a la de Esquilo, Dante, Shakespeare, Miguel Ángel o Víctor Hugo. No duda en colocar al músico al lado de los más mediáticos genios de la literatura y el arte universales. En general, identifica a Liszt con el espíritu rapsódico y a su musa con la creatividad de mejor factura de que es capaz el alma humana cuando prorrumpe en cánticos llenos de espontaneidad que agradecen la vida y liberan al hombre poniéndolo en comunicación con todas las criaturas. Liszt representa, en este sentido, la grandeza de espíritu de un alma franciscana y un sentimiento próximo a la comunión con la naturaleza⁴²⁰.

Es llamativo que un ensayo sobre el virtuosismo dedicado a Liszt constituya el volumen V del proyecto *De la musique au silence*. Llama la atención sobre todo porque, de entrada, extraña que lo silencioso pueda tener cabida entre los oropeles de la exhibición virtuosística. Jankélévitch lo sabe y se refiere a ello en la introducción a *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*⁴²¹. Parece claro que el virtuosismo es todo menos silencioso y que implica, por el contrario, el furor expresivo y la prestidigitación. Pero

⁴¹⁸ “Cette insurrection d’un pianisme révolutionnaire contre le privilège des régions tempérées, c’est à dire à la fois médianes et médiocres, est une des formes qui prend la révolte du radicalisme contre la monarchie du juste milieu et contre la sordidité bourgeoise”. Jankélévitch, V., *Liszt, Rhapsodie et Improvisation*. Op. cit., p. 102. La traducción es nuestra.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁴²⁰ Cf. *Ibid.*, p. 105.

⁴²¹ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*. Plon. París, 1979, p. 9.

el filósofo, fiel a su gusto por la paradoxología, pretende rehabilitar la función aporética del virtuosismo, la «profundidad paradójica de la apariencia» que como «misterio de la existencia patente» se hace notar de manera ostensiva en la ejecución virtuosística. No sólo el de Liszt sino también otro pianismo imposible como el de Albéniz en la *Suite Iberia*, al que se refiere en esta misma introducción⁴²², le servirán para ello. Hay un lado fascinante en el fenómeno virtuosístico que hace atrayente la idea de teorizar sobre él. Y esta ganancia para la filosofía de la música parte del deslumbramiento y de la sensación de precariedad que emanan de los dedos del pianista cuando se enfrenta con la ligereza casi inconsistente de los *Juegos de agua en Villa d'Este*, o con la deliciosa manera de incordiar que propone Franz Liszt en el Estudio de Concierto S 145 N° 2 al que llama, *Gnomenreigen* o, en francés, *La ronde des lutins*[#].

⁴²² *Ibid.*, p. 10.

[#] Ilustración sonora. Liszt, F., *La ronde des lutins*. György Cziffra, piano. Cf. Anexo.

3.2 La elegancia francesa

3.2.1 Fauré: el equilibrio

Chopin y Liszt suponen la renovación del lenguaje pianístico. A partir de ellos los bajos se vuelven flexibles, la mano izquierda se convierte en portadora de movimiento y la tormenta romántica descarga sobre un teclado humanísimo cuyo vocabulario armónico comienza a enriquecerse hasta marcar las pautas de una evolución musical que progresivamente irá desdibujando los límites tonales, recuperando los aires modales de la música popular y normalizando disonancias que paulatinamente llegarán a no resolverse. Gabriel Fauré asiste a todo esto, pero se siente lejos de los oropeles del virtuosismo musical y del patetismo de lo rapsódico: allá donde la melodía lisztiana aparece convulsa y volcánica, él propone la reflexión y el regreso a la profundidad. El pianismo de Fauré es calificado por Jankélévitch como de una virtuosidad disimulada que juega a las medias tintas. Virtuosidad discreta, secreta, de alguna manera esotérica que, no exenta de dificultad para el intérprete, sin embargo renuncia al exhibicionismo frente al público⁴²³. Fauré encarna la perfección formal y, por excelencia, el encanto (*charme*), la serenidad y el pudor. Jankélévitch no será el único en pensar así: un estudioso de Fauré tan imprescindible como Jean-Michel Nectoux coincide con él en que el pudor es una de las claves de la personalidad faureana⁴²⁴. Es el compositor que, en el imaginario de nuestro autor, representa el equilibrio y cierto “clasicismo”. No en vano, en *La música y lo inefable* se refiere al «helenismo» de Gabriel Fauré no sólo en lo que supone como «escuela de la litote y de la sobriedad» sino también como imagen de la pureza abstracta y del sentido de lo intemporal⁴²⁵.

Los textos que Jankélévitch dedicó a Fauré sufrieron varias revisiones en vida del filósofo. La primera monografía aparecía en la editorial Plon en 1938 con el título *Gabriel Fauré et ses mélodies*. Corregida y enriquecida con ejemplos musicales, la segunda versión de esta obra es de 1951 y se llama *Gabriel Fauré, ses mélodies, son*

⁴²³ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Liszt et la rhapsodie*. Op. cit., pp. 159-160.

⁴²⁴ Cf. Nectoux, Jean-Michel, *Gabriel Fauré, les voix du clair-obscur*. Fayard (Segunda Edición revisada). París, 2008, p. 643.

⁴²⁵ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 162.

esthétique. Por último, en 1974, aparecerá *Fauré et l'inexprimable*, editado por Plon e inserto en el proyecto *De la musique au silence* del que será el primer volumen. La advertencia preliminar explica que el texto, con respecto a los anteriores, ha sido revisado de arriba a abajo. La segunda parte del mismo, dedicada a la música para piano y a la música de cámara de Fauré, es totalmente inédita. En su confección, Jankélévitch utilizó una serie de notas escritas para los programas de un importante festival de música dedicado a Gabriel Fauré y de un recital de piano que dio Jacqueline Robin. También es nueva la tercera parte, que figura bajo el epígrafe «L'ambiguïté, la tranquillité d'âme et le charme dans l'œuvre de Fauré». El título es muy parecido al de la segunda parte de la edición de 1951, «La tranquillité d'âme et le charme dans l'œuvre de Gabriel Fauré», pero ciertamente el contenido cambia y responde a un planteamiento diferente. En cuanto a la primera parte del texto de 1974, está considerablemente aumentada con respecto a las ediciones anteriores.

Gabriel Fauré (1845-1924) comenzó a ser conocido como compositor gracias a sus canciones para voz y piano. Tal vez el ser considerado uno de los más genuinos promotores de la canción francesa es lo que le ha dado el inmenso reconocimiento del que goza en su país. De hecho se le ha llamado «el Schumann francés»⁴²⁶. Hablamos de un músico sólido cuya formación estuvo ligada a la música religiosa. Entre 1854 y 1865 estudió en la Escuela Niedermeyer, en la que se ofrecía una educación integral en humanidades y música con la intención de formar futuros maestros de capilla. Organista y pianista además de compositor –Saint-Saëns, que fue su profesor de piano, lo consideraba un virtuoso– conocía en profundidad los lenguajes musicales ligados a lo espiritual y lo atemporal. Su música, serena y elegante, procede en lo pianístico del atento estudio de Beethoven y Mendelssohn, pero sobre todo de Schumann y Chopin. Estudiar a estos maestros propició que asimilara bien el Romanticismo alemán y su gusto por el lied acompañado de piano le influyó poderosamente en el cultivo de formas musicales como el nocturno o la barcarola, de clara resonancia chopiniana, y le ayudó a comprender la importancia de lo melódico y la relación entre pianismo y poesía.

Tras la derrota francesa de 1871 en la Guerra Franco-Prusiana, el sentimiento de identidad nacional crecía en Francia, con lo que la música se convertía en un buen vehículo de transmisión de los valores nacionalistas. Ese mismo año se crea la Cátedra

⁴²⁶ Cf. Montes, Beatriz C., *Gabriel Fauré al piano*. Ediciones Nauclero. Madrid, 2012, p. 23.

de Historia de la Música en el *Conservatoire* de París y Saint-Saëns funda la *Société nationale de musique* con el objetivo claro de promover la tradición de la música francesa frente a la alemana. Fauré estará ligado a esta institución junto a nombres tan insignes como los de César Franck, Jules Massenet, Henri Duparc, etc. En cuanto al Conservatorio, ingresará en 1905 y llegará a ser Director de la institución y profesor de Ravel. No fue Fauré un antigermánico. Se sabe que se interesó por el trabajo de Wagner y que asistió a representaciones de algunas de sus óperas más famosas. Sin embargo, sus derroteros eran otros y nunca se dejó tentar por la seducción de la estética alemana aunque no tuviera problema en admirarla. Jankélévitch ha sabido hacer un estudio serio de cómo gracias a Gabriel Fauré, la canción francesa toma cuerpo frente al Lied alemán. Lo hace ya en la monografía dedicada a Fauré de 1938. Ello tiene relevancia no sólo por la interesante perspectiva que aporta sino también porque se trata de uno de los pocos escritos en los que el filósofo habla detenidamente de cultura alemana. El texto nos revela hasta qué punto tenía un vasto conocimiento de la historia de la música y de la literatura germanas aunque renunciara, tras la dolorosa experiencia de la Guerra, a referirse a ellas con detenimiento. Afortunadamente no prescinde de estos datos en la versión de 1951.

Jankélévitch pone el acento en el hecho de que el Lied alemán, que normalmente consideramos establecido a partir de Franz Schubert y que Schumann, Brahms o Mahler cultivarán con maestría ejemplar sin renunciar a su alto rango artístico, permanece ligado a un origen popular que no presenta la canción francesa. Su exposición explica que el Lied en Alemania se consagra en una época en la que el Romanticismo retoma el contacto con la naturaleza y abjura de un racionalismo que habría renunciado a la importancia filosófica del cosmos. Recuerda que Herder, en plena *Aufklärung*, devuelve a los alemanes el gusto por el folclore y que los hermanos Schlegel, Achim d'Armin y Clemens Brentano, con la edición de *Des Knaben Wunderhorn*, revalorizan la vieja poesía alemana no tanto de los bardos y de los *Minnesinger* como de las leyendas populares. Recuerda también que, en medio de todo este movimiento, filólogos, etnógrafos y poetas preludian el trabajo de los hermanos Grimm al iniciar un verdadero trabajo de campo que servirá para recoger las tradiciones orales y anónimas que estaban dormidas en el inconsciente colectivo de las diferentes regiones de Alemania. Como consecuencia, el Romanticismo alemán redescubre un «principio coral» que había

olvidado el individualismo imperante en siglo XIX. El análisis prosigue y profundiza todavía más, pues a esto habría que sumar las ideas de Herder sobre el lenguaje natural y sobre la expresión instintiva de las emociones que contribuyen a crear alrededor del Lied alemán toda una metafísica naturalista. En el momento histórico en el que Prusia reconquista su independencia los alemanes aprenden a cantar –dice Jankélévitch– al tiempo que se liberan de Napoleón. Por todo ello, el Lied aparece en Alemania –también sucederá así en los países eslavos– como una reivindicación de la conciencia nacional⁴²⁷. Nuestro autor sostiene que este populismo no se produce en la historia de la música francesa. Aunque la herencia de César Franck y de la Schola Cantorum conservará vivo cierto gusto por el folclore, la «melodía francesa» buscará su propio refinamiento. Para el filósofo, la música francesa va derecha hacia lo inentendido, lo inexperimentado, lo inédito. Por consiguiente, camina hacia la novedad, hacia lo nunca oído anteriormente. Se trata del reconocimiento al impulso innovador de los compositores franceses del momento en el que estaban empezando a aparecer las primeras vanguardias de la época dorada del París de los artistas. Gabriel Fauré es señalado por Jankélévitch como el padre de la melodía francesa que caracteriza por su sonoridad abstracta e inmaterial y por la renuncia a lo externo –es decir, al ropaje virtuosístico propio del Romanticismo– en beneficio del *pathos* interior. La melodía francesa, según nuestro autor, canta con sordina la tristeza, la languidez y la vida. Lo que acontece en la música de Fauré es, conforme a esta lectura, una evolución que procede de la interiorización, sin antenas para lo exterior⁴²⁸.

Para los años 70 del siglo XIX, siguiendo la clasificación de las etapas compositivas de Fauré que hace Jankélévitch⁴²⁹, el compositor habría escrito un importante número de romanzas en las que se observa cómo las melodías tienden a dibujar una gran línea que se va simplificando para ganar paulatinamente en abstracción. Se trata de un proceso que, según el filósofo, sitúa a Fauré como un caso

⁴²⁷ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Gabriel Fauré: ses mélodies, son esthétique (avec 179 exemples musicaux)*, París, Plon 1951, pp. 2-3. Cf. también Jankélévitch, Vladimir, *Fauré et l'inexprimable*. Plon, París, 1974, pp. 18-19.

⁴²⁸ *Ibid.* (1951), pp. 4-7; (1974), pp. 19-22.

⁴²⁹ Es común dividir la evolución compositiva de Fauré en tres etapas, si bien la primera suele hacerse un poco más corta de lo que Jankélévitch propone, pues nuestro autor la alarga hasta 1890 y algunas divisiones la detienen en 1886. No obstante, hay otras propuestas como la división bipartita de Yves Gérard, que sugiere únicamente dos períodos, el primero de los cuales terminaría en 1894. Cf. Montes, Beatriz C., *Op. cit.*, p. 59.

personalísimo dentro de la historia de la música. Él, que poseía por naturaleza el don de la melodía –dice–, dará la espalda a las facilidades del placer musical de una manera comparable al proceso de rarefacción progresiva que determina la evolución de compositores como Liszt, Manuel de Falla e, incluso, Arnold Schönberg. Gabriel Fauré es presentado como ejemplo impresionante de ascetismo. Su voluntad de lo ingrato, difícil y desconcertante es considerada por Jankélévitch, reflejo del pudor y la exquisitez que definen su música⁴³⁰. El teórico hace hincapié en que el compositor emplea una importante variedad de colores tonales durante esta primera época, aunque en obras como el famosísimo *Requiem* (1888) ya se observan rasgos –el gusto por ciertas cadencias plagales, por ejemplo– propios de una serenidad y un hieratismo que considera casi gregorianos.

Tema importante son los textos que sirven de soporte literario para las canciones de Fauré. Suelen proceder –y en esto coincide con Debussy– de la más alta poesía francesa, dato que apoya la tesis jankélévitchiana de que la *chanson française* no tiene origen popular sino culto. Si Villon, Baudelaire o Mallarmé inspiran la música del impresionista, Gautier y Hugo brillan en las faureanas *Le papillon et la fleur* Op. 1, Nº 1 (1861), *Rêve d'amour* Op. 5, Nº 2 (1864), *L'absent* (op. 5 Nº 3), *Chanson de pêcheur* (Op. 4, Nº1) o *Tristesse* Op. 6 Nº 2 (1876). También Baudelaire ha sido el soporte literario de varias canciones de Fauré correspondientes a esta etapa: serían ejemplo de ello *Chant d'automne* Op. 5, Nº 1 e *Hymne* Op. 7, Nº 2, escritas en los años 70, es decir, dentro de la que Jankélévitch considera la primera época compositiva de Gabriel Fauré que, en su clasificación, se prolonga hasta 1890. La segunda etapa del compositor, la encuadra entre 1890 y 1905. Es el momento en el que el tono de Re Bemol Mayor se convierte en el gran tono faureano hasta que un retorno al ascetismo y a la sobriedad, a la manera de ese regreso a la infancia o a la pureza que tanto significado tiene en la filosofía de Jankélévitch, se produce entre 1906 y 1924. Para esta etapa Jankélévitch elige el subtítulo «Do Mayor o la puerta estrecha» en el ensayo de 1954. Sin embargo, en el libro de 1974 –aunque mantiene idéntica división para hablar de la evolución estilística del compositor– cambia el título del capítulo tercero por el de «El jardín y el horizonte» haciendo referencia al ciclo de canciones Op. 106, *Le jardin*

⁴³⁰ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Gabriel Fauré: ses mélodies, son esthétique*, Op. cit. (1951), pp. 15-16. Cf. también Jankélévitch, Vladimir, *Fauré et l'inexprimable*, Op. cit., pp. 28-29.

clos, y al que fuera el último ciclo para voz y piano de Gabriel Fauré, *L'horizon chimérique* Op. 118. La idea de jardín cerrado es muy afín a la sensibilidad jankélévitchiana. Su referencia es el *hortus conclusus* que encontramos en *El Cantar de los cantares* IV, 12: «Huerto cerrado eres, hermana mía, esposa, jardín cerrado, fuente escondida». Recordemos que, al hablar del preludio en Chopin, recogíamos una cita en la que se refiere al umbral que separa la cotidianidad de ese lugar sagrado y catártico que representa para su filosofía el acotamiento del instante privilegiado. Esta característica aparece también en canciones de la primera etapa de Gabriel Fauré. Así, en *Le secret* (Op. 23 N° 3)[#], escrita en 1882, la soprano canta un texto de Paul Armande Silvestre que hace referencia a la idea de misterio encerrada en lo fronterizo y en la noción de umbral. En conjunto, lo que interesa aquí es la apuesta por lo escondido, por la interioridad. La soprano canta: «Quiero que la mañana ignore el nombre que le di a la noche y que al viento del alba, sin ruido se evapore como una lágrima». Y lo hace, por cierto, en ese tono que acabamos de relacionar con la madurez faureana que es Re Bemol Mayor el cual, como recuerda el filósofo, es el elegido por Schumann para la primera de sus *Fantasiestücke (In der Nacht)* o por Liszt para sus *Harmonies du Soir (Estudios trascendentales, N° 11)*⁴³¹.

La fascinación de Fauré por el modo mayor bemolizado de Re es motivo de reflexión para Jankélévitch, quien acude a un importante ensayo de estética musical de 1921, *La musique et la vie intérieure*, de Lucien Bourgués y Alexandre Dénéreáz⁴³² para tratar de introducirnos en ella. Este libro le sirve para relacionar con las teorías sobre psicología de la música que se manejaban en las primeras décadas del siglo XX sus investigaciones sobre el compositor. En el texto de Bourgués y Dénéreáz se habla del carácter dinamogénico o energizante de los tonos con sostenidos oponiéndolo al depresivo o relajante de los tonos con bemoles. La tónica Re bemol por su proximidad de semitono diatónico con respecto al Do –partimos de la primacía de Do mayor por ser el modelo de escala con las notas naturales– gozaría de una situación de privilegio constituyendo un patrón tonal superior en un semitono pero, al tratarse de una tonalidad

[#] Ilustración sonora. Fauré, G., *Le secret*. Barbara Bonney, soprano. Cf. Anexo.

⁴³¹ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Gabriel Fauré: ses mélodies, son esthétique*, Op. cit. (1951), p. 61; *Fauré et l'inexprimable*, Op. cit., (1974), p. 67.

⁴³² Cf. Bourgués, Lucien y Dénéreáz, Alexandre, *La musique et la vie intérieure*. Alcan. París, 1921, p. 312.

bemolizada, lo que impera es su carácter no brillante, su sonoridad no intensa sino más bien lánguida y seductora. Si prefiriéramos tensión en lugar de calma, podríamos estar hablando en su lugar de Do sostenido mayor que, sobre Do Mayor, es una escala un semitono superior con sostenido, considerada enarmónica de Re. Do sostenido mayor tiene una tensión mayor que procede, desde el punto de vista físico, de que el sostenido sonaría una coma pitagórica más agudo que el bemol colocado sobre la tónica Re, a pesar de quedar enarmonizado cuando se interpreta con el piano donde las teclas coinciden. Lo curioso de todo esto es que los pianistas, que físicamente no pueden establecer la diferencia de afinación como lo hacen los instrumentos de cuerda, sin embargo sí suelen ser capaces de captar la diferencia psicológica de estas dos tonalidades enarmónicas. Fauré, como el gran músico que fue, al decantarse tantas veces por el tono bemolizado muestra que era capaz de captar esa sutileza, esa diferencia perceptiva tan adecuada para poner el acento sobre el sentido del pudor y la contención que Jankélévitch liga a lo encantador⁴³³. La tonalidad de Re Bemol Mayor se repite asimismo en el ciclo para voz y piano Op. 95 *La chanson d'Eve* (1906-1910), en *Tendresse*, de la *Suite Dolly* Op. 56, para piano a cuatro manos, en el sexto *Nocturno* (Op. 63), etc. El gusto por las tonalidades bemolizadas produciría una *acquiescentia animi*, un bienestar espiritual cuyo carácter subjetivo se convierte para todo músico en una experiencia real que pesa sobre la audición interior con la que tiene que trabajar un compositor en la planificación de su obra. Gabriel Fauré no podía ser ajeno a esta vivencia que Jankélévitch relaciona con el encanto musical (*charme*)⁴³⁴.

El *charme*, al que está referido el atractivo encantador de la música, es un objeto filosófico para Jankélévitch y, como tal, un objeto problemático que no se puede tratar desde el punto de vista técnico. Se trata de una belleza natural totalmente inocente a la que se accede en un estado de nesciencia. Representa la inspiración, lo inexpresable, lo no subsumible bajo concepto alguno, lo indefinible pero reconocible que sugiere lo Inefable. Para explicar cómo esta cualidad se desprende de la música de Fauré, Jankélévitch recurre a un aforismo de Séneca:

⁴³³ Cf. Jankélévitch, V., *Ibid.* (1951), pp. 61-63; (1974), pp. 67-69.

⁴³⁴ Cf. Jankélévitch, V., *Fauré et l'inexprimable*. Op. cit., p. 344.

«Nusquam est, quod ubique est», dice Séneca. La música de Fauré es la constante operación de esta inasible ubicuidad que es «nusquamidad»; es el modo de existir de aquello que nosotros llamamos la omnipresencia omniausente⁴³⁵.

El uso de las tonalidades bemolizadas colabora a hacer más seductora una manera de componer que, desde el punto de vista estrictamente musicológico, es considerada una herencia del pianismo chopiniano. En *Le Nocturne*, Jankélévitch confirma este dato. Re Bemol es mencionado como la tonalidad próxima a la conciencia noctámbula que aparece en la *Berceuse* Op. 57 de Frédéric Chopin, aunque también es el tono de las *Berceuses* de Liszt, de Balakirev y de *Souvenirs*, el prelude que abre *España*, de Isaac Albéniz. La propia *Berceuse* Op. 16 de Fauré –obra de música de cámara que suele interpretarse con violín o violonchelo indistintamente– está escrita también en Re Bemol, como las que acabamos de citar, una tonalidad que para nuestro autor expresa –en general lo hacen todas las tonalidades bemolizadas– «la penumbra, la indecisión del día, la media luz»⁴³⁶. Esta preferencia por los colores difusos y más serenos que aportan los bemoles no se reduce a una mera inclinación de la sensibilidad. Frente a Debussy, quien representa «el misterio sostenido» que la filosofía jankélévitchiana relaciona con el mediodía, la nada y lo estático simbolizado en las aguas estancadas⁴³⁷, Fauré encarna «el misterio bemolizado» que es misterio de medianoche, de esperanza y de agua viva o fluyente. Carlo Migliaccio indica que Fauré, en la filosofía de la música de nuestro autor, es la imagen de la movilidad frente a Debussy, quien representaría la inmovilidad⁴³⁸. Jankélévitch habla de este simbolismo en un pequeño artículo de 1945 dedicado a los personajes de Pelléas y Penélope, protagonistas respectivos de las óperas *Pelléas y Mélisande* (1902) de Debussy y de la faureana *Penélope* (1912)⁴³⁹. En él califica la medianoche como la hora de las más profundas tinieblas, pero también de la más ferviente esperanza, conforme a ese estilo

⁴³⁵ «Nusquam est, quod ubique est», dit Sénèque. La musique de Fauré est la constante opération de cette insaisissable ubiquité qui est «nusquamité»; elle est le mode d'exister de ce que nous appelions l'omniprésence omniausente.» *Ibid.*, p. 345. La traducción es nuestra.

⁴³⁶ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La musique et l'ineffable*. Op. cit., p. 175.

⁴³⁷ *Ibid.*, pp. 176-177. Cf. también Debussy et le mystère. Op. cit., Cap. II; *La vie et la mort dans la musique de Debussy*. La Baconnière. Neuchâtel, 1968, Cap. I; *Debussy et le mystère de l'instant*, Op. cit., pp. 118 y ss., y 143 y ss.

⁴³⁸ Cf. Migliaccio, Carlo, Op. cit., pp. 124-132.

⁴³⁹ Nos referimos al artículo «Pelléas et Penélope», publicado por primera vez en la *Revue historique et littéraire de Languedoc*, 1945. pp. 123-130. Podemos encontrarlo en el volumen recopilatorio *Premières et Dernières Pages*. Ed. du Seuil. París, 1994, pp. 259-265.

paradójico tan característico del filósofo. Ahora bien, el conjunto de piezas de Gabriel Fauré en el que, según Jankélévitch, se hace más patente la evolución de la escritura del compositor hacia la luminosidad y la esperanza a través del uso de las tonalidades con bemoles, son los trece *Nocturnos* para piano⁴⁴⁰, compuestos entre 1883 y 1921. Los *Nocturnos*, al igual que las *Barcarolas* –que también son trece– fueron escritos a lo largo de las tres etapas compositivas del músico. Los tres primeros forman la Op. 33. Aunque el segundo utiliza la tonalidad de Si Mayor, que tiene cinco sostenidos, tanto el primero –en Mi Bemol Menor– como el tercero –en La Bemol Mayor– ya muestran la preferencia de Fauré por los tonos con bemoles.

Jankélévitch, dedica su *Fauré et l'inexprimable* a la memoria de los dos hijos del compositor, Emmanuel y Philippe Fauré-Fremiet. Sin embargo, parece discrepar de la visión que Philippe tiene sobre los *Nocturnes*, a pesar de que habla de él como un amigo muy querido en la *Avertissement* a dicha obra y le dedica, en el apéndice de la misma, una alocución que pronunció en el cementerio de Passy, el cuatro de noviembre de 1964, con ocasión del décimo aniversario de su muerte⁴⁴¹. Philippe Fauré-Fremiet escribe un libro sobre su padre que será publicado en 1957. En él encontramos esta cita, la cual muestra su consideración de los *Nocturnos* como piezas líricas, pero no necesariamente inspiradas en la noche:

Las trece piezas para piano designadas bajo el nombre de *Nocturnes* no proceden necesariamente de ensueños o sentimientos inspirados por la noche. Son piezas líricas, generalmente apasionadas, en ocasiones atormentadas, o puras elegías, como la undécima, dedicada a la memoria de Noémi Lalo⁴⁴².

No se desprende lo mismo de la lectura de los textos jankélévitchianos. Nosotros compartimos la apreciación del el estudioso Antonio Fari, para quien Jankélévitch ha visto en Gabriel Fauré el símbolo por excelencia de una metafísica del nocturno⁴⁴³. Podría haberlo sido también Chopin, pero sin embargo va a ser la reflexión sobre el nocturno faureano la que sirva mejor para poner de manifiesto un

⁴⁴⁰ Cf. Jankélévitch, V., *Debussy et le mystère*. Op. cit., pp. 149-150.

⁴⁴¹ Cf. Jankélévitch, V., *Fauré et l'inexprimable*, pp. 375-378. Hay otro apéndice dedicado a su hermano Emmanuel (pp. 378-379).

⁴⁴² Fauré-Fremiet, Philippe, *Gabriel Fauré*. Albin Michel, París, 1957, p. 139.

⁴⁴³ Cf. Fari, Antonio, *Il canto dell'ombra. La musica per Vladimir Jankélévitch*. Schena, editore. Fasano di Brindisi, 1992, p. 21.

planteamiento de la nocturnidad bien distinto al que nos presenta el romanticismo alemán. La noche faureana poco tiene que ver con Hoffmann o Schumann porque no se trata de una noche fantástica donde operan los sueños y el subconsciente. Todo lo contrario, se trata más bien de un espacio para la revelación, para encontrar una verdad que no puede buscarse en el trasiego atareado de la cotidianidad. El nocturno faureano responde a un estado del alma, a una situación anímica y espiritual en la que el término último sería la Nada, sugiere Fari⁴⁴⁴, o quizá mejor –matizamos nosotros– la *presencia ausente* del pensamiento apofático. Mientras que en la noche debussista podemos encontrar la belleza de las estrellas centelleando y una continua referencia a las delicias sensoriales de la nocturnidad, en Fauré no existe este interés por los fuegos de artificio. Su noche es para el recogimiento. Jankélévitch entiende que en el tratamiento faureano del nocturno hay un guiño a la teología apofática, a la Ausencia que, por obra y gracia de la nocturnidad, es sentida como Presencia, aunque se trate de una presencia nihilizada. Si en el *Pélleas* de Debussy asistimos a la tragedia humanísima de la separación que acontece angustiada y físicamente en la noche, el centro de la oscuridad faureana es la superación de la pura materia hacia la paz espiritual –en palabras del autor, «el más allá de *Los trabajos y los días*»–, un espacio terapéutico, pero también poético, en el que lo corporal o lo material es finalmente trascendido. Aquí radica la importancia, según nuestro filósofo, del nocturno faureano y aquí nacen las claridades sonoras que emplea en sus series de *Nocturnos* y *Barcarolas* para piano.

Berceuse y barcarola representan, en tempo más lento y en tempo más ligero respectivamente, la idea de tranquilidad. Tenemos, en una y otra, las gamas sutiles de los aires musicales que operan en la línea del *Moderato* desde el *Andantino* hasta el *Allegretto*. Se trata de *tempi* siempre apacibles que van de la dulce calma a una graciosa celeridad, nunca excesiva. Jankélévitch los considera propios del paseo. Lo cierto es que, en ambos términos, está presente la idea de “balanceo” ya que *berceuse* significa en francés, además de canción de cuna, “mecedora”, y el vocablo *barcarola* sugiere el ondulamiento en el agua de una barquichuela. Estos *tempi* de carácter plácido aparecen con frecuencia en Fauré no sólo en piezas independientes, también dentro de obras de mayor envergadura como en el *Réquiem*, del que dice nuestro autor que desarrolla este

⁴⁴⁴ Cf. Jankélévitch, V., *Gabriel Fauré, ses mélodies...*, Op. cit., pp. 270-280. Cf. *Fauré et l'inexprimable*, Op. cit., pp. 301-309.

mismo régimen de la vida tranquila, dulce y bucólica propio de una mañana de primavera, aludiendo como ejemplo significativo a la primera frase del *Agnus*, en el tono pastoril de Fa Mayor –el mismo de la Sexta Sinfonía de Beethoven–. El sosiego al que Jankélévitch se refiere es relacionado con San Francisco de Sales y con las ideas morales del justo centro y la ecuanimidad. El filósofo, frente a la conciencia romántica que anima a perder el Norte, a veces con *presti* frenéticos como los de los *Scherzi* de Chopin y las *Rapsodias* de Listz o, en otros casos, con adagios interminables y meditabundos de los que Schumann nos ofrece buenos ejemplos, opone al Fauré de aires calmados de línea *cantabile*, propios de un espíritu sabio y ponderado, como indicadores de una serenidad apolínea que llega a comparar con la limpieza del paisaje castellano. Chopin escribió una sola *Barcarola*; Fauré, como se ha dicho, escribirá trece. Chopin escribió cuatro *Baladas* que el filósofo califica como llenas de tragedia y de contrastes; Fauré escribe una sola *Balada* en Fa Sostenido Mayor, en este caso para piano y orquesta: «¡[...]el tono, precisamente de la única *Barcarola* de Chopin!», observa admirado, tratando de mostrar con ello la virtud equilibrada del francés frente a la cualidad apasionada del polaco⁴⁴⁵.

Va a ser en la oposición Fauré/Debussy donde Jankélévitch creará, a través de la dualidad del nadir y el cenit, los puntos gélido y bullente de una filosofía de la paradoja. El autor propone a ambos compositores como dos aspectos del misterio eterno del hombre entre dos extremos: la nada y la inmovilidad, representadas por el mediodía debussysta, frente al agua viva colmada de esperanza, que simboliza en la medianoche faureana⁴⁴⁶. Esta oposición funda la estética jankélévitchiana del Misterio. Se trata de una operación hermenéutica que reviste de sentido escrituras tan diferentes como las de Fauré y Debussy creando, a través de una serie de símbolos, una verdad que cierra el círculo del silencio como punto de partida de lo musical y como destino final de la música. De esta manera, convierte la obra de ambos compositores en alegoría sobre el origen y el destino humanos. El trasfondo filosófico de semejante entramado no puede ser otro que el tiempo y el instante crucial, que representa para nuestro pensador tanto el pasar de nada a algo, como el pasar de algo a nada. El ejemplo extremo es el instante de la muerte, al que la mitología jankélévitchiana termina por convertir en alegoría de la

⁴⁴⁵ Cf. Jankélévitch, V., *Gabriel Fauré ses mélodies...*, Op. cit., pp. 290-297.

⁴⁴⁶ Cf. Jankélévitch, V., *Debussy et le mystère*, Op. cit., p. 149.

existencia del hombre resumida en un casi-nada. En definitiva, se trata de la vida misma reducida a *hápax*.

Fauré es, para Jankélévitch, una especie de maestro espiritual que le conduce a la serenidad del alma. Frente a la idea de una sabiduría como roca impasible e imbatida por las sacudidas de los flujos culturales, las modas o los avatares de la fortuna, la música de Fauré trasciende la calma plana y vence porque dista mucho de lo aburrido y lo académico. Ello permite sentar las bases para que las innovaciones de Debussy encuentren el terreno abonado. Fauré fue un hombre apasionado que vivió una vida poco convencional, una persona auténtica y poco aficionada a negar la evidencia o minimizar el mal. El Fauré de Jankélévitch es un hombre sujeto a la experiencia de la preocupación existencial, un hombre que conoce la prueba de la tribulación y la alegría de la redención a través de la contemplación mística⁴⁴⁷. Supone la expresión musical de toda una tradición catártica que comenzaría en el *Fedón* y que recoge, desde tiempos remotos, el bíblico Libro de la Sabiduría. Su música, desde la lectura jankélévitchiana, nos invita a discurrir por un paisaje entre utópico y acrónico, por un territorio no localizable que nos transporta en un viaje puramente imaginario, hasta perdernos en un *Horizon chimérique* donde, tal vez, se contemple el infinito.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, pp. 255-256.

3.2.2 Debussy: el misterio nuclear

1949, 1968 y 1976 son los años en los que Jankélévitch publica sus estudios sobre Claude Debussy. *Debussy et le mystère*, *La vie et la morte dans la musique de Debussy* y *Debussy et le mystère de l'instant* son, respectivamente, los títulos que da a su reflexión. El último, segundo volumen del proyecto *De la musique au silence*, sale de prensa dos años más tarde que el ensayo dedicado a Gabriel Fauré.

Enrico Fubini ha afirmado que, sin lugar a dudas, «la música de Debussy representa el centro de la especulación estética y filosófica de Jankélévitch»⁴⁴⁸. Las razones, tanto en su opinión como en la de la profesora Enrica Lisciani-Petrini, habría que buscarlas en una concepción del tiempo orgánica y vitalista que trasciende la mera fluencia –representada por la melodía faureana– para explorar el valor del instante bajo la forma de una *entrevisión* hecha de fulguraciones o momentos centelleantes en los que la música parece sugerirnos infinitesimales epifanías de carácter inmediato⁴⁴⁹. El tándem Fauré-Debussy personifica la distinción bergsoniana entre devenir (*durée*) y duración intensiva, distinción que pasa a Jankélévitch y a su teoría de la temporalidad.

Claude A. Debussy (1862-1918) representa una importante reacción frente al Logos como razón dialéctica que encarnaba el uso de la estructura Sonata. La nueva apuesta es de una poética concisa, completamente original que, sin llegar a romper con la tonalidad, la diluye en extremo al introducir la convivencia con recursos armónicos muy audaces y otras novedades, tales como el uso de escalas de tonos enteros y de inspiración orientalizable que, hasta ese momento, eran impensables en la música occidental. Debussy se recrea en suspensiones y discontinuidades del lenguaje y organiza una batería de artificios sutilísimos en la que basa una personal creación de atmósferas imprecisas y luminosidades puntuales de gran efecto sonoro. Estos procedimientos son los que irán definiendo lo que conocemos como Impresionismo musical. Va a ser el Preludio su forma pianística más elevada y característica, seguramente por su carácter libre e inspirado, próximo al poema literario.

⁴⁴⁸ Fubini, Enrico, *El siglo XX: entre música y filosofía*. Publicaciones de la Universidad de Valencia, Colección Estética y crítica N° 19. Traducción de M. Josep Cuenca Ordiñana. Valencia, 2004, p. 130.

⁴⁴⁹ Cf. Lisciani-Petrini, Enrica, *L'apparenza e le forme. Filosofia e musica in Jankélévitch*. Tempi Moderni. Nápoles, 1991, pp. 110-111.

Gerald Abraham ha escrito que la música de Debussy sólo podría haberse dado en un período que habría absorbido a poetas como Verlaine o Mallarmé. Y es que los simbolistas franceses, a través de Baudelaire, llegaron a hacer suya una intuición que Edgar Allan Poe propone en su ensayo *The poetic principle*⁴⁵⁰ y que viene a resumirse en una concepción sensualizante de la poesía muy cercana a lo musical. Debussy sabe captar esa vaguedad y trasladarla al dominio de la música causando una auténtica revolución que algunos autores, como señala Abraham, han equiparado a la técnica pictórica del puntillismo, autores entre los que también se encuentra Jankélévitch aunque su reflexión sobre Debussy sea mucho más profunda⁴⁵¹.

El fenómeno Debussy permite un giro de la mirada hacia las vanguardias musicales de origen parisino frente a las que tuvieron su nacimiento en Centroeuropa. Tras la apariencia de cierta ligereza voluptuosa se esconde una concepción que excede el naturalismo y se imbrica en una metafísica capaz de replantear el problema de la temporalidad en el arte para abrir un camino alternativo a la visión hegeliana sobre la que teoriza más adelante Theodor W. Adorno. Frente a la línea hegelianista Jankélévitch hace brotar, con su profundo estudio de la simbología debussyana, una rama nueva para la filosofía de la música. Carlo Migliaccio ha destacado que el autor se interesa por Debussy durante los años de la Segunda Guerra Mundial⁴⁵². Recién terminado el conflicto, en 1946, publica un primer artículo que toma prestado el título de una Suite para dos pianos que el compositor había escrito en el verano de 1915 cuando Europa conocía el horror de la Primera confrontación: *En blanc et noir*⁴⁵³. La pieza evidencia la angustia del músico ante el dolor de la guerra. En el segundo movimiento, dedicado a la memoria de un oficial muerto en el frente, Debussy utiliza el coral luterano y ciertas armonías de color wagneriano para oponer musicalmente el blanco que representa la nobleza del soldado, al negro de la muerte y la destrucción. En los años en los que Adorno piensa que escribir poesía se ha vuelto un acto de barbarie, Jankélévitch busca consuelo en la música más cercana a lo poético que tal vez haya sido

⁴⁵⁰El ensayo de Poe puede encontrarse on line: http://www.gutenberg.org/files/2151/2151-h/2151-h.htm#link2H_4_0010 (Consultado el 18 de agosto de 2013).

⁴⁵¹ Cf. Abraham, Gerald, *Cien años de música*. Versión española de Ramón González Arroyo. Alianza Música 19. Alianza Editorial, Madrid, 1985, pp. 192 y 194. Cf. Jankélévitch, V. *Debussy et le mystère*, Op. cit., p. 102.

⁴⁵² Cf. Migliaccio, Carlo, Op. cit., p. 128

⁴⁵³ Jankélévitch, Vladimir, «En blanc et noir, I et II» (Debussy; Ravel) En *Contrepoint* N° 1. París, Enero de 1946 (pp. 97-99).

escrita jamás queriendo encontrar entre sus notas la paz interior y el sentido del sinsentido. «Il y a le mystère et il y a le secret», —dice al comienzo de su ensayo de 1949. El punto de partida establece la distinción entre lo que se esconde simplemente, pero cuyo ocultamiento puede romperse, y lo que resulta a todas luces incognoscible e incomprensible. Cuando la pregunta ya no puede ser «¿por qué?», Jankélévitch se refugia en Debussy como forma sonora del arcano y metáfora del silencio. Con ello, se inscribe por entero en una filosofía de los márgenes que siente la lasitud del discurso y aboga por un pudoroso respeto. Misterios de voluptuosidad y angustia, de plenitud y muerte se encadenan en una serie de subtítulos que por sí mismos son significativos. «*Il est le charme mortel, captivant, persuasif qui s’empare de l’homme dans la paix de midi et le bourdonnement des cigales*»⁴⁵⁴. Un no-lugar entre lo seductor y lo inevitable, en medio de la paz del mediodía y el canto de las cigarras, donde el apogeo del día y el impacto de la vida hacen sentir el vértigo de la muerte: allí se unen el alma jankélévitchiana y la música de Debussy. Si nos resistimos a traducir como una cita más las palabras con las que termina *Debussy et le mystère* es porque queremos acentuar el dolor profundísimo y, al mismo tiempo, la pasión por lo vital que acerca a Jankélévitch a esta música. Cuando el corazón sobrecogido apenas puede sobreponerse a los hechos terribles que acaban de acaecer y, sin embargo, la vida te golpea con su belleza, acudir al silencio es el camino del sabio. No se trata de música sino de destino. No se trata de lo audible sino de algo profundo que invade lo audible y apunta más lejos:

Hay un silencio intramusical que baña la obra de Debussy, penetra por sus poros, espacia las notas, airea los pentagramas; este no-ser virtual, y no solamente ambiental sino inmanente es en cierto modo el medio oceánico donde los acordes respiran, ya que no solamente aligera el discurso con pausas, suspiros y grandes vacíos que son silencio nombrado y medido, sino que atenúa hasta el fortissimo. Esta atenuación general de cualquier matiz se debe en definitiva a la presencia del Nada-Todo en el corazón mismo de la música⁴⁵⁵.

⁴⁵⁴ Jankélévitch, V. *Debussy et le mystère*. Op. cit., p. 150.

⁴⁵⁵ “Il y a tout un silence intra-musical qui baigne l’œuvre de Debussy, en pénètre les pores, en espace les notes, en aère les portées; ce non-être virtuel, et non seulement ambiant, mais immanent, est en quelque sorte le milieu océanien où les accords respirent, car non seulement il aère le discours de pauses, de soupirs et de grands vides, qui sont silence nommé et mesuré, mais il en atténue jusqu’aux fortissimo. Cette générale atténuation de toute nuance tient en somme à la présence du Rien-Tout au cœur même de la musique”. Jankélévitch, Vladimir, *Debussy et le mystère*. Op. cit., p. 131. La traducción es nuestra.

Silvia Vizzardelli, hablando de la estética jankélévitchiana, ha escrito que el instante musical en Debussy supone la ruptura con la prolongación temporal de la conciencia para efectuar un salto que la trasciende⁴⁵⁶. Jankélévitch piensa que el compositor trata de ir más allá del verismo impresionista para acceder radicalmente a aquello que nos es intuitivamente revelado. Muchos *Préludes* son un buen ejemplo de esto. Así, *Les fées sont des exquisés danseuses*, *La terrasse des audiences*, *Voiles*, *Le vents dans la plaine*, o *Brouillards* son citados como «poemas del pianissimo» entre cuyas sonoridades puede sentirse un «vibrante silencio»⁴⁵⁷. Pero no es el debussismo pianístico el único que participa de esta cualidad. También el orquestal es capaz de sumergirnos en un silencio originario, cercano al caos hesiódico, en el que la música emerge de la propia confusión sonora. Así se refiere el filósofo a *La Mer*⁴⁵⁸, tres esbozos para orquesta analizados hasta la saciedad por los estudiantes de composición que, además de constituir la obra sinfónica más extensa y una de las más bellas de Debussy, tienen la capacidad casi cinematográfica de hacernos sentir en medio del oleaje. El segundo movimiento se titula precisamente «Juegos de olas» (*Jeux de vagues*) y es muy interesante su comienzo porque utiliza como base un mismo acorde mantenido en el fondo, mientras la superficie de la música se mueve yuxtaponiendo una serie de partículas melódicas que sustituyen la clásica idea de “tema” por la novedosa solución de una serie de motivos o “moléculas” musicales que al sucederse consiguen diluir incluso la sensación temporal del compás. Este modo de componer muestra la reacción contra los excesos del expresionismo romántico que había abusado de frases musicales interminables que no cesaban de evolucionar⁴⁵⁹. Muestra, también, la apuesta por el realismo musical: Jankélévitch ha comentado cómo la inagotable naturaleza forma parte sustancial de las partituras debussyanas. De esto es un ejemplo magnífico *La Mer*, donde la figura humana desaparece por completo para ponernos ante el espectáculo sonoro de un amanecer en pleno océano (*De l'aube à midi sur la mer*[#] es el título del primer fragmento de la obra):

⁴⁵⁶ Vizzardelli, Silvia, *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*. Quodlibet (Estetica e critica). Macerata, 2003, p. 150.

⁴⁵⁷ Cf. Jankélévitch, V. *Debussy et le mystère*. Op. cit., p. 132.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁵⁹ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 63.

[#] Ilustración sonora. Debussy, C., *La Mer* (De l'aube à midi) Concertgebouworkest. Eduard van Benium, director. Cf. Anexo.

Ver levantarse el día –señala Claude Debussy– es más importante que escuchar la *Sinfonía Pastoral*. Debussy ausculta el pecho del océano y la respiración de las mareas, el corazón del mar y de la tierra, por ello sus poemas sinfónicos no implican narración ni finalidad. En *La Mer*, el rostro de la criatura humana desaparece por completo. *La Mer*, como *Le vent dans la plaine*, *Ce qu'a vu le vent d'ouest*, *Brouillards* o *Nuages*, es el poema de los elementos anónimos y de los meteoros inhumanos, y el conflicto inmemorial que se relata se desarrolla lejos de las costas donde se encuentran los puertos de mar, las playas, los «bañistas al sol» y la civilización humana. «Juegos de olas» y no ¡«Juegos de agua»! *La Mer* no describe el chorro de agua, obra maestra de la hidráulica, esbelta corola vaporizada por el arte de los fontaneros, sino el caos informe, el desorden bárbaro y la agitación sin ley. No se oye aquí el diálogo del hombre con sus hermanos, y ni siquiera –como en Gabriel Dupont– el diálogo del hombre solitario con el mar desierto, y aún menos –como en Listz– el diálogo de la naturaleza y la humanidad. ¡No!, no hay más que el diálogo del viento con el mar, o más bien un monólogo del océano, que excluye todo antropomorfismo y cualquier referencia al sujeto.

El párrafo no tiene desperdicio. En primer lugar, señala la reacción debussyana frente a las formas clásicas tomando como referencia nada menos que la *Sinfonía Op. 68 en Fa Mayor* de Beethoven (Sexta) que es, sin duda alguna, una de las expresiones musicales más altas de la *Naturphilosophie*. En segundo lugar, equipara el naturalismo sinfónico de *La Mer* con el de varios *Préludes* para piano destacando el imaginario debussysta habitado por todos los fenómenos naturales imaginables: vientos, nieblas, nubes, olas, cualquier cosa que nos invite a sensaciones ambientales y escenarios atmosféricos. Y por último compara el avance de Debussy hacia la disolución del sujeto con la obra, aún antropocéntrica, de otros compositores. El primero al que alude es Déodat de Séverac y a su pieza para piano *Baigneuses au soleil* (1908)[#], cuyo título nos recuerda el célebre cuadro de Renoir, pintado entre 1884 y 1887, en el que la figura humana y el espíritu mediterráneo brillan con luz propia. El siguiente, Gabriel Dupont, del que se refiere a una pieza para piano contenida en el ciclo *La Maison dans les dunes* (1908-1909), cuyo título –*Mon frère le Vent et ma sœur la Pluie*– nos haría pensar en el misticismo franciscano, pero, en este caso, la música se agita en pasajes de virtuosismo explícito. Lo interesante aquí es que el hombre es de nuevo quien contempla y a quien son remitidos los meteoros. Al mencionar a Dupont, Jankélévitch evoca de manera tácita la tristeza de sus *Heures dolentes* sobre la que volverá en su

[#] Ilustración sonora. Séverac, Deodat de, *Baigneuses au soleil*. Billy Eidi, piano. Cf. Anexo.

ensayo *La muerte*⁴⁶⁰. Escrita en la primera convalecencia de la tuberculosis que acabaría con la vida del compositor a la edad de treinta y seis años, en esta colección de piezas para piano, la fragilidad humana angustiada que se enfrenta a su impotencia es la protagonista absoluta. Después viene la comparación con Liszt, quien nos introduce en la tecnología al servicio de la belleza a través de la contemplación de los surtidores de los jardines de las mansiones de Tívoli que describen los *Juegos de agua en Villa d'Este* (1877) del tercer cuaderno de *Años de Peregrinaje*. Aunque no los menciona de manera explícita, probablemente están también presentes en la mente del filósofo los *Jeux d'eau* de Ravel, obra que se suele considerar inspirada en la de Liszt⁴⁶¹ y que fue estrenada en 1902, un año antes de que Debussy compusiera *La Mer*. Al mirar hacia estas piezas, en las que la figura humana está presente de una u otra manera, ya sea como artífice indirecto o como parte de un sentimiento impregnado de angustia o de nostalgia, el autor pone el acento en esta idea: Debussy prescinde por completo de referir al hombre su mensaje musical. Se trata de música que se remite a sí misma, que sugiere por primera vez en la historia de este arte la delicuescencia de todo planteamiento antropocéntrico.

Antonio Fari ha visto en la reflexión jankélévitchiana sobre la música de Debussy una potente metáfora nietzscheana⁴⁶². Su planteamiento se refiere al ambiente dionisiaco que sugiere el *Prélude à l'après-midi d'un faune*[#], a la relación con la ebriedad cenital y el placer hedonista que simboliza la flauta que evoca al dios Pan. Debussy alaba la cualidad nietzscheana de negar el sentimentalismo invitándonos a reemplazar la luminosidad del sol por la propia luz de la música⁴⁶³. Pero el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia* todavía está muy ligado a una visión antropocéntrica de la embriaguez dionisiaca:

⁴⁶⁰ La relación entre la música de Dupont y la de Debussy es motivo de reflexión para Jankélévitch en varias de las páginas de *La muerte*. Cf., Op. cit., pp. 57 y 212.

⁴⁶¹ Jankélévitch habla de esta obra en su *Ravel* y admite la influencia tanto de Liszt como de la *Balada en Fa Sostenido Mayor*, Op. 19 de Gabriel Fauré en esta pieza, pero incluso la considera ya tocada por el estilo de Debussy. Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Ravel*. Traducción de Santiago Martín Bermúdez. Musicalia Scherzo. Machado Grupo de Distribución, S. L. Madrid, 2010, pp. 25-26.

⁴⁶² Fari, Antonio, *Il canto dell'ombra. La musica per Vladimir Jankélévitch*. Schena Editore. Fasano di Brindisi, 1992, p. 53.

[#] Ilustración sonora. Debussy, C. *Prélude à l'après-midi d'un faune*. London Symphony Orchestra. Leopold Stokowski, director. Cf. Anexo.

⁴⁶³ Debussy habla de Nietzsche en marzo de 1903, con ocasión de un concierto en el que se interpretó música de Richard Strauss. Cf. *El señor corchea y otros escritos*. Versión española de Ángel Medina Álvarez. Alianza Editorial (Alianza Música). Madrid, 1987, p. 124.

Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre⁴⁶⁴.

Jankélévitch da un paso audaz al elegir a Debussy para hablar de disolución del sujeto. Debussy nació sólo dieciocho años después que Nietzsche quien, con posterioridad a su obra de 1872, critica abiertamente a Descartes y cuestiona que el “yo” sea la causa del pensamiento. Para el Nietzsche de *La genealogía de la moral* (1887), el sujeto es un dogma⁴⁶⁵ a combatir. El yo soberano se difumina en el alma colectiva y el pensamiento no es resultado de una actividad individual. Nietzsche vislumbra que tras el *cogito* cartesiano hay una serie de supuestos que, desde su propio momento histórico, le permiten dudar y pensar con mayor riqueza que lo hacía Descartes, como bien ha sabido ver Paul Ricœur⁴⁶⁶ y recoger el profesor Sebastián Gámez Millán⁴⁶⁷. En *Más allá del bien y del mal* (1886) se adentra en la reflexión sobre la precariedad del sujeto y dice:

Un pensamiento viene cuando “él” quiere y no cuando “yo” quiero, de tal suerte que es falsificar los hechos decir que el sujeto “yo” es la determinación del verbo “pienso”. Algo piensa, pero que sea precisamente el antiguo e ilustre “yo”, eso no es más que, para decirlo en términos moderados, una hipótesis, una alegación, pero no ciertamente una “certidumbre inmediata”. En fin, ya es demasiado decir que algo piensa, pues ese “algo” contiene y auna interpretación del proceso mismo. Se razona según la rutina gramatical⁴⁶⁸.

Para el músico es más fácil que para el filósofo admitir la posibilidad de que el pensamiento pueda venir cuando y como *él* quiere y no necesariamente cuando *yo* quiero; considerar que la necesidad de un sujeto es más de carácter lingüístico que una obviedad; sospechar que el pensamiento es ya música y que la música es, en sí misma, algo mucho más orgánico y mucho menos discursivo; apuntar, en definitiva, a la idea de superar una visión del arte basada en un antropocentrismo caduco para el que el hombre

⁴⁶⁴ Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial. Madrid, 1995, p. 44.

⁴⁶⁵ Cf. Nietzsche, F. *La genealogía de la moral*. Alianza. Madrid, 1998, p. 61.

⁴⁶⁶ Cf. Ricœur, Paul, *Sí mismo como otro*. Siglo XXI, Madrid, 1996, p. XXVIII.

⁴⁶⁷ Cf. Gámez Millán, Sebastián, «Acerca de la disolución del sujeto». En «Debate sobre las antropologías», *Thémata* Núm. 35, 2005, pp. 549-556.

⁴⁶⁸ Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*. Edaf. Madrid, 1985, p. 54.

es agente y receptor de todo el proceso. ¿No es posible valorar más seriamente la inspiración, la sensación que tiene el creador de que no es él sino su propia creación la que dirige la génesis de la obra de arte? Jankélévitch mira lejos, nos muestra su propia modernidad cuando escribe en *La música y lo inefable*, poco más adelante de la cita anterior mientras en su mente aún permanece *La Mer*:

El rumor del oleaje, el canto de los pájaros, los ruidos de la fábrica, el choque del metal y los crujidos de la madera, el chapoteo del agua y el fragor del viento representan en cierta medida la zona fronteriza más allá de la cual el arte se reabsorbería simplemente en la realidad⁴⁶⁹.

La indiscutible modernidad de Debussy comienza ahí. Sin esta música sería imposible que Olivier Messiaen nos hubiera introducido en la espesura de un bosque para escuchar cómo cantan las aves en su *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) o que Shostakovich nos narrara musicalmente el ruido de una fábrica de tornillos en pleno proceso productivo en *El Perno* [Op. 27a (1931)]. Cuando la música hace esto no describe, se convierte en una realidad paralela que, de algún modo, no va dirigida a nadie sino que tiene vida propia. Nuestro autor, al decir que la música es *inexpresiva*⁴⁷⁰ se refiere también a esto. Debussy es el primero en hacer de la reacción contra el expresionismo romántico una vuelta a lo concreto que, desde el punto de vista filosófico, equivale a situarse en el centro de lo real mismo. Con ello, –sugiere Jankélévitch– cumple un paso análogo al que, en el mundo del pensamiento, dieron Bergson o Losski al revalorizar la intuición como percepción pura y única oportunidad de acceso a la realidad⁴⁷¹.

Hablar de lo real implica, en última instancia, hablar del destino humano, de su posición en el cosmos y de la imposibilidad de sustraerse a la fascinación por la tensión eros-tánatos. Dicha tensión puede encontrarse con facilidad en *Pelléas et Mélisande*. Debussy pone el canto en este drama de Maurice Maeterlinck –al parecer el compositor también intervino en el libreto– sobre un episodio de amores trágicos que ya evocara Dante en *La divina comedia*. La ópera, estrenada el treinta de abril de 1902, fue recibida con una encendida polémica suscitada por la audacia de sus recursos, hasta el punto de

⁴⁶⁹ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 70.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 63.

que compositores tan importantes como Saint-Saëns y d'Indy en Francia o Richard Strauss y Mahler en el ámbito germánico no llegaron a aceptarla. A este respecto es interesante leer lo que dice el propio Debussy cuando es preguntado al respecto, ya con cierta perspectiva, en 1909. Tras una declaración expresa de que lo único que intentaba es «volver a ser francés» e iniciar caminos diferentes a los abiertos por Wagner que califica de «caracterizados por la lentitud y la pesadez» alemanas frente a la «elegancia y claridad» propias de la medida francesa, añade:

Lo sé, soy muy criticado ; siempre sucede eso cuando se hace algo nuevo, pero si yo he encontrado algo es, puede creerlo, una cantidad ínfima de lo que queda por hacer, pues, y lo digo asustado, creo que la música ha estado basada hasta hoy sobre un principio falso [...] Se combina, se construye, se imaginan temas que quieren expresar ideas; se los desarrolla, se los modifica, pero no se hace música. Esta debe ser espontáneamente captada por el oyente, sin que tenga necesidad de descubrir unas ideas abstractas en los meandros de un complicado desarrollo.

No escuchamos en torno nuestro los mil ruidos de la naturaleza, nos olvidamos demasiado de esa música tan variada que nos ofrece con abundancia. Nos envuelve y hemos vivido hasta ahora en medio de ella sin darnos cuenta. He ahí, en mi opinión la nueva vía. Aunque, desde luego, yo apenas la he entrevisto, ¡pues lo que queda por hacer es inmenso!⁴⁷²

Las palabras del compositor, plenamente consistentes con el pensamiento de Jankélévitch, nos muestran que, en su madurez, Debussy era totalmente consciente del camino iniciado. Las refuerza una nota anterior publicada en *La Revue Blanche* en diciembre de 1901 en la que explica que compuso el *Pelléas* desde la aversión por los desarrollos clásicos que le había hecho sentir su experiencia de búsqueda en el campo de la música no teatral. Debussy pensaba que el interés y hasta la belleza de muchas obras se quedaba en trasuntos técnicos que demandaban un conocimiento demasiado especializado. Quería componer una música que fuera captada inmediatamente por el oyente. Él creía en una libertad para lo musical que pusiera de manifiesto las «correspondencias misteriosas que existen entre Naturaleza e Imaginación»⁴⁷³. La vía que comienza con la aparición de *Pelléas et Mélisande* es profética tanto desde el punto de vista filosófico como desde el punto de vista estrictamente musical, pues apunta hacia lo destinal humano, pero también hacia lo destinal artístico. Jankélévitch se da

⁴⁷² Debussy, Claude, *El señor corchea y otros escritos*, “La música de hoy y la del mañana”. Versión española de Ángel Medina Álvarez. Alianza Música. Alianza Editorial. Madrid, 1987, p. 260.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 57.

cuenta de que el meollo está en la metáfora sobre la temporalidad que encierra dicha ópera, cuya originalidad reside en vivir un tiempo congelado, un tiempo sin perspectiva que corresponde exclusivamente a la odisea interior del amor al que los protagonistas se entregan: un amor imposible, pero en el que habita la verdad. Esta verdad no es la fluencia del devenir representada por Fauré. Las trece *Barcarolas* –dice Jankélévitch– nos hablan de la *durée* bergsoniana del *Essai sur les données immédiates de la conscience*, pero eso no es Debussy. Las aguas vivas que suenan en la faureana *Chanson d’Eve* contrastan filosóficamente con la fuente de aguas dormidas que aparece en el segundo acto del *Pelléas*, estableciendo una oposición entre lo que se vive en un sueño congelado y lo que fluye⁴⁷⁴.

La oposición entre Fauré y Debussy, entre las aguas vivas y las aguas estancadas está basada –reconoce Jankélévitch– en las reflexiones sobre la psicología de las aguas que propone Gaston Bachelard en *L’eau et les rêves* (1942)⁴⁷⁵ al distinguir entre aguas «claras o primaverales» y aguas «profundas, durmientes o muertas». Estas últimas, ligadas en la obra de Bachelard a la idea de *sustancia madre* en Edgar Allan Poe⁴⁷⁶, sugieren una poética que desemboca en la muerte:

Toda agua viviente es un agua cuyo destino es hacerse lenta, pesada. Toda agua viviente es un agua a punto de morir. Ahora bien, en poesía dinámica, las cosas no son lo que son sino que son aquello en lo que se convierten. Y llegan a ser en las imágenes lo que llegan a ser en nuestra ensoñación, en nuestras interminables ilusiones. Contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir⁴⁷⁷.

Las aguas vivas materializan la imagen del cisne que Bachelard relaciona con el deseo sexual: los cisnes son aquí las jóvenes bañistas⁴⁷⁸ que nos mostraba el cuadro de Renoir y la pieza pianística de Déodat de Séverac. Jankélévitch aprovecha este imaginario y lo traslada a la oposición entre la música de Fauré y la de Debussy hablando de dos atractivos inversos: el faureano, que se muestra como un poder de

⁴⁷⁴ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La vie et la morte dans la musique de Debussy*. La Bacconière, Neuchâtel, 1968, p. 40 y ss.

⁴⁷⁵ Cf. Jankélévitch, V., *Debussy et le mystère*, Op. cit. p. 41. Cf. también *Debussy et le mystère de l’instant*, Op. cit., p. 119. Hay traducción española de la obra de la obra de Bachelard citada por Jankélévitch: Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica, Cuarta reimpresión. Mexico, 2003.

⁴⁷⁶ Cf. Bachelard, Gaston, *Ibid.*, p. 75.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 67.

seducción que mira hacia lo ascensional y lo volátil, frente al debussista, que representa el atractivo del geotropismo y de la encarnación⁴⁷⁹. La esperanza sobrenatural que parece escucharse en esa obra capital de la sensibilidad espiritual de Gabriel Fauré que es el *Réquiem* contrasta con las sonoridades de Debussy, con la condensación de plenitud e intensidad vital de quien vive reconociendo estar siempre en peligro de muerte. La oposición entre la *Penélope* de Fauré y el *Pelléas* de Debussy se resume en este punto. Mientras la primera de estas óperas es la historia de un reencuentro, la segunda es el drama de una certeza efímera y una separación eterna. *Pelléas et Mélisande* se convierte así en un canto al mayor de los absurdos, en un debate entre la necesidad y la imposibilidad de amar sobre el que se cierne un destino cerrado que nos hace meditar la idea de una fatalidad inmerecida que se disuelve rápidamente en la nada⁴⁸⁰. Jankélévitch vuelve sobre el tema en su ensayo *La muerte*:

Pelléas y Mélisande, tragedia centrífuga, tragedia de los amores imposibles, se opone a la *Penélope* de Fauré que es la ópera del retorno y de los reencuentros; de este modo la separación de los reunidos hace juego con la reunión de los separados. Ulises y Penélope cantan: Vamos a vivir. Pero Mélisande y Pélleas no pueden vivir juntos. Mélisande y Pélleas están condenados a la desesperación de la última hora. *Pélleas y Mélisande* es por completo el drama de la absurda aventura⁴⁸¹.

Pelléas y Mélisande supone el canto debussyano al hombre instalado en la tragedia, la renuncia a la «filosofía optimista del día siguiente» y la consagración del instante efímero en el que todo es felicidad y plenitud vital. Probablemente sea la obra más pensada y consciente del compositor, a la que confiesa haber dedicado doce años de su vida⁴⁸². Pero en general la música de Debussy, toda su música, está envuelta en una suerte de «presencia total» –a la que el filósofo dedica el capítulo tercero de su *Debussy et le mystère de l’instant*– la cual representa la coincidencia de los opuestos y la docta ignorancia de quienes, a pleno sol, saludan a la vida porque van a morir, aunque sólo intuyan lo que eso significa. Esta conciencia del Misterio es lo que ha llamado Jankélévitch «objetividad debussista». Para él supone la adhesión de su música a un

⁴⁷⁹ Cf. Jankélévitch, V. *Debussy et le mystère*, p. 103.

⁴⁸⁰ Cf. Jankélévitch, V., «Pelléas et Penélope». En *Premières et dernières pages*. Op. cit., pp. 259-265.

⁴⁸¹ Jankélévitch, V., *La muerte*. Op. cit., p. 306.

⁴⁸² Cf. Debussy, C., *El señor corchea...*, “Por qué he escrito Pélleas”. Op. cit., p. 58.

sentido de lo inmediato presente también en las novelas de Tolstói⁴⁸³ porque ambos artistas, desde sus respectivos lenguajes, nos invitan a leer el libro de la naturaleza, es decir, lo real sin distanciamiento estético, sin hipocresía ni idealización pudorosa, pero también, sin el menor atisbo de vulgaridad.

⁴⁸³ Cf. Jankélévitch, V., *Debussy et le mystère de l'instant*. Op. cit., pp. 195-196.

3.2.3 Ravel: el artificio

El *Ravel* de Jankélévitch es considerado en Francia una referencia insustituible para quienes se acercan al estudio del compositor. La trascendencia que ha tenido en el mundo de la musicología es comparable a la del *Henri Bergson* en el campo de la filosofía. Ambas son las obras más reeditadas del autor. *Ravel* fue un volumen temprano: la primera edición salió en 1939⁴⁸⁴, ocho años después que lo hiciera la monografía sobre Bergson, a continuación de *L'alternative* y de *Gabriel Fauré et ses mélodies* (ambas del año 38). Reapareció en 1956 con el título *Maurice Ravel* en la editorial Seuil, bajo los auspicios de François-Régis Bastide y conoció hasta nueve reimpressiones entre ese año y 1988 hasta que, en 1995, el musicólogo Jean-Michel Nectoux promovió una nueva edición volviendo al título original. Traducido al alemán, al catalán y al castellano, la versión española de 2010⁴⁸⁵ será a la que nos refiramos en nuestros comentarios.

Ravel et les enchantements tenía que haber sido la quinta entrega de *De la musique au silence*. Nunca se publicó. La mayor parte de los escritos pertenecientes a este proyecto que sí llegaron al público contienen una buena parte de los textos anteriores sobre cada compositor de referencia sin variaciones de consideración en la redacción antigua, pero con aumentos significativos. Esto nos permite sospechar que el texto original del *Ravel* –el único del que disponemos– podría haber formado parte del volumen que debía llamarse *Ravel y los encantamientos*. ¿Qué forma de seducción sugiere a nuestro autor la música de Maurice Ravel? La monografía que conocemos, *stricto sensu*, es la más próxima a la musicología académica, es decir, la más alejada de la filosofía de cuantas Jankélévitch dedicó a un compositor. ¿Pensaba solamente en ampliarla? ¿Tenía intención de enriquecerla con consideraciones de carácter filosófico? ¿Iba a ser la destinada a Ravel, a diferencia del resto del proyecto, una obra totalmente nueva y original? Lo cierto es que no tenemos respuesta para estas preguntas, pero nos han servido –una vez constatado en la primera lectura que estamos ante una obra de

⁴⁸⁴ Jankélévitch, Vladimir, *Ravel*. Rieder. París, 1939.

⁴⁸⁵ Jankélévitch, Vladimir, *Ravel*. Traducción de Santiago Martín Bermúdez. Musicalia Scherzo, 9. Machado Grupo de Distribución. Madrid, 2010.

carácter marcadamente musicológico— para releer el *Ravel* de Jankélévitch tratando de entresacar las cuestiones más relevantes para nuestro estudio de filosofía de la música.

Maurice Ravel (1875-1937) fue considerado por sus contemporáneos un innovador amigo del escándalo tanto por sus transgresiones de las reglas académicas como por las polémicas que protagonizó cuando se le negó hasta cuatro veces el Premio de Roma (en 1901, 1902, 1903 y 1905) o cuando, en 1907, al estrenarse su ciclo para voz y piano *Histoires naturelles*, se le llegó a tildar de plagario de Debussy⁴⁸⁶. Estas canciones fueron compuestas sobre los textos del mismo título de Jules Renard, famosos por la ironía y el estilo próximo a la fábula con que presentan a varios animales. Dada la proximidad de las fechas en las que Jankélévitch escribe sobre la ironía —la primera edición de *L'ironie* es de 1936 y la segunda de 1939— pensamos que el dato ofrece algunas pistas. Ravel había dicho en 1928:

El lenguaje directo y claro, la poesía profunda y oculta de las piezas de Jules Renard me atraían desde hacía tiempo. El texto mismo me imponía una declamación particular estrechamente vinculada a las inflexiones del idioma francés. [...] *Histoires naturelles* me sirvió para componer *L'Heure espagnole*, comedia lírica cuyo libreto es de M. Franc-Nohain, y que por sí misma es una especie de conversación en música. Se trata claramente de regresar a la tradición de la ópera bufa⁴⁸⁷.

Las palabras del compositor dan pie para sospechar que su interés por la ópera cómica y por las prosas de Renard revela un profundo “espíritu de ironía”. He aquí una de las claves para comprender la atracción de Jankélévitch por Ravel. De hecho, Carlo Migliaccio ha destacado este rasgo como uno de los más característicos de lo que nuestro autor, no menos irónicamente, ha venido a llamar en su libro la «industria raveliana»⁴⁸⁸. El segundo capítulo del ensayo comienza con unas palabras clarificadoras:

Advertimos, al escuchar la música de Ravel, que Francia no es siempre el país de la moderación, sino más bien el del extremismo apasionado y la aguda paradoja⁴⁸⁹.

⁴⁸⁶ Cf. Pérez Gutierrez, Mariano, *La estética musical de Ravel*. Colección Opera Omnia. Ed. Alpuerto, Madrid, 1987, pp. 19 y 21.

⁴⁸⁷ Recogido en Jankélévitch, Vladimir, *Ravel*. Op. cit., p. 226. Se trata de una conversación que Roland Manuel transcribió, a partir de una conversación con Ravel mantenida en 1928 (Cf. *Ibid.*, p. 223).

⁴⁸⁸ Cf. Migliaccio, Carlo, Op. cit., pp. 133-134.

⁴⁸⁹ Jankélévitch, V. *Ravel*. Op. cit., p. 79.

Según el filósofo, el espíritu francés –para Jankélévitch el espíritu francés y el espíritu irónico son casi sinónimos– caracterizado por su facilidad para abandonar los prejuicios y exponerse al escándalo y a la aventura se refleja muy bien en la música de Ravel por su audacia y por seguir una especie de apasionada «ley de frenesí» que «hizo retroceder al infinito los límites de lo imposible». Ravel pretende aliar lógica con pasión. Por eso mira hacia el siglo XVIII francés. Recoge para su música el refinamiento, el atrevimiento ideológico e incluso una voluptuosidad tendente al lujo que se traduce, como consecuencia, en un gusto por el artificio y el esfuerzo, en una estética que Roland Manuel calificó como «de la impostura»⁴⁹⁰ y que Jankélévitch ha llamado «de la *apuesta*» añadiendo a la idea de impostura las connotaciones de «proeza» y «voluntad de hierro»⁴⁹¹. Nuestro autor considera las *Histoires naturelles* como una hazaña paradójica porque, en su opinión, consiguen convertir un texto deliberadamente antipoético, como es el de Jules Renard, en verdadera poesía conquistada a la materia⁴⁹². Con ello se instala en una personal visión del Impresionismo que continuará en *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) para voz y conjunto de cámara y que con las *Chansons madécasses*, obra característica de la postguerra que fue estrenada en 1926, evolucionará hacia la desnudez de la voz apostando por un ascetismo realmente notable.

Es interesante que Ravel se sintiera atraído por una poética sumamente irracional como la de Renard. Parece manifestar con ello su aprecio por la intuición, la primera impresión, la irrupción del ingenio y la naturalidad. La mirada al XVIII está implícita en el título *Histoires naturelles* que nos hace pensar sin pretenderlo en el conde de Buffon. Sin embargo, los fragmentos de Renard –el poeta lo reconoce en su *Diario*⁴⁹³– a diferencia de la rigurosa pretensión científica del insigne naturalista sólo tratan de «hacer sonreír» al lector. El adjetivo “naturales” significa, sí, referentes al mundo de la naturaleza, pero también sencillas y accesibles. La lograda naturalidad

⁴⁹⁰ Jankélévitch se refiere a un artículo de Roland-Manuel titulado «Maurice Ravel ou l'esthétique de l'imposture» que apareció el 1 de abril de 1925, en un número especial dedicado a Ravel de la *Revue Musicale*.

⁴⁹¹ Cf., *Ibid.*, p. 80.

⁴⁹² Cf., *Ibid.*, p. 83.

⁴⁹³ Renard, Jules, *Journal*. Gallimard, La Pléiade. París, 1965. Cf. 19 de septiembre de 1895. La referencia, indirecta, está tomada del artículo de Brotons Bernal, M^a del Carmen y Grijalba Castaños, Covadonga, «Una obra, dos enfoques: “Histoires naturelles” de Jules Renard y Maurice Ravel». dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2054194. Consultado el 19 de julio de 2012. Cf., p. 51.

aparente de estos textos se basa en un artificio literario que juega con la paradoja transitando entre el hiperrealismo y la fantasía irónica⁴⁹⁴. Cuando pasan a la música, ésta tiene que adaptarse técnicamente al lenguaje de los poemas. Para ello, Ravel explora con sus ritmos la prosodia del idioma francés, lo que le resulta especialmente placentero, a juzgar por el comentario que dirige en una carta al compositor británico Ralph Vaughan Williams:

La prosa es a menudo muy agradable de poner en música y hay circunstancias donde resulta maravillosamente apropiada para esta finalidad. Así, he tomado varias de las *Histoires naturelles* de Jules Renard; es delicado, ritmado, pero ritmado de manera totalmente distinta a los versos clásicos⁴⁹⁵.

La dificultad de acomodarse al ritmo poético es grande para un músico. Lo reconoce también Debussy, quien en 1911 escribe sobre ello en la revista *Musique*. Es más difícil cuando se trata del verso clásico, cuyo ritmo obliga al compositor. Dice Debussy:

Los verdaderos versos tienen un ritmo propio que es más bien molesto para nosotros [...] es muy difícil seguirles correctamente, acordar sus ritmos conservando la inspiración. Si se hace algo artificial, si uno se contenta con un trabajo de yuxtaposición, evidentemente no es difícil, pero entonces no merece la pena. Los versos clásicos tienen una vida propia, un «dynamismo interior», para hablar como los alemanes, que no es cosa nuestra, de los músicos⁴⁹⁶.

Ravel acierta cuando opta por la prosa y el artificio. Jankélévitch así lo reconoce cuando afirma que «el artificialismo es, junto con la apuesta, el rasgo más notable del espíritu raveliano»⁴⁹⁷. Esto significa –explica a continuación– que Ravel no es una excepción en lo que se refiere a considerar el arte como un mundo ficticio. También Debussy asumía que «el arte es la más bella de las mentiras»⁴⁹⁸, pero mientras en Debussy y en Tolstói el arte está de alguna manera a la misma altura que la vida

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁹⁵ Cf. Ravel, Maurice, *Lettres, écrits, entretiens. Présentés et anotés par Arbie Orenstein*. Flammarion. París, 1989, p. 294.

⁴⁹⁶ Debussy, C., *El señor Corchea y otros...* Op. cit., pp. 185-186.

⁴⁹⁷ Jankélévitch, V., *Ravel*. Op. cit., p. 87.

⁴⁹⁸ Debussy, C., *El señor Corchea y otros...* Op. cit., p. 62.

porque la realidad paralela que construye se confunde con lo real mismo como puede sentirse al escuchar *La Mer* o al leer *Ana Karenina*, en artistas como Chopin, Fauré o Ravel, la música construye un universo de orden completamente diferente. En él hay que entrar como quien entra al recinto sagrado, al *Jardin clos*, al vergel encantado que muestra sus delicadas flores solamente a quien es capaz de apreciar la insularidad del placer estético más delicado y a quien siente pasión por la perfección formal⁴⁹⁹. En el caso de Ravel esto se traduce en un arte que logra combinar un espíritu renovador con la continuidad con el pasado, de ahí que el musicólogo Claude Rostand lo considerara «el genio renovado más puro del clasicismo francés»⁵⁰⁰. Es la técnica lo que Ravel domina, pero en sus manos adquiere tal grado de perfección y altura musicales que consigue del auditorio que se moleste en *aprender* a escucharla. Al final, el público cae en el hechizo de esta habilidad casi artesanal que le termina por seducir con el modo preciosista y novedoso que propone para la recuperación de la tradición. Para Ravel hay una manera de vencer la tragedia que no consiste en exhibirla a través de sentimientos tumultuosos sino en dominarla mediante una disciplina y un esfuerzo que crean belleza⁵⁰¹. Sabemos que no fue un pianista virtuoso⁵⁰². Sin embargo, sus obras tienden deliberadamente al virtuosismo. Él valoraba la dificultad no sólo en la música, sino en el arte en general. En una entrevista que concedió en Madrid a André Riviez para ABC, Ravel afirma: «Lo más interesante en el arte es vencer las dificultades»⁵⁰³.

Maurice Ravel había heredado del Romanticismo, de su admiración por los *Estudios de ejecución trascendental* de Liszt y el genio concertante de Saint-Saëns, la necesidad interior de componer gran música de concierto. El mismo compositor que apuesta por la declamación narrativa al hilo del lenguaje oral en las *Histoires naturelles*, produce sin dudarle música para grandes solistas como ejemplifican sus dos Conciertos para piano, el *Concierto en Re Mayor para la mano izquierda* y el *Concierto en Sol Mayor*, compuestos paralelamente entre 1929 y 1931. El primero de ellos fue concebido para ser estrenado por Paul Wittgenstein, hermano mayor del autor del *Tractatus*. La

⁴⁹⁹ Cf. Jankélévitch, V. *Ravel*. Op. cit., p. 87.

⁵⁰⁰ Cf. Rostand, Claude, *La musique française contemporaine*. Presses universitaires de France, París 1961, pp. 9-10.

⁵⁰¹ Cf. Jankélévitch, V. *Ravel*. Op. cit., pp. 97-98.

⁵⁰² Cf. *Ibid.*, p. 97. Cf. Pérez Gutiérrez, Mariano, Op. cit., p. 164.

⁵⁰³ Riviez, André, «El gran músico Mauricio Ravel habla de su arte», en ABC. Madrid, 1 de mayo de 1924, p. 13. La cita la tomamos indirectamente de Pérez Gutiérrez, Mariano, Op. cit., p. 178.

historia conmovedora del pianista, quien había perdido su brazo derecho en Polonia durante la Primera Guerra Mundial, muestra cómo Ravel se alía con el espíritu de superación a través del esfuerzo y cómo hace de su arte esforzado un instrumento contra la tragedia. En general, el pianismo de Ravel contiene un virtuosismo más próximo al lisztiano que el de Debussy, cuya escritura supone un corte mucho más decidido con el piano romántico. Pero Ravel también innovó en este aspecto. Jankélévitch ha observado muy acertadamente que en Ravel, como en Prokofiev, las violencias de la postguerra se reflejan en el teclado. Él habla de una música capaz de marcar un «paso de acero»⁵⁰⁴ por su sonoridad precisa, cortante, resplandeciente y enormemente disciplinada:

Ravel disciplinó el tornado romántico: lo que en *Mazzeppa* era tifón y desencadenamiento de las fuerzas naturales, se convierte en *Scarbo* en violencia artística, ciclón concertado⁵⁰⁵.

Scarbo[#] propone un virtuosismo verdaderamente heroico. En su escritura encontramos todo tipo de dificultades técnicas: notas repetidas, acordes alternos, trinos, staccati de muñeca, pasajes acrobáticos... El *Gaspard de la nuit* (*Ondine*, *Le Gibet* y *Scarbo*) escrito sobre textos poéticos de Aloysius Bertrand y estrenado en 1909 por Ricardo Viñes, supone el enlace raveliano del pianismo romántico con los avances musicales del Impresionismo. Pero a pesar de que la temática que trata es nocturna (*Tesorero de la noche* es la traducción) llama la atención el hecho de que Jankélévitch, tan interesado otras veces por la relación entre la música y la noche, no hable en ningún momento de este particular. Lo que le retiene aquí es el lado virtuosístico. El filósofo repara en las dificultades rítmicas, en las audacias armónicas, en toda la maquinaria raveliana para afirmar que Ravel «habla de las cosas para no tener que hablar de sí»⁵⁰⁶. Es el antisubjetivismo raveliano, al que se ha referido Carlo Migliaccio basándose, seguramente, en un párrafo de Jankélévitch en el que se hace hincapié en la personalidad pudorosa de Ravel⁵⁰⁷. El pudor raveliano que nuestro autor relaciona con Racine, Malebranche y Pascal, que caracteriza como fobia a la introspección, a la autobiografía o al diario íntimo, que resume en la expresión «el yo es odioso» y que

⁵⁰⁴ Cf. Jankélévitch, V., *Ravel*. Op. cit., p. 105.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

[#] Ilustración sonora. Ravel. M., «Scarbo» de *Gaspard de la nuit*. Martha Argerich, piano. Cf. Anexo.

⁵⁰⁶ Cf. Jankélévitch, V. *Ravel*. Op. cit., p. 136.

⁵⁰⁷ Migliaccio, Carlo, Op. cit., p. 135.

vincula a la objetividad de Rimski-Kórsakov⁵⁰⁸ lanza a Ravel al exotismo y a la ironía. El antisubjetivismo del compositor se concreta en formas artificiales y artísticas del pudor que consisten en revestir de miles de procedimientos sofisticados el contenido musical. Pensemos, por ejemplo, en el hispanismo de Ravel. Por una parte estaremos hablando de una tendencia que parecería natural en un músico nacido en el País Vasco-francés cuya madre había pasado una parte de su juventud en Madrid, pero lo cierto es que el guiño hacia lo ibérico rompe con sus notas exóticas la compostura de cualquier formalismo a la francesa en el sentido de trascender la mera música de salón. Por ejemplo, *Boléro* es un caso típico de la capacidad de apuesta raveliana. El propio compositor comenta a *De Telegraaf* en mayo de 1931 cuál ha sido el artificio utilizado: ausencia de todo virtuosismo y una línea, a la manera de las melodías populares árabe-españolas, que se mantiene inquietantemente durante un prolongado *crescendo*⁵⁰⁹. Ravel opone el tratamiento orquestal virtuosístico del drama lírico *L'Enfant et les sortilèges* a la austeridad de *Boléro*. Mientras en éste recomienda disgustado que los directores de orquesta se abstengan de emplear variaciones de *tempo* y se muestra disconforme con un tratamiento para lucimiento de estos virtuosos criticando a Mengelberg y a Toscanini por sus excesos⁵¹⁰, el puro espectáculo que representa aquél nos devuelve a las fantasías de animalejos llenas de colorido instrumental. Exóticos son también el tratamiento raveliano de la Andalucía que se deja escuchar en la *Alborada del gracioso* y su homenaje a las danzas cortesanas populares en la España del XVI (*Pavane*⁵¹¹ *pour une infanta défunte*) o los libros de caballerías y los romances novelescos que encuentran su homenaje en la colección de tres canciones para voz y piano *Don Quichotte à Dulcinèe*. Jankélévitch comenta, a tenor del exotismo hispanista de Ravel, que Manuel de Falla lo admiró tanto que acaso no existirían sus *Noches en los*

⁵⁰⁸ Cf. Jankélévitch, V. *Ravel*, Op. cit., pp. 175-176.

⁵⁰⁹ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Ravel*. "Cartas y testimonios" Op. cit., p. 193.

⁵¹⁰ *Ibid.* En esta ocasión el comentario se lo hace al *Daily Telegraph* unos meses más tarde, en julio de 1931.

⁵¹¹ Aunque el nombre "pavana" se ha relacionado en ocasiones con la pertenencia a la región de Padua, el origen de las estas danzas binarias, que fueron muy populares en la corte española y en general en toda Europa a partir del siglo XVI, no está claro que sea italiano. Jankélévitch debe creer que sí, a juzgar por lo que comenta en la página 146 de su *Ravel* en la que dice, después de hablar de ciertas características italianizantes del compositor como las florituras de la ópera bufa *L'Heure espagnole* y del romanticismo de la *Pavane pour une infante défunte*: "Las pавanas ni son españolas ni son fúnebres". *Ibid.*, p. 146. Lo cierto es que en una obra de referencia para el conocimiento de las danzas renacentistas como el Tratado *Orchésographie* de Thoinot Arbeau (1588), se habla claramente de la *Pavane d'Espagne*. Al parecer, el nombre podría también venir del sánscrito y significar "aire" o "viento"; incluso podría provenir de la idea del "pavoneo" del pavo real.

jardines de España (1915) sin la *Rapsodia española*, concretamente sin los «Prélude à la nuit» y «Féria», números con los que abre y cierra la composición orquestal de 1907⁵¹². La extrañeza de los artificios españolizantes se resume fundamentalmente en dos características: la precisión de los ritmos y el cromatismo⁵¹³ común a las tradiciones de los pueblos nómadas europeos (zíngaros y gitanos). Las podemos escuchar también en *Tzigane*[#], para violín y luthéal, obra que entronca con la tradición desarraigada y virtuosística de las *Rapsodias húngaras* de Liszt, e incluso con el orientalismo de Balákirev.

Jankélévitch repara en que el exotismo de Ravel es técnicamente diferente al debussyano. Ravel no utiliza escalas hexáfonas ni de tonos enteros –la tendencia a progresar por tonos enteros que aparece en ciertos pasajes de *Jeux d'eau* y de *Une barque sur l'océan* es difusa, por lo que Jankélévitch considera que no afecta a su argumentación⁵¹⁴–. Sí comparte con Debussy el gusto por los acordes de séptima, por la bitonalidad y por la no resolución de las disonancias que pueden apreciarse en diversos pasajes de los *Valses nobles* o en *L'Enfant et les sortilèges*, en el caso de Ravel, y en la *Iberia* para orquesta o en el estudio *Pour les sonorités opposées*, en el de Debussy. Lo que de común y de distinto tienen los dos grandes maestros del Impresionismo musical lo resume el filósofo en el tratamiento que cada uno de ellos hace de los *Poemas* de Mallarmé. Debussy escribe sus *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* para canto y piano en el verano de 1913, el mismo año de composición que la obra raveliana para voz y conjunto de cámara del mismo título. Los dos primeros, «Soupir» y «Placet futile», son convertidos en música por ambos compositores; en el tercero varía la elección del poema: «Éventail» es el escogido por Debussy frente al soneto más académico «Surgi de la croupe et du bond» que elegirá Ravel. La dificultad hace de los fragmentos ravelianos su seña de identidad porque es más prolijo y utiliza más notas frente a las

⁵¹² *Ibid.*, p. 143.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 144.

[#] Ilustración sonora. Ravel, M., *Tzigane*. Isaac Stern al violín, acompañado de un luthéal auténtico. Cf. Anexo. Originalmente, Ravel escribió *Tzigane* para violín y luthéal, una especie de piano preparado que había patentado en 1919 el organero belga Georges Cloetens con el nombre de "Jeu de harpe tirée". Ravel lo emplea también en la ópera *L'Enfant et les sortilèges*. El luthéal enriquecía las posibilidades de registración ampliando los timbres del instrumento convencional con sonidos parecidos a los del cimbalón, por lo que resultaba especialmente adecuado para recrear la tradición musical de los zíngaros. No obstante, *Tzigane* puede interpretarse con piano tradicional.

⁵¹⁴ Cf. Jankélévitch, V., *Ravel*. Op. cit., p. 168.

líneas sencillas y replegadas del estilo debussyano, pero ambos coinciden en el uso de séptimas paralelas, característica propia de las armonías impresionistas⁵¹⁵.

El binomio Debussy-Ravel⁵¹⁶, materializado en vida de ambos por un cordial respeto y por la marcada tendencia antiwagneriana de los dos compositores, en ocasiones se ha enfocado desde el punto de vista de la relativa rivalidad provocada tal vez por la célebre polémica sobre las *Histoires naturelles* en la que se tachó a Ravel de imitador de Debussy. Las dos figuras muestran la capacidad y la complementariedad de su obra para complementar una visión integradora de la estética musical francesa de los albores del siglo XX. Ravel no fue un epígono de Debussy aunque le debiera influencias no desdeñables –la suite para piano *Miroirs* podría ser un ejemplo magnífico de esto, aunque también el *Cuarteto en Fa Mayor* o la obertura *Shéhérezade*–. Sólo se llevaban trece años; digamos que una generación. Seguramente demasiado poco tiempo para finiquitar una revolución de las dimensiones de la que ellos protagonizaron en lo musical, y es que «una revolución no es nunca obra de un hombre; ella revolotea mucho antes en el ambiente», dirá Émile Vuillermoz en el homenaje al músico que *La Revue musicale* publicará en 1938, un año después de su muerte⁵¹⁷. Hoy parece haberse superado la consideración de Ravel como un simple heredero de Debussy, pero en la Francia de los años Cuarenta esta idea todavía estaba en vigor, como comenta el gran pianista Alfred Cortot cuando dice que los músicos de su generación se formaron bajo la impresión de que Ravel era sólo un continuador del estilo debussysta⁵¹⁸. Jankélévitch conoció la obra de Cortot *La música francesa para piano* en la que afirma esto. La leyó con atención y cita en varias ocasiones la primera edición de este libro, que es de 1932⁵¹⁹, lo que significa que, cuando escribe, está comenzando a percibirse la originalidad propia del compositor vasco-francés. En este sentido, su *Ravel* viene precisamente a reivindicar el terreno raveliano ganado por derecho propio. Las páginas que dedica a la comparación entre los estilos de ambos compositores son, además de una pieza literaria de extraordinaria belleza, de una solidez musicológica indiscutible.

⁵¹⁵ Cf. Jankélévitch, V., *Ravel*, Op. cit., pp. 170-171.

⁵¹⁶ Para ampliar el tema Cf. Pérez, Mariano, *La estética musical de Ravel*, Op. cit., pp. 415-484.

⁵¹⁷ Cf. Vuillermoz, Émile, «Maurice Ravel», en *La Revue musicale*, XIX, 187. París, Décembre-Janvier 1938-1939, pp. 53-59. Cf. también Vuillermoz, Émile, «Défendons Ravel!», en *Candide* (13 de enero de 1938).

⁵¹⁸ Cf. Cortot, Alfred, *La musique française de piano*. Deuxième série. Ed. Rieder. París, 1948, p. 11.

⁵¹⁹ Cf. Jankélévitch, V., *Ravel*. Op. cit., pp. 45 y 132.

Jankélévitch contribuye a sentar las bases de la perspectiva diferenciada entre Ravel y Debussy que hoy ya nadie discute. Dice a este respecto:

La evolución tan distinta de estos dos creadores resume muy bien las oposiciones de sus naturalezas. Recordemos: Ravel va derecho al objetivo, y el inevitable período de tanteos se reduce en él al mínimo. Debussy, el indolente, remolonea muchísimo, con esa epidermis tan furiosamente sensible, con su receptividad excepcional y esa especie de espontaneidad vegetal que, según Mantelli, caracteriza sus descubrimientos⁵²⁰.

Jankélévitch menciona aquí al musicólogo italiano Alberto Mantelli (1909-1967)⁵²¹ para apoyar su propia opinión –expresada a renglón seguido– de que Ravel analiza, consulta y estudia para hallar lo que Debussy sencillamente «encuentra»⁵²². En este sentido, es innegable que el genio debussyano representa mejor el valor de la intuición y de la inspiración que el filósofo tanto admira, pero eso no obstaculiza que reconozca la interacción entre ellos. Ravel, cuando quiere, sabe tomarse la libertad necesaria para descargar de clasicismo su propia música:

En realidad, Debussy es raveliano como Ravel es debussyano. Ravel, en primer lugar, sabe ser más debussysta que el propio Debussy, como veremos claramente en ese *Martin-pêcheur* de las *Histoires naturelles*, cuya imprecisión anuncia ya *Brouillards* y *Feuilles mortes*⁵²³.

Desde el punto de vista del oficio de compositor, hoy en día no se discute que Ravel era superior a Debussy. Jankélévitch está también de acuerdo con ello, incluso se pregunta si esa «soberana ironía» no habrá secado un poco el río de la melodía, pero ello no menoscaba, en su opinión, la «lucidez afectiva» del vasco-francés. Es cierto que en la música de Ravel hay menos sentido del Misterio y de lo secreto, pero Jankélévitch adorna a este compositor con otra cualidad, la de la *inocencia*, que personifica en *Daphnis* con la misma belleza que Debussy lo hace en *Mélisande* o Rimski-Kórsakov

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 173. Cf. pp. 168-180.

⁵²¹ Cf. Mantelli, Giacomo Alberto, «Debussy e Mallarmé». En *Rivista musicale italiana* 39, no. 4 (Ottobre-Dicembre 1932), pp. 545-53. Cf. también Mantelli, Alberto, «Maurice Ravel», en *La Revue musicale*, XIX, 187. París, Décembre-Janvier 1938-1939, pp. 445-459.

⁵²² Cf. Jankélévitch, V., *Ravel*. Op. cit., p. 173.

⁵²³ *Ibid.*, pp. 173-174.

en la virgen *Fevronia* de su ópera sobre la leyenda de la ciudad invisible⁵²⁴. Con el recuerdo y el homenaje a la que su autor llamó «sinfonía coreográfica» antes de reconvertirla en las dos suites para orquesta que llevan por título *Daphnis et Chloé*, cierra Jankélévitch su estudio sobre el compositor, concluyendo con la ternura y el mensaje de amor puro que, en última instancia, parece ocultar pudorosa e irónicamente la música de Maurice Ravel.

⁵²⁴ Cf. *Ibid.*, pp. 175-180.

3.2.4 Satie: el estilo plano

En 1957, casi veinte años después de terminar su *Ravel*, aparece junto a la segunda edición de *Le Nocturne* el ensayo *Satie et la matin*⁵²⁵. La luminosidad y la sencillez representadas por la claridad del «tono matinal de Do Mayor» y por su capacidad de dispersión tanto con respecto al nocturno romántico como a las neblinas propias de las armonías impresionistas; el carácter ambiguo, humorístico y esencialista pero no exento de sensualidad de esta música; su propiedad de devolvernos a un estado de inocencia casi originario ocupan, durante más de sesenta páginas, la pluma jankélévitchiana. En el imaginario del autor, Satie representa, por su renuncia a la expresividad y al desarrollo discursivo y por su vuelta al espíritu de la infancia, la idea de pureza, la concisión y la belleza de los sonidos blancos que reaccionan ante los excesos emocionales del Romanticismo, pero también ante la prolijidad del colorido impresionista⁵²⁶.

Ravel es valorado por Jankélévitch como un compositor en el que prima una profundidad cristalina e ingenua, aunque recubierta de un tratamiento artificioso en lo que se refiere al dominio de la materia. Por eso dice de él que su transparencia ha sido «conquistada sobre lo primitivo elemental»⁵²⁷. Ravel representa un modo de inocencia –«Desde que se nos murió se nos murió la inocencia»⁵²⁸, se duele el filósofo– muy docto, muy disciplinado, muy avalado por la solidez del oficio, hasta el punto de representar prácticamente una opción de carácter moral. Satie, por el contrario, exhibe un candor frío y enigmático que se traduce técnicamente en todo lo contrario: pocos materiales sonoros, muchas repeticiones y un laconismo que abandona el desarrollo discursivo en favor de la brevedad y lo fragmentario. Incluso su *Socrate* (1919), composición de ciertas dimensiones a caballo entre el drama y la cantata –«drama sinfónico», lo llamaba su creador– es un ejemplo de concisión. Jankélévitch se refiere a su primera parte, «Retrato de Sócrates», como «un comentario musical del discurso de

⁵²⁵ Jankélévitch, Vladimir, *Le Nocturne. Fauré. Chopin et la nuit. Satie et la matin. Avec 24 exemples musicaux*. Albin Michel. París, 1957.

⁵²⁶ Cf. «Satie et le matin», *Ibid.*, pp. 9 y 48. Cf. también, *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 63.

⁵²⁷ Jankélévitch, V., *Ravel*. Op. cit., p. 178. El subrayado es nuestro.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 179.

Alcibíades»⁵²⁹. La obra se basa en textos platónicos de *El Banquete*, *Fedro* y *Fedón* adaptados al francés por Víctor Cousin. Podría, por su estructura dramática, haber sido concebida utilizando recursos de carácter narrativo, pero Satie prefiere procedimientos como ritmos repetitivos y *ostinati*. La tercera parte, «La muerte de Sócrates»[#], es buen ejemplo de ello. En cuanto a la primera y la segunda presentan una forma dialogada con líneas melódicas sin resolver en las que el autor ha visto una traducción musical de las características ironizantes del diálogo socrático:

La pregunta, colgada del punto de interrogación, es, en Erik Satie, un gesto melódico inconcluso, un movimiento que se queda en el aire, a la espera de algo: la alternancia de las preguntas y las respuestas permite, en el diálogo socrático, desarrollar un análisis irreverente de las ideas; fragmentado el discurso compacto, el pensamiento aprende a mirar a derecha e izquierda y se quita por fin el pesado manto de la necesidad. De este modo, la ironía introduce en nuestro saber el relieve y el escalonamiento de la perspectiva⁵³⁰.

Satie es un maestro de la ironía. Esto le sitúa –observa acertadamente Carlo Migliaccio– en un plano superior al del artista que únicamente pretende provocar o transgredir⁵³¹. Según Jankélévitch, se trata de *interrogar*. Como los niños, en su infinita y natural curiosidad, Satie pregunta. La naturaleza de su canto es interrogativa:

Posiblemente es el momento de recordarlo, ya que hablábamos de Sócrates: «ironía» viene de una palabra griega que designa el acto de interrogar. De hecho, la música de Satie es interrogativa por naturaleza. «Como una dulce petición», susurra *Le Fils des étoiles*; y la primera *Gnossienne*: «cuestionaos, preguntaos a vosotros mismos»⁵³².

Este carácter no impide, sin embargo, la ecuanimidad. De la misma manera que el Sócrates de Platón no cede a lo melodramático, a Satie no le sirve envolver la

⁵²⁹ Jankélévitch, V., *La ironía*. Op. cit., p. 104.

[#] Ilustración sonora. Satie, E., «Mort de Socrate» de *Socrate*. Hilke Helling, contralto; Deborah Richards, piano: Cf. Anexo.

⁵³⁰ Jankélévitch, V., *La ironía*. Op. cit., p. 21.

⁵³¹ Cf. Migliaccio, Carlo, *L'Odisea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*. Op. cit., p. 133.

⁵³² «Peut-être est-il temps de le rappeler, puisque nous parlions de Socrate: «ironie» vient d'un mot grec qui désigne l'acte d'interroger. De fait, la musique de Satie est naturellement interrogative. «Comme une douce demande», chuchote *Le Fils des Étoiles*; et la première *Gnossienne*: «questionnez, postulez en vous-mêmes». Jankélévitch, V., «Satie et le matin». En *La musique et les heures*, Op. cit., p. 39. La traducción es nuestra. Jankélévitch vuelve sobre la idea de que la música de Satie tiene carácter interrogativo en *La música y lo inefable*, Cf. p. 218.

tragedia con la expresividad lírica de lo operístico. Satie no busca ser embriagador ni convencer con la vehemencia de su discurso, como tampoco lo buscaba Sócrates. Elige la braquilogía, aquello que se queda en el aire como el tono del lenguaje oral cuando culmina la frase que lleva signo de interrogación. La respuesta está en el interior de cada hombre. No es necesario arrastrar a nadie hacia ella. Cada uno debe conocerse a sí mismo y buscarla en su interior. Se trata de una apuesta por el silencio expresada bajo la forma de la reticencia, del rechazo a continuar con el discurso cuando lo que se está elucidando tiene el carácter de lo misterioso o nos pone en el umbral de lo inefable⁵³³. Jankélévitch repara en que Satie elude en su *Socrate* la tragedia de la muerte con idéntico pudor al que muestra Platón en el *Fedón*⁵³⁴. El recurso musical que utiliza para ello es una especie de «salmodia» que uniformiza y monotoniza el devenir del relato creando un estilo plano y hermético, de gran austeridad. «Mort de Socrate» es un fragmento que desmiente por completo el reduccionismo con el que tantas veces se ha tratado a la figura de Erik Satie. Lejos del músico excéntrico, cercano al dadaísmo y polémico que entraba y salía del llamado «Grupo de los Seis»⁵³⁵, el Satie que nos descubre nuestro autor es un hombre profundo y desconcertante, capaz de buscar una verdad que en ocasiones esconde tras la cortina del humor.

La evolución de la música de Satie muestra una ambivalencia cuyo eje temporal podría situarse en 1905. Jankélévitch es consciente de que nada es lo mismo antes que después de esa fecha que coincide con la decisión del compositor de aumentar sus conocimientos académicos matriculándose en la *Schola Cantorum* que había fundado Vincent d'Indy, en contra de la opinión de Debussy quien solía decir que «todos los grandes artistas son *amateurs*»⁵³⁶. La intención de Satie era estudiar Contrapunto. Desde 1899, se había ganado la vida como pianista de cabaret; digamos que era un típico ejemplo del músico con una formación limitada y un talento fuera de

⁵³³ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*, Op. cit., p. 211.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁵³⁵ Satie inició este grupo en 1917 con Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger y Germaine Tailleferre. Se llamaron «Nouveaux Jeunes» por su ideario antirromántico y antiimpresionista, y para diferenciarse de los «Jeunes ravêlites», admiradores de Ravel. Más tarde se unieron Francis Poulenc y Darius Milhaud. Satie, sin muchas explicaciones, abandonó el colectivo en septiembre de 1918. Jean Cocteau reunió a los seis miembros restantes, es decir, al «Grupo de los Seis» y actuó como manager del grupo. Satie volvió a vincularse con ellos algún tiempo, pero su coqueteo con el Dadaísmo (en 1919 entra en contacto con Tristan Tzara) y su curiosidad por todas las vanguardias de la época lo terminaron llevando definitivamente por otros derroteros.

⁵³⁶ Cf. Morgan, Robert P., *La música del siglo XX*. Akal, Madrid 1999 (2ª Edición), pp. 68-69. Cf. también, Jankélévitch, V., «Satie et le matin». En *La musique et les heures*, Op. cit., p. 53.

lo corriente⁵³⁷. Al entrar en la *Schola* no abandonó su *modus vivendi*, pero no puede escapársenos que esta decisión, tomada en una madurez de casi cuarenta años, respondía por una parte al reconocimiento tácito de la objeción que solían hacerle sus contemporáneos –a excepción, como se ha dicho, de Debussy– con respecto a su endeble formación, pero sin duda también a la necesidad interior de mejorar su oficio para transitar por caminos estéticos de mayor envergadura. *Socrate* es un buen ejemplo. Sin embargo, algunas de sus obras más populares, como las pianísticas tres *Gymnopédies* (1888), seis *Gnossiennes* (1889-91) o sus *Trois Morceaux en forme de poire* (1898-1903, para piano a 4 manos) son de la época anterior, en la que el sentido del humor y los rasgos irónicos son a veces tan explícitos como las indicaciones que hace al intérprete al que pide ritardandos “educados” o silencios “muy serios”.

La época anterior a 1905 es definida por Jankélévitch como la del Satie de la renuncia a la expresividad y al desarrollo musicales, así como del «estilo plano», la inmovilidad sacerdotal y las procesiones de acordes paralelos⁵³⁸. Hemos mencionado el estilo salmódico que utiliza para imaginar a Fedón narrando la muerte de Sócrates; hemos de comentar también que no es extraño que nuestro autor apreciara esta música no sólo por sus rasgos irónicos sino también por el misticismo y las reminiscencias del canto medieval que utiliza para crear una atmósfera en la que el silencio adquiere protagonismo. Debussy estimaba mucho el canto gregoriano. Pensaba que podía ser un recurso para sentar las bases de un nuevo estilo melódico que reaccionara contra el Romanticismo⁵³⁹. Al parecer, esta idea la compartía con Satie, quien en 1891 se había unido a la rama francesa de la secta *Rosae crucis*, un movimiento espiritual de carácter místico y ocultista. Una de sus obras más a menudo citadas por Jankélévitch, *Le Fils des étoiles*[#], fue escrita precisamente para los rosacruces. No es casualidad que traigamos a colación este título. Se trata de una obra verdaderamente monumental, de las más interesantes de su primer período. Satie relata que cuando la estaba componiendo conoció a Debussy y que ambos compartieron sus ideas de renovar la música francesa

⁵³⁷ Satie había estudiado en el Conservatorio de París, pero lo expulsaron en 1882 sin haber obtenido la titulación correspondiente. Cf. Morgan, Robert, P., Op. cit., p. 67.

⁵³⁸ Cf. Jankélévitch, V., «Satie et le matin». En *La musique et les heures*, Op. cit., p. 10.

⁵³⁹ Cf. Morgan, Robert, P., Op. cit., p. 68.

Ilustración sonora. Satie, E., *Le Fils des étoiles*. Alexei Lubimov, piano. Cf. Anexo.

por derroteros muy diferentes a las reminiscencias wagnerianas⁵⁴⁰. Las innovaciones en este caso incluían las inquietudes de Satie por la música medieval francesa, en concreto por el canto llano y el *organum* paralelo. En *El hijo de las estrellas*, acordes formados por cuartas paralelas, sin huir del temido “tritono”, producen un efecto atonal y estático de gran belleza que utiliza una escritura con estructuras rítmicas fijas, escritas sin barras de compás. Jankélévitch ha visto en esta obra una anticipación del estilo de Béla Bartók⁵⁴¹. Satie ya había utilizado atmósferas con acordes no resueltos y estáticos en sus *Sarabandes* de 1887, aunque aquí son las novenas de dominante las que predominan en lugar de las cuartas paralelas. Lo curioso, y de lo que se hace eco Jankélévitch, es que en la segunda parte del *Sócrates* de 1918, cuando el estilo vertical parecía liquidado, vuelva el compositor a retomar el gusto por las cuartas, las quintas y los acordes perfectos paralelos. Para nuestro autor esto tiene un significado místico y supone el retorno a una música blanca, iniciática, virginal, matinal, que nos retrotrae a la primera infancia⁵⁴². Sin embargo, pensar la música de Satie como un retorno a la inocencia debido precisamente al gusto por lo esotérico que primaba en el compositor se nos antoja complicado. Es dudoso que una personalidad tan compleja como la de Satie respondiera a intenciones carentes de trastienda. Jankélévitch también reconoce que el arte de Satie, en efecto esotérico, maquilló de tal manera sus propias intenciones que se convirtió en víctima de sus logros⁵⁴³. La pregunta sobre si se trata de un arte serio o si, por el contrario, encierra en ocasiones la intención de mofarse ha hecho que el artista se haya convertido en un buen exponente de la ambigüedad. Su música «sonríe maliciosamente mientras su corazón llora como un sauce»⁵⁴⁴ –sugiere el filósofo. Y es que Satie representa la expresión musical del desencanto. Capaz de momentos de enorme inspiración poética, demasiado a menudo termina por diluirlos en agudos sarcasmos enviando un complicado mensaje que produce inquietud:

⁵⁴⁰ Cf. Schonberg, Harold C. *Los grandes compositores*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2007, pp. 576-577.

⁵⁴¹ Cf. Jankélévitch, V., «Satie et le matin». En *La musique et les heures*, Op. cit., p. 11.

⁵⁴² *Ibid.*, pp. 11-12.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁴⁴ *Ibid.*

Erik Satie es hijo del detestable Retruécano y de la Broma decepcionante –y sin embargo hay que tomarse a Erik Satie en serio⁵⁴⁵.

Son síntomas de lucidez, síntomas de que, tras la ironía dolorosa, siempre se esconde el Misterio. La música de Satie, aparentemente inocente, blanca, matinal, cotidiana y hasta –desde el punto de vista técnico– fácil, nos invita a mantenernos despiertos: «Abre la cabeza», requiere el compositor al intérprete. De ahí que Vladimir Jankélévitch nos recuerde una vez más el ideal pascaliano de no dormir, pues hasta la más clara de las inquietantes sonoridades de Satie encierra una diurna oscuridad.

⁵⁴⁵ “Erik Satie est fils du Calembour détestable et de la décevante Plaisanterie –et pourtant, il faut prendre Erik Satie au sérieux”. *Ibid.*, p. 71. La traducción es nuestra.

3.2.5 Séverac: el mito de Arcadia

Déodat de Séverac (1872-1921) no es un músico excesivamente interpretado hoy en día. Artista polifacético, también fue pintor y escritor. Nacido en la pequeña localidad occitana de Saint-Félix Lauragais, estuvo vinculado a la ciudad de Toulouse, circunstancia que presumiblemente Jankélévitch aprovecharía para conocer más a fondo su obra, ya que nuestro filósofo dirigió un programa de radio sobre música durante su estancia en esta ciudad. Séverac había estudiado en París –en el Conservatorio y en la *Schola Cantorum*– composición con Albéric Magnard y Vincent d’Indy, órgano con Alexandre Guilmant y piano con Blanche Selva e Isaac Albéniz. De este último llegó a ser asistente y a concluir *Navarra*, asunto sobre el que Jankélévitch hace el siguiente comentario:

Fue Déodat de Séverac quien terminó *Navarra*...con una luz– ¿pero es necesario decirlo?– menos ibérica y más delicadamente occitana⁵⁴⁶.

La vinculación de Séverac con Cataluña y con la región francesa del Languedoc se refleja en su liderazgo de ciertas tendencias culturales comprometidas con la descentralización de la música francesa; incluso proyectó una Escuela Mediterránea de Música cuyo centro iba a ser Barcelona, con filiales en Marsella y Valencia.

Lo más valioso de la producción de Séverac está en su obra para piano. En ella se combinan rasgos impresionistas y tardorrománticos, así como un ambiente mediterráneo que ha influido sobre la música de los catalanes Mompou y Blancafort⁵⁴⁷. A Déodat de Séverac, Jankélévitch le dedicó dos ensayos recogidos en *La presencia lejana*. El más antiguo había sido publicado anteriormente, en 1955, dentro del volumen *La rhapsodie, verve et improvisation musicale* y su título original es «Déodat de Séverac et la déambulation»⁵⁴⁸. El otro es de 1973 y se llama «Le lointain dans l’œuvre

⁵⁴⁶ Jankélévitch, V., *La presencia lejana. Albéniz, Séverac, Mompou*. Traducción de Lourdes Bigorra. Ediciones del Bronce. Barcelona 1999, p. 15.

⁵⁴⁷ Zueras Navarro, Joaquim, «Sobre Déodat de Séverac». En *Opus Música*, revista on line de música clásica, nº 38. Septiembre, 2009. www.opusmusica.com/038/severac.html Fecha de consulta: 31 de julio de 2012.

⁵⁴⁸ Cf. Jankélévitch, Vladimir, «Déodat de Séverac et la déambulation». En *La rhapsodie, verve et improvisation musicale. Avec 70 exemples musicaux*. Flammarion (Bibliothèque d’Esthétique), París, 1955, pp. 180-203.

de Déodat de Séverac». En el primero, nuestro autor reconoce la belleza localista de esta música:

Lo inconexo de la rapsodia, el relajamiento de la improvisación, la fecundidad del estado de inspiración son las únicas leyes de una obra verdaderamente inseparable de la particularidad local que pretende evocar. Esta particularidad no es ya un paisaje calcinado que permite que la vocalización nómada ondee libremente, sino el frescor de los valles donde la llovizna humedece y hace verdear las praderas⁵⁴⁹.

Séverac, que había heredado de Albéniz la alegría y la comprensión sonora de lo mediterráneo, aporta un compromiso personal con la naturaleza y una continuidad temporal que Jankélévitch ha relacionado acertadamente con la idea de *paseo*. El autor alude a «Promenade» y «Bydlo», pertenecientes a los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, al recordar la llegada en carro que describe Séverac en el primero de los paisajes sonoros que conforman su conjunto de cinco estudios *Cerdana* y que se titula «En tartane. L'arrivéé en Cerdagne». También señala que esta música respira el disfrute del aire libre por los lugares situados entre Saint-Félix de Lauragais y Céret, polos Norte y Sur –dice– del tropismo mediterráneo del compositor⁵⁵⁰. La mención de Albéniz hace casi imposible de soslayar la comparación entre la *Iberia* del español y la *Cerdagne* del francés. Ambas –sugiere– tienen en común la idea de *evocación*, pero mientras en la obra de Séverac se observan rasgos debussystas en cuanto al tratamiento de las atmósferas armónicas, más vaporosas, así como un carácter evasivo y próximo a la ensoñación que a Jankélévitch le sugiere cercanía a la idea de misterio, en el catalán Albéniz se adivina una ebriedad, un desgaire de influencia morisca lleno de melancolía que refleja una obsesión por el dramatismo y la muerte muy propia de lo español y, en particular, de lo andaluz⁵⁵¹. La *Cerdagne* de Séverac podría considerarse una suite, pero fue publicada en 1911 como serie de cinco estudios que el compositor denomina

⁵⁴⁹ «Le décousu de la rhapsodie, le r elachement de l'improvisation, la f econdit e de la verve sont les seules lois d'une  uvre vraiment ins eparable de la particularit e locale qu'elle voulut évoquer. Cet particularité-là, ce n'est plus un paysage calcin e qui laisserait librement onduler la vocalise nomade, mais c'est la fraîcheur de ces vallées dont la bruine humecte et verdit les prairies». *Ibid.*, p. 180. La traducción es nuestra.

⁵⁵⁰ Cf. Migliaccio, Carlo, *Op. cit.*, p. 144. Cf. también Jankélevitch, Vladimir, «Déodat de Séverac et la déambulation». En *La rhapsodie, verve et improvisation musicale*. *Op. cit.*, pp. 180-181 y 183.

⁵⁵¹ Cf. Jankélevitch, V., *Ibid.*, p. 181 y «Albéniz et l' tat de verve». *Ibid.*, pp. 159-160.

“pintorescos”⁵⁵². La *Iberia* de Albéniz, compuesta muy poco antes –entre 1905 y 1909–, también es una suite, pero mucho más ambiciosa. Considerada con justicia una de las cimas del pianismo de todos los tiempos, está dividida en cuatro cuadernos que contienen tres piezas de concierto cada uno. Las notables distancias en el uso del virtuosismo no impiden, sin embargo, que la *Cerdana* de Séverac junto con su otra importante suite, *En Languedoc* (1904)⁵⁵³ por una parte, y la *Iberia de Albéniz* junto con la *Suite española* por otra, conformen un hermosísimo paisaje musical del Sur de Europa, desde la Occitania y la Cataluña pirenaicas hasta Andalucía:

"De un modo más general, podríamos decir que al escribir *Cerdaña* y *En el Languedoc*, Séverac completa la *Iberia* andaluza con una doble rapsodia occitana: la de la Cataluña pirenaica, cuyos centros de peregrinación son Llivia, Puigcerdá, Font-Romeu y el Vallespir, y la del Languedoc de la región de Toulouse cuyo centro es para él el campanario de Saint-Félix de Lauragais"⁵⁵⁴.

En Séverac, recorrer el paisaje (la deambulación) es tan vocacional que Jankélévitch termina por referirse a este compositor como «Déodat de Cerdagne», afirmándolo como prolongador musical tanto de las atmósferas coloristas del Impresionismo pictórico –él menciona a Monet, Renoir, Sisley y Pissarro–, como del debussismo. Consagrado al azul mediterráneo, a la fuente, la pradera y la campana, este músico «de exteriores» nos propone un arte fundamentalmente atmosférico y un sentido del espacio que el autor equipara al de Debussy, Falla, Albéniz o Mompou en lo que tienen de maestros de los efectos de lejanía y de las composiciones «al aire libre»⁵⁵⁵. En este sentido, un brillante ejemplo que aporta Déodat de Séverac es *Le Chant de la Terre* (1901), subtítulo «poema geórgico para piano», una colección de siete piezas cuyos títulos ya desde el prólogo aluden al “alma” de la tierra, a los trabajos agrícolas y a las fiestas populares en la vida rural⁵⁵⁶. Dice Jankélévitch:

⁵⁵² Los nombres de estas piezas son: En Tartane (L’arrivée en Cerdagne); Les Fêtes (Souvenir de Puigcerdá); Ménétriers et Glaneuses (Souvenir d’un pèlerinage à Font-Romeu); Les Muletiers devant le Christ de Livia (Complainte); y Le Retour des Muletiers.

⁵⁵³ Consta de cinco momentos: Vers le mas en fête; Sur l’étang, le soir; A cheval dans la prairie; Coin de cimetière au printemps; y Le jour de la foire au mas.

⁵⁵⁴ Jankélévitch, V., *La presencia lejana*. Op. cit., p. 16.

⁵⁵⁵ Cf. Jankélévitch, V., «Déodat de Séverac et la déambulation». En *La rhapsodie*, Op. cit., pp. 183-185.

⁵⁵⁶ El título de cada una de ellas es: Prologue (L’âme de la terre); Le labour; Les semailles; Interlude (Conte à la veillée); La grêle; Les moissons; Épilogue (Le jour des noces).

La obra de Séverac ha sido un canto a la Tierra como la Rimski-Kórsakov ha sido un himno al Sol y la de Debussy un diálogo entre Viento y la Mar⁵⁵⁷.

Lo que el filósofo está poniendo de manifiesto, sin mencionarlo explícitamente, es que los rasgos arcádicos fueron comunes a la música y a las vanguardias pictóricas de aquellos años que recuperan una versión del mito relacionada con la vida de la burguesía. El paisaje pastoril es tema recurrente tanto en la música como en la pintura de todos los tiempos. A cualquiera se le ocurre pensar sin mucho esfuerzo en *Las cuatro estaciones* de Vivaldi (1723-25) o en la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven (1808). Tampoco nos cuesta mucho recordar los cuadros *Et in Arcadia ego* del francés Poussin, que, en pleno siglo XVII, añaden al mito de la vida feliz la idea de la caducidad del tiempo. El idilio pastoril, que responde tradicionalmente a la necesidad de refugio o de descanso y a la idea de comunión con la naturaleza, lleva aparejados el potente sentido vitalista, la sensualidad y la inclinación a un ideal de eterna armonía y felicidad. Cuando pasa a la pintura francesa de finales del XIX y principios del XX, refleja además las formas estéticas y sociales de la burguesía ascendente de la época. En 1863, Manet pinta *Le déjeuner sur l'herbe* y, en 1870, Cézanne nos obsesiona con el azul de su *Pastorale*. En estos cuadros las referencias a la Arcadia y a la sociedad burguesa conviven realizando tanto un regreso al mito clásico, como una apuesta rupturista y una denuncia de la hipocresía. El interés por el mito arcádico nos pone en relación con varias ideas fundamentales para la sensibilidad jankélévitchiana como la unión con la naturaleza o la actitud de coherencia moral y el drama de lo irreversible, ideas que aparecen también, como se ha comentado más arriba, en Tolstói. Déodat de Séverac probablemente conocía bien estos cuadros –ya hemos dicho que era pintor– como conocería *Le Bonheur de vivre* que pintó Matisse entre 1905 y 1906, o las colecciones de bañistas que a partir de la década de 1870 Paul Cezánne había comenzado a producir (*Les grandes baigneuses* es de 1906). Cuando el músico compone sus *Baigneuses au soleil*[#] en 1908 lo que está haciendo es consagrarse «à la gloire d'azur»⁵⁵⁸ y a la fiesta mediterránea de la luz y la bondad del clima que reflejan estos lienzos.

⁵⁵⁷ Cf. Jankélévitch, V., «Déodat de Séverac et la déambulation». En *La rhapsodie*, Op. cit. p. 185.

[#] Ilustración Sonora. Séverac, Déodat de, *Baigneuses au soleil*. Billy Eidi, piano. Cf. Anexo.

⁵⁵⁸ Cf. Jankélévitch, V., «Déodat de Séverac et la déambulation». En *La rhapsodie*, Op. cit., p. 184.

Séverac es el canto a la tierra a la que pertenecemos, a las raíces, a la belleza de sus costumbres, a la sensualidad de sus mujeres, a la melancolía de sus campanarios y a la esperanza religiosa de sus gentes. Séverac gana a nuestro filósofo porque representa todo lo contrario al espíritu apátrida, y ello le conmueve y le entenece. Por eso, afirma sin dudar que la Tierra nutricia, generosa y maternal, y el Sol mediterráneo, reflejado en las sonoridades agudas de *Baigneuses au soleil*, vuelven levitación la gravitación y, frente al geotropismo debussysta teñido de misterios de muerte, nos proponen un heliotropismo luminoso que nos reconcilia con la vida vacacional y nos hace olvidar la angustia metafísica⁵⁵⁹.

⁵⁵⁹ Cf. *Ibid.*, pp. 187-189.

3.2.6 L. Aubert: marina para piano

El placer de hablar de Louis Aubert, desaparecido en 1968, la gratitud por tantas horas conmovedoras pasadas en compañía de los *Poèmes arabes*⁵⁶⁰ y de *Sillages*, la certeza de que se trata de un gran músico subestimado puede ser que expliquen este tardío homenaje⁵⁶¹.

Corría el mes de octubre de 1971 cuando Jankélévitch publicaba, en la revista *Scherzo*, el artículo cuyo encabezamiento reproducimos arriba. Con él, quiso hacer justicia a la figura del compositor Louis Aubert. La dedicatoria de este escrito tiene como destinataria a una de sus intérpretes: la afamada pianista y profesora del *Conservatoire de Paris*, Lelia Gousseau, a quien el autor recuerda tocando *Sillages*, hermoso tríptico para piano compuesto entre 1908 y 1912. La intérprete más famosa en la época de los *Poèmes arabes* sería la mezzosoprano greco-francesa, Irma Kolassi⁵⁶².

Louis-François-Marie Aubert nació en la Bretaña francesa en 1877 y vivió casi noventa años. Estudió en el Conservatorio de París con Gabriel Fauré. Precisamente en la clase de composición de Fauré, trabó amistad con Ravel y a raíz de esto estuvo muy ligado al País Vasco. Además de buen compositor, Aubert destacó desde niño por su hermosa voz, tuvo un gran talento como pianista y exhibió unas extraordinarias dotes periodísticas colaborando con diversas publicaciones. Por lo que se refiere a la música su lenguaje –dice Jankélévitch– es el lenguaje de su tiempo⁵⁶³. Tanto es así que se ha llegado a decir que *Lutins* (1903), obra para piano en La Mayor que hace la Op. 11 de su producción, prefigura con su alegría el ambiente de *L'isle joyeuse* de Debussy –también con tres sostenidos en la armadura a pesar del uso de escalas de tonos enteros y del modo lidio– que fue compuesta dos años después. Se ha dicho que la poética capaz de trasladarnos a los cuentos de Perrault de su *Forêt bleue*, ópera que compuso en 1903 aunque sería estrenada diez años después, influyó sobre el estilo de la raveliana suite

⁵⁶⁰ Jankélévitch se refiere a la obra para voz y orquesta, *Six Poèmes arabes* (1917).

⁵⁶¹ “Le plaisir de parler de Louis Aubert, disparu en 1968, la gratitude pour tant d’heures émouvantes passées dans la familiarité des *Poèmes arabes* et de *Sillages*, la certitude qu’il s’agit d’un grand musicien méconnu expliqueront peut-être cet hommage tardif”. Jankélévitch, Vladimir, «Louis Aubert». En *Premières et dernières pages*. Op. cit., p. 290. La traducción es nuestra.

⁵⁶² Cf. Joubert, Jean-Alain, «Hommage à Louis Aubert» (2-5 enero 2009). Fecha de consulta: 4 de agosto de 2012. http://musiquefrancaise.asso.fr/spip/IMG/pdf/Hommage_a_Louis_AUBERT_Site.pdf

⁵⁶³ Cf. Jankélévitch, V., «Louis Aubert». En *Premières et dernières pages*. Op. cit., p. 291.

*Ma mère l'Oye*⁵⁶⁴ (1910-12)⁵⁶⁵. Con Louis Aubert cerramos el capítulo de músicos franceses que tienen presencia escrita en la obra de Vladimir Jankélévitch.

El filósofo destaca la unidad de estilo sin detrimento de la capacidad innovadora de la obra de Aubert:

Louis Aubert evoluciona sin renegar jamás de sí mismo por completo: hay en él una fidelidad a los recuerdos característica en su obra la cual no contradice en nada la evolución continua de su lenguaje⁵⁶⁶.

Un rasgo que evidencia esta unidad es la reiteración de materiales, el uso de constantes melódicas –temáticas o motívicas– que reaparecen en las obras más dispares a lo largo de toda la producción del compositor. Jankélévitch señala que el tema central de los *Poemas árabes* (1915-16) ya figuraba, tratado de forma inversa, en el prelude de la colección *Crépuscules d'automne* (1908) para mezzo-soprano y piano. El tresillo característico resurge en las tres canciones de 1920 *Aigues marines, De Ceylan* (final) y *Au pays* para volver a hacerlo, en 1927, en el Andante de una de sus más importantes obras, la *Sonata* para violín y piano. El tema de la célebre *Habanera* para orquesta había nacido veinticinco años antes en la *Vieille chanson espagnole* de 1894. La segunda parte de *Sillages* –en la que el compositor recuerda una peregrinación a Notre Dame de Socorry[#]– también nos descubre reminiscencias rítmicas de la *Habanera* —continúa analizando⁵⁶⁷.

Desde el punto de vista filosófico, la melancolía y el silencio, temas fundamentales de la reflexión jankélévitchiana, también encuentran su sitio en la obra de Louis Aubert. *Crépuscules d'automne* es mencionada como ejemplo de una dulce tristeza que señala el dolor de la finitud⁵⁶⁸. La tercera de sus partes, titulada *Silence*, es citada en la sección final de *La música y lo inefable* dedicada al papel del silencio en la

⁵⁶⁴ De *Ma mère l'Oye*, compuesta en parte sobre los famosísimos cuentos de Perrault *La bella durmiente del bosque* y *Pulgarcito* recopilados en *Contes de ma mère l'Oye* (1697), existen tres versiones del propio Ravel. Originariamente fue una suite para piano a cuatro manos (1908-10), posteriormente una suite para orquesta (1911) y, por último, una suite para ballet (1912).

⁵⁶⁵ Cf. Joubert, Jean-Alain, «Hommage à Louis Aubert» (art. cit.).

⁵⁶⁶ “Louis Aubert évolue sans jamais se renier entièrement: il y a chez lui une fidélité aux souvenirs qui est caractéristique de son œuvre, et qui ne contredit en rien l'évolution continue de son langage”. Jankélévitch, V., «Louis Aubert». En *Premières et dernières pages*. Op. cit., p. 292. La traducción es nuestra.

[#] Ilustración sonora. Aubert, L., «Socorry» de *Sillages*. Lucien Wurmser, piano. Cf. Anexo.

⁵⁶⁷ Cf., *Ibid.*, pp. 292-293.

⁵⁶⁸ Cf., *Ibid.*, p. 293.

música. A renglón seguido de los compases de Aubert se insiste en que el silencio musical no coincide con el vacío, esto es, no necesariamente es «cesación», sino también «atenuación» y juego con el casi-nada (*Presque-rien*)⁵⁶⁹. El trato con el silencio, que Louis Aubert comparte con Debussy, se refleja en los detalles de sutileza que llevan a afirmar a Jankélévitch que ambos compositores perciben «las campanas a través de las hojas», así como las armonías que sugieren los misterios del *pianissimo* y de la lejanía⁵⁷⁰.

Con Debussy comparte Aubert otro rasgo: el gusto por las descripciones musicales del mar. *Chanson de mer*, *Aigues marines* y, sobre todo, *Sillages* convierten al compositor en el músico que, en opinión de nuestro filósofo, mejor ha expresado la marina impresionista fuera de la orquesta. Para Jankélévitch, *Sillages* es un poema oceánico de tal virtuosismo y profundidad que resiste la comparación –aunque se trate de una obra para piano solo– con una obra orquestal tan magna como *La Mer* de Debussy⁵⁷¹. El músico bretón evoca en *Estelas* tanto su Paramé natal como sus paseos por el País Vasco. En la segunda parte, recordando la visita al santuario de Notre-Dame-du-bon-Secours en Urrugne, Aubert nos habla de las horas que pasan y nos hieren, del instante último que nos incorpora a la muerte –«vulnerant omnes, ultima necat»– recordando la inscripción que figura en el campanario de la iglesia de este pueblo de la costa vasco-francesa. En la última, «Dans la nuit», se revela como maestro del nocturno⁵⁷² con una hermosa pieza en Fa sostenido mayor. Quien al principio de su artículo sobre Aubert nos recordaba que el compositor hablaba el lenguaje de su tiempo, se reafirma en ello a través de la temática marina que comparte no sólo con Debussy sino, por poner otro ejemplo, con Gabriel Dupont, compositor de *La Maison dans les dunes*, en la que también están presentes los juegos de olas y el sonido del mar en la noche⁵⁷³.

Valgan estos comentarios para dar cuenta de la gran estima y el profundo conocimiento del repertorio de la música francesa de finales del XIX y principios del XX que muestra Jankélévitch y para comprobar que le interesa siempre la capacidad impresionista de conmover, transportándonos a los más variados paisajes con el poder

⁵⁶⁹ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 212-213.

⁵⁷⁰ Cf. Jankélévitch, V., «Louis Aubert». En *Premières et dernières pages*. Op. cit., p. 296.

⁵⁷¹ Cf., *Ibid.*, p. 294.

⁵⁷² Cf., *Ibid.*, p. 293.

⁵⁷³ Cf., *Ibid.*, p. 294.

de la sutileza sonora. El aprecio del filósofo es para aquellos músicos que le proponen hermosos viajes, catarsis físicas o espirituales efectuadas en otros mundos, pero mundos que, misteriosamente, surgen en medio de lo real. La única condición que él les ponía es que no renunciaran al encanto, que no se apuntaran al club de los «terroristas de salón» bendecidos por muchos conservatorios como adalides de la modernidad que, en muchos casos, ni fueron capaces de destruir las convenciones ni salieron de la mediocridad. Si un magnífico ejemplo de esa capacidad innovadora sin perder la compostura y la elegancia como señas de identidad de la mejor música francesa se cumplió en Gabriel Fauré⁵⁷⁴, poco puede extrañarnos que aquel de quien Jankélévitch dijo que, aunque sólo hubiera compuesto *Sillages*, los *Poèmes arabes* y la *Sonata* para violín y piano estaría entre los grandes músicos franceses⁵⁷⁵, se formara al calor del nocturno faureano para merecer un lugar, no por modesto menos entrañable, entre los escritos del autor.

⁵⁷⁴ Cf. Jankélévitch, V., *La ironía*. Op. cit., p. 106.

⁵⁷⁵ Cf. Jankélévitch, V., «Louis Aubert». En *Premières et dernières pages*. Op. cit., p. 298.

3.3 Sonidos de Oriente

3.3.1 Rimski-Kórsakov: la objetivación narrativa

Volvamos por un momento a Liszt. Desde los últimos años de Weimar, cuando componía *Der Traurige Mönch* utilizando tríadas aumentadas, asistimos a una serie de experimentos de pequeño formato que se desenvuelven al margen de la armonía convencional. Liszt, a partir de 1880, había llevado a su límite una escritura ascética y vanguardista que se interrogaba sobre las posibilidades de una música más allá de lo tonal. A esta etapa pertenecerían la pieza para piano *Trübe Wolken*⁵⁷⁶ (1881), composición relativamente sencilla desde el punto de vista de su ejecución técnica al piano pero cuyo interés experimental influyó sobre el nocturno *Nuages* de Debussy; *Unstern, Sinistre, desastro* (S 208), pieza muy dura que nos habla de la fatalidad, cuyo desesperanzado final llega tras un episodio en el que juega con acordes aumentados y disminuidos; la *Bagatela sin tonalidad* (S 216^a) compuesta en 1885 y no editada hasta 1956 aunque fue interpretada en público por Hugo Mansfeldt el mismo año de su composición que, escrita sin armadura, configura un vals para piano con armonías basadas en el tritono sobre un fondo de séptimas disminuidas cuyo efecto es de intenso cromatismo; por último mencionamos *La lúgubre góndola* (1885), escrita originalmente para piano⁵⁷⁷, que se ha relacionado con el entierro de Wagner y superpone descensos cromáticos sobre arpeggios que alternan la tríada mayor con la disminuida. Con estas composiciones, Liszt se situaba, desde el punto de vista de la armonía musical, en una línea evolutiva que condujo tanto al modalismo ruso, como al impresionismo francés⁵⁷⁸. Y al modalismo ruso queríamos llegar pues, de acuerdo con Gerald Abraham, las primeras trampas en la maquinaria del sistema tonal, una vez que el wagnerianismo lleva al límite tanto la expresividad romántica como sus posibilidades materiales, vienen de Rusia⁵⁷⁹. Las escalas de tonos enteros que luego utilizará con tanta soltura Debussy,

⁵⁷⁶ También conocida como *Nuages gris* S 199 (1881). Piano solo.

⁵⁷⁷ Hay una versión posterior, de 1885, que Liszt arregló para violín o violoncello y piano.

⁵⁷⁸ Cf. Notas de José Luis Téllez para el ciclo de conciertos *La desintegración de la tonalidad*. Fundación Juan March. Madrid, Enero-Febrero de 2010. Fecha de consulta: 6 de agosto de 2012.

http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC637.pdf

⁵⁷⁹ Cf. Abraham, Gerald, *Cien años de música*. Op. cit., p. 189.

los avances en el uso de la escritura modal, la escala de tonos y semitonos alternativos de Rimski-Kórsakov vienen a completar, a finales del XIX, las atrevidas combinaciones armónicas que, a partir de 1880, Liszt anticipaba.

Vladimir Jankélévitch, en 1955, publica su ensayo *Rimski-Korsakov et les Métamorphoses* refiriéndose a la maestría del autor ruso en el uso de la modulación y a su enorme imaginación para trasladarnos a mundos llenos de fantasía. El extenso trabajo al que nos referimos fue recogido en *La Rhapsodie, verve et improvisation musicale*, pero se encuentra compilado, más modernamente, en *La musique et les heures*⁵⁸⁰. Para nuestro autor, la inspiración rapsódica toma vida a partir de dos compositores: Liszt y Rimski-Kórsakov. Sobre el miembro del Grupo de los Cinco dice que la totalidad de su obra es esencialmente rapsódica y que un ejemplo claro del ritmo narrativo de ese carácter se encuentra en su suite orquestal *Shéhérezade* [Op. 35 (1888)], inspirada en *Las mil y una noches*, por su escritura poliédrica y coreográfica –el propio compositor la comparó con un caleidoscopio en el que diversos temas y motivos aparecen de forma siempre variada⁵⁸¹–. El estilo rapsódico, relajado y lleno de fantasía, inspirado y poético por excelencia, ligado a las culturas nacionales y generador de todas las sinfonías imaginables⁵⁸² se define por la libertad en la ejecución de algunos pasajes, medida sin rigor que en *Shéhérezade* podemos escuchar en la tercera parte con los trazos ágiles interpretados por el primer violín y la primera flauta y los glissandi de las arpas. No es la única obra del ruso donde la rigidez métrica se detiene: el *Capricho español* Op. 34, escrito tan sólo un año antes, nos ofrece otro espléndido ejemplo con sus cadencias de inspiración gitana.

La lógica de la rapsodia es una lógica no dialéctica en la que la concatenación de las escenas y de las situaciones sigue las leyes intuitivas de la creatividad más pura, del estado de gracia y el espíritu de aventura. Las obras compuestas en esta línea adoptan el aspecto fluente y despreocupado de la improvisación. El uso de las tonalidades se relaja no sólo en su variante intratonal sino también en el paso de una tonalidad a otra, lo que llamamos técnicamente *modulación*. En esto es Rimski-Kórsakov un verdadero maestro, pues sabe disponer los tonos según sus

⁵⁸⁰ Jankélévitch, Vladimir, «Rimski-Korsakov et les Métamorphoses». En *La musique et les heures*, Op. cit., pp. 73-209.

⁵⁸¹ Cf. *Ibid.*, pp. 73-74, pp. 75-76 y p. 78.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 78, p. 82 y p. 84.

propias leyes, unas leyes que se escapan al academicismo tradicional. Esta cualidad no pasa desapercibida para Jankélévitch:

Rimski-Kórsakov no está lejos de creer que cada grado de la escala irradia a su alrededor una atmósfera específica e irreductible y que toda tonalidad tiene, en sentido absoluto, su valor cualitativo y su función poética⁵⁸³.

Frente a lo que llama «la pobreza del sentido tonal de Wagner»⁵⁸⁴, Rimski-Kórsakov es –dice–, «más artista que el hombre de Bayreuth»⁵⁸⁵. Para sostener su tesis no entra en los usos tonales wagnerianos, pero sí señala las tonalidades que el compositor ruso emplea en varias de sus óperas. Así, en *Snegourotchka*⁵⁸⁶ el personaje de Vesna (diosa de la primavera) canta en el brillante y luminoso tono de La Mayor, mientras que en *Sadko*⁵⁸⁷ los comienzos del primer acto y del cuarto empleando tonalidades menores con sostenidos (Sol Sostenido Menor y Do Sostenido Menor) sugieren «la espesura sombría que se extiende más allá del Volga»⁵⁸⁸. Un Fa Mayor limpísimo aparece en el primer cuadro del tercer acto de la ópera *La leyenda de la ciudad invisible de Kitej y la joven Fevronia*⁵⁸⁹ en el momento en el que la niebla de oro

⁵⁸³ “Rimski-Korsakov n’est pas loin de croire que chaque degré de la gamme rayonne autour de lui une atmosphère spécifique et irréductible, et que toute tonalité a dans l’absolu sa valeur qualitative et sa fonction poétique”. Jankélévitch, Vladimir, «Rimski-Korsakov et les Métamorphoses». En *La musique et les heures*, Op. cit., p. 136. La traducción es nuestra.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ La leyenda rusa de *Snegourotchka*, doncella de la nieve, hija de Ded Moroz (el Padre Escarcha) y de Vesna (Diosa de la Primavera) fue recreada por el dramaturgo y representante del realismo ruso, Alexander N. Ostrovsky (1823-1886). Inspiró a varios artistas, entre otros a los compositores Piotr Illich Tchaikovski en 1873 y a Léon Fiódorovich Minkus en 1878. Rimski-Kórsakov escribió una ópera en cuatro actos que se estrenó en San Petersburgo el 10 de febrero de 1882. También el compositor francés Edouard Lalo estrenó una versión en 1908.

⁵⁸⁷ Rimski-Kórsakov concluyó en 1867 un poema sinfónico con este título, Opus 5 de su producción. Posteriormente lo convertirá en la ópera terminada en 1896.

⁵⁸⁸ Jankélévitch, Vladimir, «Rimski-Korsakov et les Métamorphoses». En *La musique et les heures*, Op. cit., p. 104.

⁵⁸⁹ Estrenada en el teatro Mariinski de San Petersburgo el 20 de febrero de 1907, es la penúltima de las quince óperas que compuso Rimski-Kórsakov. El libreto es de Vladimir Belski. La acción nos remonta al siglo XIII durante las invasiones tártaras y recrea una leyenda en torno a una ciudad legendaria rusa, Kitej la Grande, situada junto al lago Svetloiar. La virgen Fevronia, que vive en el bosque en plena comunión con la naturaleza, conoce al hijo del gran duque de Kitej, el príncipe Vsevolod, herido en una cacería. Éste, prendado de su pureza, decide desposarla sin revelar su identidad. Ella llega a Kitej la Menor para los esponsales, pero la invasión de los tártaros antes de celebrar las nupcias, la convierte en prisionera junto a un vagabundo llamado Kutierma. Los invasores se dirigen a Kitej la Grande, pero el ejército de la ciudad liderado por Vsevolod derrota a sus enemigos. Las campanas no dejan de sonar y una densa niebla hace invisible la ciudad. Los tártaros atan a un árbol al borracho Kutierma porque creen haber sido burlados por él. Fevronia lo libera y ambos huyen. Cuando llegan a las puertas de la ciudad, la Kitej

desciende sobre la ciudad legendaria y la sustrae a nuestra mirada, y vuelve a aparecer en el segundo cuadro del mismo acto cuando el sol naciente ilumina el lago en el que se refleja la Kitej invisible. Fa Mayor expresa aquí, así como en la apoteosis de la obra, el oro y el azul del Paraíso, la gloria y la felicidad eternas:

En este Fa mayor de gloria incandescente y de beatitud se diría que todos los colores, todos los tonos de la humana pluralidad se confunden⁵⁹⁰.

Jankélévitch insiste en cómo el color tonal tiene importancia en las partituras no sólo por una cualidad individual de por sí más o menos brillante o relajada sino, sobre todo, por su relación con otros tonos. Desde el punto de vista de la técnica de la composición dentro del sistema tonal, en el momento en el que se elige una tonalidad se seleccionan tácitamente otras tonalidades afines o próximas por las que, probablemente, deambulará la música en su devenir⁵⁹¹. Esto es lo que técnicamente se prefiere al modular, pues produce cambios menos abruptos. Ahora bien, el genio de Rimski-Kórsakov –las «metamorfosis» a las que alude el filósofo en el título de su ensayo– muestra la capacidad de este músico para irse a tonos lejanos e insospechados con una destreza en el uso de su oficio y una imaginación tales que se permite, incluso, reprochar al mismísimo Mussorgski su torpeza para saberse liberar de tono fundamental en su ópera *Kovanchina*⁵⁹². Carlo Migliaccio sostiene que el compositor realiza, con su música, una crítica análoga a la que Bergson propone en el *Essai sur les données immédiates de la conscience*: de la misma manera que el color es como es por relación a otros colores, una tonalidad expresa lo que expresa por relación a otras tonalidades⁵⁹³. Se trata de una concepción de la modulación musical como procedimiento capaz de expresar lo real en lo que tiene de relacional y de llevarlo a sus últimas consecuencias

invisible se refleja en el lago. Los tártaros que los persiguen, huyen presos del pánico al observar el fenómeno sobrenatural. Fevronia tampoco encuentra el camino de regreso. Vencida por el hambre y el cansancio, muere en el bosque y, guiada por la visión de la imagen de Vsevolod, emprende su último viaje hacia la Kitej celeste en la que, según las palabras que canta el coro final de la ópera, no hay lágrimas ni dolor, sino dulzura y dicha eternas.

⁵⁹⁰ “Dans ce fa majeur de gloire incandescente et de béatitude, on dirait que toutes les couleurs, tous les tons de l’humaine pluralité se sont confondus”. Jankélévitch, Vladimir, «Rimski-Korsakov et les Métamorphoses». En *La musique et les heures*, Op. cit., p. 138. La traducción es nuestra.

⁵⁹¹ Se suelen considerar “tonos próximos” a los homónimos mayor o menor, y a aquéllos que tienen una alteración más o menos con respecto al tono principal. Los demás serían “tonos lejanos”.

⁵⁹² Cf. *Ibid.*, p. 138.

⁵⁹³ Cf. Migliaccio, Carlo, *L’Odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*. Op. cit., pp. 148-149.

estéticas. A base de familiarizarse con los procesos modulatorios más complejos, con el uso de la enarmonía y de escalas modales, los procedimientos compositivos irán caminando poco a poco hacia la disolución de las relaciones jerárquicas intratonales, hacia la fagocitosis de las tonalidades entre sí y, en definitiva, hacia la integración del lenguaje musical basado en el equilibrio entre tónica y dominante en soluciones más sofisticadas que, al abrirse paso, permiten una música concebida desde una perspectiva más amplia que desembocará en la aparición de la era post-tonal.

De alguna manera, el proceso al que nos referimos es consecuencia de la emancipación de un lenguaje que ya no va a estar atado a los sentimientos y a la expresión de los afectos que persistía en el Romanticismo. El ideal debussyano de reclamar una música que se eleve por encima de las copas de los árboles y pueda sonar al aire libre, del que habla Jankélévitch, es un ideal de objetivación: el compositor recurre a describir la naturaleza, el mundo exterior, el viento a través de las hojas para evitar que la música se convierta en un mero vehículo del estado anímico⁵⁹⁴. Este ideal en su vertiente estética supone, además de una reacción antirromántica, un espíritu de superación del positivismo científico que en filosofía podría enunciarse a partir de la famosa directriz husserliana de atenerse a las *cosas mismas* y que el filósofo francés Jean Wahl resume en el título de una de sus obras: *Hacia lo concreto* (1932).

La idea de comunión con lo real tiene una sólida tradición tanto en la narrativa como en la música rusas. Tolstói sería el ejemplo más comentado por Jankélévitch como muestran sus ensayos de 1950 y 1981⁵⁹⁵, en el caso de la literatura. En cuanto a la música, habría que citar a Mussorgski, de quien el autor afirma que «habla el mismo lenguaje que Tolstói» comentando que en una carta a Vladimir Stassov escrita en agosto de 1875 «declara que examina los elementos de la naturaleza *a quemarropa*». Para apoyarlo, el filósofo recuerda sus realistas descripciones de *Cuadros de una exposición*⁵⁹⁶. Rimski-Kórsakov también adopta la posibilidad de la narrativa como recurso contra el sentimentalismo. Pero mientras en Debussy hay menos sitio para la recreación literaria y más para el asombro ante la realidad fenoménica natural –recordemos, por ejemplo *La Mer*, *Brouillards*, *La plus que lente*– en el ruso la

⁵⁹⁴ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 63.

⁵⁹⁵ Nos referimos a «Tolstói y lo inmediato» (1950) y «Tolstói y la muerte» (1981), compilados en el volumen *Fuentes*, Op. cit., pp. 11-41.

⁵⁹⁶ Cf. Jankélévitch, V., «Tolstói y lo inmediato». En *Fuentes. Ibid.*, p. 11. Cf. también *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 63-64.

objetivación se produce a través de la fantasía, de esa capacidad suya para metamorfosearse en mil colores, en mil personajes, en mil historias, en mil prodigios. Los cuentos de *Shéhérezade*, las aventuras de *Sadko*, la trama de cuento de hadas de *La leyenda del zar Saltán*, en la que la princesa convertida en cisne es rescatada por un príncipe que se oculta tras la identidad de un abejorro, son ficción, pero son también pura objetivación porque suponen la huida de nosotros mismos al servicio de las más increíbles licencias de la libertad creadora. La catarsis a la que nos invita con ello es la de los niños que se refugian en un mundo lleno de personajes fantásticos creados por y para la inocencia capaz de disfrutarlos:

Ante las cuatro estaciones los animales que se arrastran, vuelan y zumban, los encantamientos del bosque y las metamorfosis, y los «extraordinarios prodigios» que la naturaleza despliega para los ojos castos e ingenuos, Ravel y Rimski-Kórsakov encuentran el alma de un niño maravillado. Sólo la inocencia es capaz de esta visión fresca, casi pueril, propia de Nicolai Andreievitch: sólo la inocencia, como forma de pureza, es capaz de esa extática objetividad⁵⁹⁷.

Hay que tener en cuenta que, como acertadamente ha sabido apuntar Isabelle de Montmollin, Jankélévitch asimila la idea de “autenticidad” a la inocencia y a la infancia⁵⁹⁸, por lo que recurrir a un compositor que refleja mundos de ficción para proponer a través de ellos una serie de símbolos, no rompe este principio. Se trata de algo esencial para su pensamiento filosófico y estético porque de la recuperación, de la reconquista de esa infancia perdida depende la posibilidad del instante de gracia. No hay otro modo de detener la muerte que recobrar una existencia reconciliada con los orígenes. La alegría y la esperanza proceden de la virginidad espiritual. En este sentido, la encarnación por excelencia de esa inocencia y esa sabiduría nesciente en la música de Rimski-Kórsakov están representadas tanto por el personaje del hada de las nieves, Snegourotchka, como sobre todo por la virgen Fevronia, figuras femeninas que el autor relaciona con la Mélisande de Debussy y con la mitología asociada al preludio *La niña de los cabellos de lino*, del compositor francés⁵⁹⁹. Frente al erotismo romántico, Fevronia protagoniza la imagen de los esponsales místicos al ser guiada póstumamente por el príncipe Vsevolod a la ciudad legendaria. Con ello, la imagen de Kitej adquiere,

⁵⁹⁷ Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 143.

⁵⁹⁸ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., pp. 194-258.

⁵⁹⁹ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 142.

para la filosofía jankélévitchiana, el sentido de una nueva Jerusalén, paraíso escondido a los ojos mundanos, imagen de la patria perdida que, con tintes judíos pero también claramente neoplatónicos, se convierte en el símbolo por excelencia de una esperanza que sólo puede llegar a través de la inversión de la mirada y de la conversión del corazón:

El ojo corporal ve el arquetipo en un lago, τα ἐν τοῖς ὕδασι φαντάσματα⁶⁰⁰, sin distinguir el arquetipo en sí mismo del que ese reflejo es el reflejo. Lo que estaba inmanifiesto u oculto (ἀφανής) en el orden de la evidencia sensible deviene pues el «orden totalmente otro» de la evidencia inteligible, aparición manifiesta, pero sobrenaturalmente manifiesta. Para leer la Kitej esotérica, que está escondida bajo las apariencias de la Kitej exotérica, hace falta una inversión o conversión espiritual: porque es con los ojos del alma que descubrimos más allá de la evidencia obvia una Kitej inteligible, como es con los oídos del alma con los que escuchamos las campanas de una Kitej silenciosa, de una Kitej transmundana tan imperceptible para el oído trivial como la armonía de las esferas celestes⁶⁰¹.

La sofisticación técnica de la que hace gala Rimski-Kórsakov, en virtud de las posibilidades que abre la ambigüedad a la que sus mágicas modulaciones y su brillante orquestación nos han acostumbrado, se convierte en la imagen de la libertad humana que puede escoger mil caminos. Cada grado de la escala anterior abre un abanico de funciones armónicas posibles en la escala siguiente pero, ¿por qué no también un abanico de funciones que creíamos imposibles? Siguiendo la intuición del genio creador, apoyándose en unos sólidos conocimientos técnicos y dejando obrar a la inspiración con pureza de intención, la desambiguación se produce; lo inaudible se hace audible para los oídos del alma y el espíritu es liberado. Cuando las disonancias y los vaivenes tonales se resuelven en el Fa Mayor de la apoteosis final de *La ciudad invisible de Kitej*, la atmósfera primaveral, es decir, la esperanza se ha cumplido, pero en un

⁶⁰⁰ La alusión de Jankélévitch se refiere a Platón, *República* VI, 510 a. Sócrates está diciendo a Glaucón: “Llamo imágenes en primer lugar a las sombras, luego a los reflejos en el agua”. Cf. Jankélévitch, Vladimir, «Rimski-Korsakov et les Métamorphoses». En *La musique et les heures*, Op. cit., p. 175.

⁶⁰¹ “L’œil corporel voit l’archétype dans un lac, τα ἐν τοῖς ὕδασι φαντάσματα, sans apercevoir l’archétype lui-même dont ce reflet est le reflet. Ce qui était immanifeste ou occulte (ἀφανής) dans l’ordre de l’évidence sensible, devient donc dans le «tout autre ordre» de l’évidence intelligible, apparition manifeste, mais surnaturellement manifeste. Pour lire la Kitège esotérique qui est cachée sous les apparences de la Kitège exotérique, il faut une inversion ou conversion spirituelle: car c’est avec les yeux de l’âme que l’on découvre au-delà de l’évidence obvie une Kitège intelligible, comme c’est avec l’oreille de l’âme que l’on entend les cloches d’une Kitège silencieuse, d’une Kitège transmondaine, aussi imperceptible pour l’ouïe triviale que l’harmonie des sphères célestes”. Jankélévitch, V., *Ibid.* La traducción es nuestra.

orden totalmente otro. Refiriéndose a la pura filosofía, a este registro del lenguaje, Isabelle de Montmollin lo califica de «pneumático» por oposición a «gramatical»⁶⁰². Es un nivel que introduce la idea de Espíritu. Ahora bien, aquí la noción de “Espíritu” no apunta hacia su sentido cartesiano de *opuesto a la materia* sino más bien a la interpretación orientalista que podemos encontrar en el Evangelio de Juan: «*El viento sopla donde quiere: tú oyes su voz pero no sabes ni de dónde viene ni adónde va*» (Jn. 3, 8). La palabra “esotérica” por oposición a “exotérica” en la cita que acabamos de proponer, expresa la capacidad que tiene la música de Rimski-Kórsakov de recoger algo esencial que se revela a los oídos del alma, pero que permanece oculto a la escucha rala del materialismo; algo esencial que únicamente puede ser captado por una fresca y limpia escucha intuitiva, anterior al pensamiento musical escrito; algo que sólo puede suceder desde una actitud nesciente y abierta frente a una posición estética que comienza a demostrarse incapaz de ajustarse a otra cosa que no sea la pesantez del cientifismo y de la Razón simbolizada por la rigidez de sus construcciones discursivas. La interpretación jankélévitchiana de la música de *La leyenda de la ciudad invisible*[#] nos viene a mostrar cómo un compositor es capaz de hablar un lenguaje pneumático o espiritual aunque la partitura, exotéricamente hablando, exhiba una escritura extremadamente compleja para quien la aborde desde el punto de vista del análisis.

Nos quedaríamos cortos sólo con esto. La interpretación que propone Jankélévitch de la figura de Fevronia y del símbolo de la ciudad invisible alcanza tintes religiosos. Ahora bien, decimos “religiosos”, en ningún caso “confesionales”. La presencia constante de lo divino en la naturaleza es, según Jankélévitch, un rasgo de esta ópera extrapolable a la música de Rimski-Kórsakov⁶⁰³. A continuación, afirma:

A la pregunta del príncipe Vsevolod Yurévitch, Fevronia, la joven chica de alma pura responde que Dios es omnipresente, que el bosque es su templo, que, para profesar su fe –tanto cristiana como pagana–, cada día es un día de fiesta: de este modo todas las cosas sobre la tierra están impregnadas del espíritu de Dios⁶⁰⁴.

⁶⁰² Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit. p. 97.

[#] De la ópera, *La ciudad invisible de Kitej*, proponemos como ilustración sonora el *Himno a la Naturaleza* que canta el personaje de Fevronia en la voz de Kathryn Harries. Cf. Anexo.

⁶⁰³ Cf. Jankélévitch, V., «Tolstoi y lo inmediato». En *Fuentes*, Op. cit., p. 18.

⁶⁰⁴ *Ibid.*

Un párrafo semejante había sido escrito con anterioridad en *Rimski-Kórsakov et les métamorphoses*⁶⁰⁵ donde Jankélévitch habla de la enorme intuición «cosmológica y sacramental⁶⁰⁶» del músico ruso comparándola con el panteísmo de Tolstói. Este sentimiento, que el autor ve reflejado tanto en el interés de ambos artistas por el mito solar como en su amor por la naturaleza, dice referencia a una experiencia de lo cotidiano y real, a un culto a la belleza de los espacios abiertos y los sentimientos del espíritu al aire libre que comparte señas de identidad con los artistas plásticos del Impresionismo francés y, desde luego, con la gran música de Claude Debussy.

⁶⁰⁵ Cf. Jankélévitch, V., «Rimski Kórsakov et les métamorphoses», en *La musique et les heures*, Op. cit., p. 127.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 123.

3.3.2 Rachmáninov: hablar al corazón

La tendencia a la escritura virtuosística de la música para piano de Serguei Rachmáninov (1873-1943), como la de Franz Liszt, hacen proclamar a Jankélévitch que sólo los más grandes entre los pianistas pueden aventurarse a la tarea de grabarlas. Fue precisamente la salida al mercado de una integral del compositor interpretada por François-Joël Thiollier, pianista que mantuvo amistad con el filósofo, la que le movió a escribir su ensayo de 1979, «Rajmáninov, el último de los poetas inspirados»⁶⁰⁷.

No ajeno a la circunstancia de que Scriabin y Rachmáninov son probablemente los dos grandes nombres del Postromanticismo ruso, el autor aprovecha para recordar que, aunque al primero se le considere uno de los fundadores del lenguaje de la música contemporánea, el segundo no estuvo tan lejos de encontrar ese lenguaje. La Op. 38, colección de canciones sobre poemas simbolistas rusos, el *Cuarto Concierto para Piano* Op. 40 en Sol Menor que dedicara a Nikolai Medtner, la *Sinfonía coral* Op. 35 llamada «*Las campanas*» (1913) cuyo texto proviene del poema del mismo título de Edgar Allan Poe (traducido libremente por el poeta Konstantin Balmont) en la que se incorpora el tema gregoriano del *Dies Irae*, o sus dos Op. 33 (1911) y Op. 39 (1916) de *Études-Tableaux* para piano justificarían el calificativo de «precursor» en lo que se refiere a la modernidad del lenguaje de Rachmáninov. Un lenguaje que –afirma el autor dando en el clavo– «no se parece a ningún otro»⁶⁰⁸. Jankélévitch considera que es necesario insistir en la calidad de este gran músico cuyo reconocimiento como virtuoso del piano eclipsó en su momento su justa valoración como creador.

La belleza de la música de Rachmáninov procede sin duda de su lirismo. Un lirismo mezclado con el patetismo de sus rasgos eslavos y con una intensa melancolía. Por ejemplo: su *Sinfonía N° 3* Op. 44 en La Menor (1935-36) es –dice Jankélévitch– «de principio a fin un poema sobre el exilio y la nostalgia»⁶⁰⁹. En ella vuelve sobre el tema del *Dies Irae* proponiendo una escritura austera que evoca en algunos momentos la salmodia de la iglesia ortodoxa. Rachmáninov consigue con relativa economía de materiales sonoros, a pesar del ímpetu de algunos pasajes, transmitir una sensación de añoranza de las raíces y desoladora tristeza. El compositor se había visto obligado a

⁶⁰⁷ Recogido en Jankélévitch, V., *Fuentes*, Op. cit., pp. 43-47.

⁶⁰⁸ Cf. Jankélévitch, V. *Fuentes*. Op. cit., p. 45.

⁶⁰⁹ Jankélévitch, V. *La música y lo inefable*, Op. cit., p. 91.

exiliarse de Rusia tras la Revolución de 1917 estableciéndose en los Estados Unidos. Esta circunstancia le permitió darse cuenta de la distancia estética entre su estilo musical y las tendencias vanguardistas de su época. De hecho, y a pesar de que tardó años en decidirse a escribirla, su *Tercera Sinfonía* sufrió el rechazo de la crítica americana al ser estrenada en noviembre de 1936 en Filadelfia, bajo la batuta consagrada de Stokowsky. No era la primera vez que el compositor soportaba el fracaso. El estreno en Rusia de su *Primera Sinfonía* (1897), que al parecer dirigió a regañadientes Alexander Glazunov, ya lo había curtido en estas situaciones. César Cui arremetió contra Rachmáninov produciéndole una crisis que lo mantuvo durante años alejado de la composición teniendo que recurrir a la ayuda profesional del Dr. Nikolai Dahl a quien dedicó, ya recuperado, su *Segundo Concierto para Piano y Orquesta* (1900-1901) que él mismo estrenó y que tal vez sea –junto con el *Tercero*– lo más interpretado de su obra hoy en día.

Sobre la pieza de concierto que dio el éxito a Rachmáninov como compositor y como intérprete, Jankélévitch calla. Probablemente porque no es necesario insistir en las obviedades. Un calificativo, «único», le basta para anotar la importancia de la obra⁶¹⁰. Y es que el filósofo se solidariza con el sentimiento del músico, quien no quería ser recordado como el popular pianista del *Preludio en Do Sostenido Menor*, segunda de sus cinco *Piezas de Fantasía Op. 3* (1892), ni tampoco por su interpretación del *Segundo Concierto para Piano y Orquesta*. Es cierto que Rachmáninov hizo grabaciones de sus propias obras cuyo valor histórico es inestimable, pero su estética personalísima como creador merece un sitio de honor en la historia de la música por su autenticidad y belleza. Cuando el filósofo reconoce en el arte rachmáninoviano «la atmósfera de exageración y de sobrepuja que reinaban en Rusia a principios del siglo XX»⁶¹¹, cuando la relaciona con el carácter excesivo de la literatura de Leonid Andréiev o de compositores como Scriabin y Anatole Alexandrov, en realidad lo que hace es comprender que Rachmáninov difícilmente podría haber escrito de otra manera. El sufrimiento de este artista en el exilio, enraizado en la tradición de Tchaikovski, que se preguntaba por las tormentas estéticas de su época que asolaban la vena melódica, supo no desfallecer. Fiel a los dictados emocionales de su propia intuición, tuvo la

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 46.

recompensa de quienes escuchan a su corazón y comprenden, de quienes consienten en la intensidad de una poesía que les lleva en sus alas inevitablemente, ocurra lo que ocurra a su alrededor. «Esta especie, ¡ay!, ha desaparecido», –exclama nuestro autor reconociendo que es casi imposible sustraerse a la emoción de una música cuya única condición para ser recibida es escucharla con sinceridad⁶¹²–. Aunque el «misterio» de Rachmáninov pueda resumirse en un tratamiento personal del melodismo que evita tal o cual grado de la escala –por ejemplo el *mi*, segundo grado de Re Menor, en el *Trío elegíaco* Op. 9[#]–, o en los cambios sutilísimos de la base armónica mientras trabaja con tonalidades casi inmóviles –como en el Andante de la *Sonata en Sol Menor* para chelo y piano, Op. 19 y en el movimiento lento de la primera *Sonata en Re Menor* para piano, Op. 28–, lo que convence es su intensidad, su envolvente capacidad de hablar al corazón. Aunque nos quede constancia audible de su virtuosismo pianístico, el alma herida y profundamente rusa, el eclecticismo de su estilo, su talento para la orquestación comparable al de otros grandes postrománticos como Mahler o Richard Strauss, la efusión melódica de melancolía y vitalidad desbordantes con la que se derrama esta música, dejan tocada nuestra sensibilidad. Jankélévitch, fiel también a sí mismo, destaca que este poeta tardío del teclado toma de Tiutchev tanto *Les Larmes* que llora su Suite Op. 5, como las *Aguas de primavera*, que cantan entre sus Doce Romanzas Op. 14. Y es que los espíritus fuertes, y sin duda tanto Rachmáninov como Jankélévitch pertenecen a esa estirpe, sobreviven en la memoria como islas de esperanza.

⁶¹² *Ibid.* p. 46.

[#] Ilustración sonora. Rachmáninov, S., *Trío n° 2 Op. 9* Primer Movimiento. Trío Borodin. Cf. Anexo.

3.3.3 Bartók: la belleza difícil

El bello diálogo que Vladimir Jankélévitch entabla con Béatrice Berlowitz en *Quelque part dans l'inachevé* nos regala las siguientes palabras pronunciadas en 1978, cuando el autor tenía setenta y cinco años:

La condición del hombre en su modernidad es la disonancia. [...] Unos admiten la disonancia, otros la camuflan y la disfrazan, liman asperezas, remiendan pacientemente el descosido con razonamientos justificativos. Por eso, en este mundo inconexo, la figura de Béla Bartók es para nosotros ejemplar, dos veces preciosa y verdaderamente excepcional. En un mundo donde el quiasmo de los valores ocupa el lugar de la armonía, la pureza de Bartók nos consuela de nuestras decepciones. Su coraje cívico fue igual a su genio creador: en este hombre admirable el espíritu de justicia y el talento musical intercambian sus virtudes y se nutren de una misma sustancia. Porque lo más difícil y lo más raro es permanecer fiel a sus opciones políticas sin sacrificar nada de su arte, e inversamente, permanecer fiel al carácter secreto, infinitamente complejo de cualquier búsqueda especulativa sin ignorar ni renegar de los compromisos políticos y los sacrificios que comporta una voluntad de justicia apasionadamente sincera⁶¹³.

Un breve ensayo de 1946, que apenas comenta algunas de sus obras sobre todo para piano, y no un extenso estudio, nos ofrece las únicas páginas que nuestro filósofo dedicó a la música del húngaro. Sin embargo, la cita anterior revela que la adhesión de Jankélévitch a la persona y al arte de Béla Bartók (1881-1945) fue profunda y sincera. Sus «ácidos sonidos»⁶¹⁴, alejados de la ensoñación a la que nos tenía acostumbrados el pianismo romántico, son difíciles, pero carecen de la deshumanización que caracterizará a otros compositores de su época. Bartók y Stravinski son grandes y audaces⁶¹⁵, tal vez los más importantes profetas de la experiencia contemporánea que llenará nuestros oídos de ritmos obsesivos, disonancias, frases rescatadas de la percusión y timbres

⁶¹³ “La condition de l’homme dans sa modernité c’est la dissonance. [...] Les uns avouent la dissonance, les autres la camouflent et la travestissent, arrondissent les angles, recousent patiemment la déchirure avec des raisonnements justificatifs. Voilà pourquoi, dans ce monde décousu, la figure de Béla Bartók est pour nous exemplaire, deux fois précieuse et vraiment exceptionnelle. Dans ce monde où le chiasme des valeurs tient lieu d’harmonie, la pureté de Bartók nous console de nos déceptions. Son courage civique fut égal à son génie créateur: dans cet homme admirable l’esprit de justice et le génie musical échantent leurs vertus et se nourrissent d’une même substance. Car le plus difficile et le plus rare, c’est de demeurer fidèle à ses options politiques sans rien sacrifier de son art, et inversement, de demeurer fidèle au caractère secret, infiniment complexe de toute recherche spéculative sans méconnaître ni renier les engagements politiques et les sacrifices que comporte une volonté de justice passionnément sincère. Jankélévitch, Vladimir (en colaboración con Béatrice Berlowitz), *Quelque part dans l’inachevé*. Op. cit., pp. 119-120. La traducción es nuestra.

⁶¹⁴ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., pp. 67-68.

⁶¹⁵ Cf. Jankélévitch, V., «Béla Bartók». En *Premières et dernières pages*. Op. cit., p. 266.

insospechados. La aparente violencia de su música hace exactamente eso, violentarnos, pero nunca agredirnos desde los márgenes de la ética sino hacernos despertar con su intrépido aguijón para que, recordando la enseñanza de Pascal que a menudo repite Jankélévitch, no caigamos en el sueño de la inconsciencia y estemos preparados. El asunto lo aborda el filósofo en *La música y lo inefable* donde dice que hay que distinguir entre una «violencia destructiva» y una «violencia genial». La primera es dañina y estéril, pero la segunda –que asocia efectivamente a Bartók y Stravinski, pero que también corresponde a Prokófiev– tiene carácter fundante⁶¹⁶. Ocurre con el *Allegro barbaro* para piano (1911) que, interpretado por él mismo, Bartók estrenaba en 1921[#]: su fiereza parece invocar un sortilegio primitivo, un frenesí rítmico impensable por sus cualidades percusivas frente a los arpegios y las largas frases ejecutadas en legato con las que nos emocionaba el piano romántico.

Destaca el filósofo que tanto la música como la vida de Bartók fueron una renuncia a las cosas fáciles. La vida, por su amor por la libertad que le llevó al exilio y a alejarse de todo fascismo; la música, porque nunca le preocupó complacer y sigue necesitando de esfuerzo por parte del oyente. La andadura ardua de su arte comienza hacia 1905, cuando el compositor emprende un importante trabajo de campo en compañía de Zoltán Kodály recogiendo en los pueblos húngaros y rumanos centenares de melodías folclóricas que transcribían y grababan. La intención de ambos respondía a algo más que proveerse de material. Bartók llegaría a afirmar:

Kodály y yo queríamos hacer la síntesis de Oriente y Occidente. Por nuestra raza y por la posición geográfica de nuestro país, que es a la vez la extrema punta del Este y el bastión defensivo del Oeste, podíamos pretenderlo. Ello nos fue posible gracias a Debussy, cuya música acababa de llegar hasta nosotros y nos iluminaba⁶¹⁷.

Entre Bartók y Debussy, Jankélévitch encuentra en común el ideal de evitar la grandilocuencia, de rechazar la retórica en todas sus formas⁶¹⁸. El hecho de que dedique al impresionista francés la séptima de sus ocho *Improvisaciones sobre canciones campesinas húngaras Op. 20* (1920), de carácter áspero y rudo, llama su atención no

⁶¹⁶ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*, Op. cit., p. 75.

[#] Ilustración sonora. Bartók, Béla, *Allegro barbaro*. Béla Bartók, piano. Cf. Anexo.

⁶¹⁷ Cf. Introducción de Roberto V. Raschella al libro de Béla Bartók, *Escritos sobre música popular*. Siglo XXI Editores. Quinta edición. México, 1997, p. 8.

⁶¹⁸ Cf. Jankélévitch, V., «Béla Bartók». En *Premières et dernières pages*. Op. cit., p. 267.

tanto por las diferencias entre la escritura «desnuda y angulosa» del húngaro y la «acariciante imprecisión» debussysta que nos vienen rápidamente a la mente sino porque un buen conocedor de Debussy sabe que en la otra mitad de la música del francés –por ejemplo en los *Doce Estudios*, los *Seis Epígrafes antiguos* o la *Sonata para violonchelo y piano*– pueden hallarse momentos de dureza nada desdeñable. Por otra parte, tanto Kodály⁶¹⁹ como Bartók acusaron la influencia impresionista en algunas piezas tempranas. «In full flower» de 1910, primero de sus *Two pictures* para orquesta, es un ejemplo de ello. Contrasta sin embargo con el segundo cuadro, «Village dance», en el que, aunque utiliza escalas de tonos enteros, el contexto pertenece al folclore rumano⁶²⁰.

Entre las características comunes a Bartók y Debussy, tema que parece interesar al filósofo, menciona que ambos comparten el gusto por las músicas que él llama tantas veces «*de plein air*». El tema del aire libre, el sonar a cielo abierto responde a la necesidad de liberarnos del *pathos* anímico de una conciencia infeliz tratando de buscar el ideal de objetivación común a las músicas que reaccionan contra el intimismo romántico⁶²¹. Debussy lo busca a través de descripciones paisajísticas de carácter fenoménico y meteorológico –los paisajes debussyanos rara vez no están en movimiento–; Bartók, por su parte, lo plasma muy bien en su suite para piano *Szabadban* o *Im Freien*, también conocida como *All'aria aperta*, de 1926, concebida en la misma época que la *Sonata Sz. 80* también para piano. Milán Kundera en *Los testamentos traicionados* habla sobre la pieza que abre el segundo cuaderno de esta suite coincidiendo plenamente con la idea de objetivación a la que se refiere Jankélévitch:

Pienso también sobre la suite para piano *Al aire libre* (1926) de Bartók; la cuarta parte: los ruidos de la naturaleza (voces, creo, de ranas cerca de un estanque) sugieren a Bartók motivos melódicos de una rara extrañeza; luego, con esta sonoridad animal se confunde una canción popular que, aun siendo una creación humana, se sitúa en el mismo plano que los sonidos de las ranas; no es un lied, canción del romanticismo

⁶¹⁹ De Kodály cita Jankélévitch la tercera de sus *Piezas para piano* Op. 11, *Il pleut dans la ville*. Cf., *Ibid.*, p. 267.

⁶²⁰ Jankélévitch, V., «Béla Bartók». En *Premières et dernières pages*. Op. cit., p. 267.

⁶²¹ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*, Op. cit., pp. 60-61.

que se supone revela la «actividad afectiva» del alma del compositor; es una melodía que proviene del exterior, como un ruido entre otros ruidos⁶²².

Jankélévitch se interesa por ese mismo fragmento, titulado “Klänge der Nacht”[#]. Dice de él que no es un poema en el sentido de los nocturnos románticos sino una expresión estática –y por ello próxima a Debussy– del presente, un instante de esos cuya intensidad paraliza el devenir y representa silenciosamente la vida en sí misma, sin principio ni fin, en su Misterio. La Música nocturna de Bartók le parece uno de esos momentos privilegiados en los que se revela la verdad universal de las cosas o la «presencia total»⁶²³. Por cierto que, aunque no lo menciona, en el Adagio de la *Música para cuerda, percusión y celesta* de 1936 encontramos otro ejemplo magnífico de síntesis entre melodías populares y músicas nocturnas⁶²⁴.

Quizá, lo que diferencia a Bartók de otros compositores del interés de Jankélévitch –como Prokófiev, Stravinski, Milhaud, Ravel o Rimski-Kórsakov que también escuchan atentamente la música de la naturaleza, «los animales que se arrastran, vuelan y zumban» entre los bosques y el discurrir de las estaciones– sea la presencia de la canción popular a la que se refiere Kundera y que recoge nuestro autor cuando habla de «las flautas, los tambores y las gaitas del pueblo»⁶²⁵ recordando la suite de 1926. Y es que Bartók es otro de esos compositores que llegan al corazón de Jankélévitch por su nostalgia de la patria y por su adhesión al espíritu de rapsodia⁶²⁶. Entre las obras que confirman este extremo tenemos dos rapsodias para piano y orquesta, otras dos para violín y piano, una más para chelo y piano, dos exclusivamente orquestales y desde luego la Sonata para piano de 1926, ya mencionada.

La *Sonata Sz 80*[#] de Bartók ha sido considerada una obra del Neoclasicismo de entreguerras. Es tonal, pero está plagada de disonancias difíciles que endurecen su ya de por sí áspero juego percutido. A pesar de tener dos temas y una reexposición, el uso del

⁶²² Kundera, Milan, *Los testamentos traicionados*. Traducción de Beatriz de Moura. Tusquets Editores. Barcelona, 1994, p. 79.

[#] Ilustración sonora. Bartók, Béla, «Klänge der Nacht» de la Suite *Im Freien*. Fiore Favaro, piano. Cf. Anexo.

⁶²³ Cf. Jankélévitch, V., «Béla Bartók». En *Premières et dernières pages*. Op. cit., p. 268.

⁶²⁴ Una valiosa guía de escucha para este pasaje nos la ofrece Javier Goldaráz en *Las músicas del siglo XX*. Publicaciones del Dpto. de Filosofía de la UNED. Madrid, 2005. Cf. pp. 69-70.

⁶²⁵ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*, Op. cit., pp. 143 y 60.

⁶²⁶ Cf. Jankélévitch, V., “Béla Bartók” en *Premières et dernières pages*. Op. cit., p. 268-269.

[#] Ilustración sonora. Bartók, B., *Sonata Sz 80*. Martha Argerich, piano. Cf. Anexo.

martellato, la discontinuidad discursiva y la crudeza de su melodía la alejan del pianismo romántico y la hacen acreedora a una sensación de espontaneidad que se mete de lleno en el círculo de lo rapsódico. La «ausencia de género» como carencia de convencionalidad, el protagonismo de la fantasía y el carácter apasionado y dionisiaco a los que se refiere Jankélévitch cuando anota una serie de notas propias de la rapsodia⁶²⁷, acercan las figuras de Liszt y Bartók, si bien es cierto que el trabajo de campo que emprendieron Bartók y Kodály a la hora de empaparse del folclore húngaro siguió un método científico que jamás utilizó el abate romántico. Es propia de Bartók una concisión en el uso de los materiales prestados que contrasta con el estilo lisztiano, mucho más afectado por la retórica burguesa y la tendencia a la perífrasis. Sin embargo, la música de Bartók es también extremadamente virtuosística en muchos momentos, aunque lo es en virtud de una objetividad que el Romanticismo apenas conoció. Uno de los rasgos que muestran esta obsesión por lo concreto es el hecho inédito de que anotara las duraciones estimadas de muchas de sus partituras. En el caso de la *Sonata Sz 80*, lo que pide el compositor son 12' 30'', tiempo de ejecución al que suelen aproximarse los buenos intérpretes.

Jankélévitch no da cuenta, y quizá debería haberlo hecho, de que la obsesión bartókiana por indicar la duración aproximada de sus obras, así como otras indicaciones (pedalizaciones, digitaciones, etc.) que le llaman la atención⁶²⁸ responden probablemente a dos características muy importantes de la obra del húngaro. Una de ellas se refiere al carácter didáctico de gran parte de sus piezas pianísticas como los cuadernos *For Children* y el famoso *Mikrokosmos*: no debemos perder de vista que él y Kodály revolucionaron por completo la pedagogía musical en Hungría, y que su trabajo sigue siendo un referente para los profesores de música, en particular para los de Composición y Piano. La segunda tiene tintes estéticos, pues no sólo se produce una reacción antirromántica visible en la escritura percusiva y en lo arduo de un discurso que adquiere un nuevo sentido de lo contrapuntístico sino que también se observa un completo distanciamiento de lo atmosférico y del rubato o falta de rigor métrico que jamás dejó de imperar en la música de cuño debussysta y que, ni siquiera dando un salto hasta 1950 y aproximándonos a un compositor en ocasiones determinista como Olivier

⁶²⁷ Jankélévitch, V., «Béla Bartók». En *Premières et dernières pages*. Op. cit., pp. 269-270.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 272.

Messiaen –pensemos por ejemplo en «Modo de valores e intensidades» de los *Cuatro Estudios de ritmo*, para piano– llega a desaparecer por completo de la música francesa. Jankélévitch tampoco da cuenta del uso bartókiano de la proporción áurea en muchas de sus composiciones, cuestión que jamás pasan de largo los analistas convencionales. Su acercamiento al músico es mucho más afectivo y parece estar, como tantas otras veces, en función de la proximidad de esta música al canto y a la raíz popular.

Ciertamente Bartók fue un melodista neto. Jankélévitch coincide con Gerald Abraham al anotarlo. Ambos comprenden bien que esa pasión melódica tiene un atractivo completamente novedoso y que su fuerza y su sensualidad provienen de su contacto con el folclore. Pero el filósofo añade que la disonancia bartókiana se aleja de la relatividad de la música atonal con su negación obsesiva del placer musical y busca por el contrario, en su raíz popular, la voluptuosa acumulación de los efectos politonales y los escarceos por la sucesión de tonos y tipos de escalas⁶²⁹.

Lo que –según Jankélévitch– aproxima el genio de Bartók a Debussy, Fauré, Falla o Prokófiev es la voluntad de lo arduo que comparte con estos músicos junto con una inspiración que le permite construir algo bello y difícil, pero nunca algebraico. Tal es el misterio de un compositor en cuyas líneas, no fáciles para un oído acostumbrado a las armonías obvias, subsisten «la gracia y el encanto, cuando él quiere», pero sobre todo cuando –y aquí traiciona a nuestro filósofo la nostalgia por los orígenes que resuena en su sensibilidad– «abandona la gravedad magiar por las embriagadoras delicias del canto eslavo»⁶³⁰. Y es que cuando el autor se refugia en la música, aunque esté firmemente avalado por unos conocimientos técnicos que le hacen exigente y poco permeable a lo mediocre, no puede negar que su necesidad de consuelo le lleva a evocar la patria que alivie el sentimiento de desarraigo que, como hombre en el desierto de la existencia, pero también como hijo de emigrantes ruso-hebreos, no lo abandonará jamás.

⁶²⁹ Cf. Abraham. Gerald, *Cien años de música*, p. 213. Cf. también, Jankélévitch, V., «Béla Bartók». En *Premières et dernières pages*. Op. cit., p. 274.

⁶³⁰ Jankélévitch, V., *Ibid.*, p. 275.

3.4 El embrujo español

3.4.1 Nin: la España continental

La figura de Joaquín Nin y Castellanos (1879-1949) bien podría incluirse en ese elenco de artistas e intelectuales españoles que se llamó “Generación del 98”. Hijo del escritor catalán Joaquín Nin i Tudó, nacido en La Habana cuando Cuba todavía era española y formado musicalmente en París con Moritz Moszkowski y Vincent d’Indy, su labor musicológica y su carrera artística como pianista y compositor corrieron a la par. Jankélévitch lo recuerda en apenas cuatro páginas escritas con motivo de su desaparición hoy recogidas en el volumen *Premières et dernières pages*⁶³¹. El filósofo tuvo en gran estima la labor científica de Nin en pro de la música antigua para teclado –fundamentalmente rehabilitó música francesa, española e italiana escrita entre el siglo XVII y principios del XIX– pero también valora su interés por el folclore ibérico, oponiendo su personalidad al andalucismo de Manuel de Falla.

Joaquín Nin hace que Jankélévitch tome conciencia de que lo ibérico late no sólo en el hechizo andaluz de *El amor brujo* o en buena parte de la *Iberia* de Albéniz. A través de su obra nuestro autor llega a comprender el recogimiento austero del espíritu castellano, la severidad y la pureza del folclore vasco o la elegancia simple y agreste de las melodías catalanas⁶³². Los veinte *Cantos populares españoles* (1920-1930)[#] que estrenó María Barrientos en varios conciertos acompañada al piano por el propio compositor y los *Diez villancicos españoles*, también para voz y piano, conquistan la sensibilidad del filósofo quien considera estas composiciones universales y cercanas a las tradiciones musicales de los campesinos de cualquier lugar de Europa, frente al estilo netamente andaluz. Al igual que Bartók corrige con su trabajo etnomusicológico la idea romántica que Liszt pudo habernos dejado del folclore de los gitanos húngaros. Nin recoge los sonidos de la España continental y establece los lazos entre la música

⁶³¹ Jankélévitch, V., «Joaquín Nin». En *Premières et dernières pages*, Op. cit., pp. 299-302.

⁶³² Cf., *Ibid.*, p. 300.

[#] Ilustración Sonora. De los *Cantos populares españoles*, “El paño murciano”. Victoria de los Ángeles, soprano. Cf. Anexo.

tradicional europea y el canto popular español rompiendo el tópico de identificar nuestro folclore con Andalucía⁶³³.

En resumen, para el filósofo, la fraternidad musical entre Francia y España gana en emotividad y profundidad gracias a Joaquín Nin, cuya claridad, elegancia y finura, plenas de naturaleza, le parecen equiparables al estilo paisajístico y rural de Déodat de Séverac.

⁶³³ Jankélévitch, V., «Joaquín Nin». En *Premières et dernières pages*, Op. cit., pp. 300-301.

3.4.2 Albéniz: el *pathos* de la sonoridad

Fue en 1983, año de la muerte de Jankélévitch, cuando apareció en Francia *La présence lointaine* que será traducida a nuestro idioma en 1999. Sin embargo, el primer escrito sobre Isaac Albéniz (1860-1909) que publica el filósofo –contenido con modificaciones en ese volumen– data de 1955. Su título es “Albéniz et l’état de verve”. Puede encontrarse en *La Rhapsodie, verve et improvisation musicale*. No debe sorprendernos que el más temprano acercamiento al compositor pertenezca a un libro sobre la rapsodia y ponga el nombre del músico español junto al de Liszt: el pianismo de Albéniz constituye uno de los más genuinos y reconocidos ejemplos tanto del nacionalismo como del virtuosismo en la literatura pianística. Por otra parte, la trayectoria personal del músico pasa por su estrecha relación con Francia ya que, a finales de 1893, se instaló en París donde se relacionó estrechamente con Gabriel Fauré, Paul Dukas y otras figuras importantes de la música francesa como Ernest Chausson, Charles Bordes o Vincent d’Indy. Albéniz fue profesor de Piano en la Schola Cantorum entre 1898 y 1900 y se integró por completo en el mundo cultural francés. Aunque cuentan los biógrafos que tuvo que volver temporalmente a España por razones de salud, jamás le abandonó la necesidad de seguir en contacto con el ambiente musical parisino. Quizá por ello, a comienzos de 1903, regresa con su familia y se instala cerca de Niza. Allí comienza a escribir la Suite *Iberia*, cuyo primer cuaderno estrenará Blanche Selva en 1906, en la Sala Pleyel de París, con gran elogio de la crítica pese a que, al parecer, la obra iba destinada al célebre pianista catalán Joaquín Malats⁶³⁴ –el cuarto cuaderno también lo estrenará dos años después Blanche Selva en París, esta vez en la Sociedad Nacional–. Con la salud muy deteriorada, en marzo de 1909, Albéniz se traslada a Cambo-las-Bains, en los Pirineos, donde morirá el 18 de mayo de ese mismo año pocos días después de recibir la visita de Enrique Granados, quien fue a anunciarle la concesión de la Gran Cruz de la Legión de Honor del gobierno francés. Dicha distinción le fue otorgada nada menos que a propuesta de Debussy, Fauré, Chausson, D’Indy, Dukas y Lalo, lo que muestra hasta qué punto estuvo vinculado con el país vecino y el enorme prestigio que alcanzó. Son datos de la biografía de Albéniz que

⁶³⁴ Cf. Iglesias, Antonio, *Isaac Albéniz (Su obra para piano)* (Dos volúmenes). Editorial Alpuerto. Madrid, 1987, Vol. I, pp. 217 y 378.

ayudan a explicar el interés que despierta su obra en Vladimir Jankélévitch. En este sentido, llama la atención la interesante selección bibliográfica sobre el compositor que el filósofo recomienda al comienzo de *La presencia lejana*⁶³⁵, toda ella de autores franceses. Jankélévitch se suma a ese elegido elenco considerando a nuestro compatriota un compositor genial, de capacidad innovadora que en ocasiones equipara al rango de Debussy, aunque en el caso de Albéniz haya que hacer la salvedad de que su aportación se circunscribe fundamentalmente al mundo del piano, puesto que no ha trascendido excesivamente su escasa música de cámara y orquestal⁶³⁶ aunque actualmente se han revalorizado algunas de sus canciones para voz y piano y su ópera *Pepita Jiménez*, con libreto basado en la novela de Juan Valera, que es mencionada por nuestro autor como muestra de un hispanismo que hace concesiones al lirismo romántico⁶³⁷.

Como la de Debussy, la obra de Albéniz es, para Jankélévitch, portadora de un misterio que en el caso del español identifica con una «nostalgia perturbadora»⁶³⁸ y evocadora de la España que quedó atrás. Hay que buscar los antecedentes de este pianismo extraordinario en Chopin: al gran maestro romántico debería el español «el gusto por la sonoridad melodiosa, la plenitud de los bajos, la sensualidad armónica y el refinamiento de la forma»⁶³⁹. A la admiración por Chopin, que comparte con Déodat de Séverac y con Frederic Mompou, debe añadirse un extremo virtuosismo, un impulso rapsódico y un carácter viajero que lo emparentan con Franz Liszt. Jankélévitch cree que la música de Albéniz está más cerca de Liszt que de Chopin porque contiene una semilla de futuro. El autor reconoce sin rubor que la *Iberia* ha tenido una influencia muy duradera en la música francesa y ha calado en compositores como Ravel o Séverac⁶⁴⁰. Albéniz escribe de una manera que el pensador califica de «rapsódica y dionisiaca»

⁶³⁵ Cf. Jankélévitch, V., *La presencia lejana*. Op. cit., p. 9.

⁶³⁶ Algunas de estas obras como, por ejemplo, un oratorio titulado *El Cristo*, o las zarzuelas *El canto de salvación* y *Catalanes de Gracia* hoy están desaparecidas; otras no las llegó a terminar, como *La Vega*, de la que se conservan 13 páginas, la suite orquestal *Catalonia*, que iba a tener tres partes y disponemos solamente de la primera y de la segunda incompleta, o *Guajira*, de la que sólo se conserva una página; también escribió alguna obra para dos guitarras como *Bajo la palmera*, y se han hecho transcripciones de algunas de sus obras para dos instrumentos, como por ejemplo del *Chant d'amour* de las *Dix Pièces*.

⁶³⁷ Cf. Jankélévitch, V., *La presencia lejana*. Op. cit., pp. 10-12 y 58.

⁶³⁸ Cf. *Ibid.*, p. 34.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 14-15.

tanto en su espontaneidad como en su verbo o elocuencia⁶⁴¹ y caracteriza por un funcionamiento que tilda de *orgánico*:

[...] Albéniz sigue no tanto el orden discursivo del «desarrollo» como el orden acumulativo de la «gran variación»: sus modelos no hay que buscarlos en la dialéctica, sino más bien en la evolución espontánea de los organismos, sin duda alguna⁶⁴².

La obsesión por la repetición se convierte en una de las señas características de Isaac Albéniz. Si vamos a la *Iberia*, números como «Eritaña» o «Jerez», pero muy especialmente «El Polo»[#] constituyen auténticos monumentos a la reiteración en los que se van incluyendo pequeñas, sutiles modificaciones las cuales funcionan como amplificadoras de la exuberancia armónica consiguiendo efectos de verdadero embrujo tanto sobre el oyente como sobre el intérprete. Este rasgo hace exclamar al filósofo que la música de Albéniz es «rapsódica en su embriaguez» por su cualidad de reunir lo estacionario y lo particularmente cambiante y por provenir de una inspiración desordenada en lo que tiene de pasional y de impulso primitivo, porque:

[...] lo rapsódico nunca ha tenido ley, ni tan siquiera la ley de la alternancia⁶⁴³.

Rasgos del alma rapsódica que acompaña la creatividad de Albéniz son el uso del rubato y los recitativos en una interesante relajación del rigor métrico que desdibuja por completo la rigidez del *tempo* cediendo muchas veces a los caprichos de los estados de ánimo, de pronto dejándose llevar por la excitación, de pronto cayendo en el abatimiento. Hay, al fondo de esta falta de rubor por mostrar todo un acervo de situaciones anímicas que se percibe en Albéniz, algo que tiene que ver con el espíritu abierto, generoso y despilfarrador de lo rapsódico. En cuanto a la economía de medios que había supuesto la forma Sonata, donde se desarrollan los temas dentro de unos cánones estrictos y con un evidente sentido de la austeridad, aquí se obedece a un único, a un solo *élan* que se deja en libertad como si de una fuerza de la naturaleza se tratara. Y es que, realmente, se trata de una fuerza de la naturaleza que se desparrama:

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁴² *Ibid.*

[#] Ilustración sonora. Albéniz, I. «El Polo» de la *Suite Iberia*. Rubén Ramiro, piano. Cf. Anexo.

⁶⁴³ Cf. Jankélévitch, V., *La presencia lejana*. Op. cit., p. 19.

En sus álbumes de juventud, Albéniz nunca retrocedía ante las repeticiones inútiles, pero en las obras maestras de *Iberia*, ya no se tratará de repeticiones inútiles, sino de una invención creadora y renovada sin cesar, de unos tesoros armónicos que Albéniz esparce a manos llenas sobre las teclas⁶⁴⁴.

Esta capacidad de llenar de vida el teclado responde a un intenso amor por lo que la vida nos ofrece. Albéniz se deja sorprender por cualquier tipo de paisaje, de perfume, de acontecimiento. Se emociona con el paso de una procesión en «El Corpus en Sevilla», con el color brillante de unos *Azulejos* o con la remembranza de lo vivido en sus *Recuerdos de viaje*. Albéniz no se esconde tampoco una cierta socarronería y un espíritu que Jankélévitch ha tildado de «vulgar» frente a la contención debussysta o al sentido de peregrinación que adquiere el cosmopolitismo lisztiano. «¡Vulgar y, cuando procede, incluso algo canallesco!» –exclama el filósofo recordando las incursiones del piano de Albéniz por el barrio de «Lavapiés», pieza del tercer cuaderno de *Iberia*⁶⁴⁵–. Y es que la música del español jamás perderá la referencia de lo popular, el contacto con la fiesta y con la algarabía de un pueblo como el nuestro, que tanto gusta de expresar en la calle todo su mundo afectivo; una solidaridad que también encontramos en el Mompou de *Suburbis*, obra de la que se ha dicho que «revela una profunda percepción del carácter «melancólico y punzante» de ciertos distritos de la ciudad»⁶⁴⁶. El acento popular protege a la música de Albéniz de sus propios excesos, la pone en contacto con la realidad y la hace reconocible, pues:

Lo que finalmente preserva esa fastuosa profusión de cualquier desmesura, de cualquier lujo inútil, de cualquier ostentación, de cualquier inflación, es la simplicidad popular y casi ingenua de la intención melódica⁶⁴⁷.

Jankélévitch apunta las diferencias entre el zíngaro Liszt y la gitanería albeniziana, sin duda procedentes del elemento árabe y africano que persiste en lo español y que en la música de Albéniz está remitido a la ciudad de Granada: la Granada

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁴⁵ Cf. Jankélévitch, V., *La presencia lejana*. Op. cit., p. 23.

⁶⁴⁶ La cita pertenece a un artículo de Irving Scherke para *The Chicago Tribune* guardado por Mompou, del que se desconoce la fecha exacta. Lo recoge Clara Janés en su libro sobre el compositor y nosotros lo hemos extraído de esa fuente. Cf. Janés, Clara, *Federico Mompou. Vida, textos y documentos*. Fundación Banco Exterior. Colección Memorias de la Música Española, Madrid, 1987, p. 371.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 76.

del barrio de «El Albaicín»; la Granada nostálgica de las fuentes y los jardines que lloraba Boabdil antes de entregar la ciudad a los Reyes Católicos que evocan deliciosamente esa primera parte de la *Suite Alhambra* titulada «La Vega» y el cuarto número de *Recuerdos de viaje* titulado precisamente «En la Alhambra»; la Granada intensa de Lorca y del Falla de las *Noches en los jardines de España* es patrimonio afectivo del catalán Albéniz como muestran, además de estas piezas, la deliciosa *Zambra granadina*, o la popularísima «Granada» de la *Suite Española*. No nos podemos resistir a transcribir aquí un párrafo revelador del pensamiento de Jankélévitch sobre España y sobre su propia patria rusa que ilustra esa «topografía del desarraigo» tan presente en la tristeza de Albéniz como en la del filósofo, quien tácitamente habla de sí mismo:

Y es que España, tierra angular (como dijo Eugeni d'Ors), es ya en sí misma un «finisterre»: España, reconquistada a los árabes, sigue embrujada por África, igual que Rusia, liberada de los zares, sigue estando bajo la mirada fascinante de Asia, en la obra de Balakirev, el torbellino vertiginoso de *Islamey* y los sortilegios de Tamara, la hechicera caucasiana, son al mismo tiempo una tentación y una nostalgia: la nostalgia inextinguible, la tentación irrefrenable del hombre ruso⁶⁴⁸.

La grandeza del nacionalismo español que representa Albéniz proviene de su contacto con la raíz más ecléctica y más genuinamente popular de lo hispánico. Muchas veces Jankélévitch alude a la *ingenuidad* del compositor a la hora de recrear sin ninguna erudición ni pedantería la voz de España:

[...] él mismo *es* la España misma, y es España entera, y es todas las Españas, en su esencia más íntima, y no exclusivamente Cataluña. Y ello sin premeditación y sin ideas doctrinales preconcebidas. ¡Es el milagro de una individualidad genial! Pero no debemos pensar que la encarnación más típica de la colectividad sea un reflejo de esa colectividad, sino más bien lo contrario: él, hombre genial, es quien crea el arte nacional con la única arma de su espontaneidad instintiva y su intuición, en él la nación se reconoce y se asume, se reconoce y renace⁶⁴⁹.

Lo importante es dejar claro que esta realidad, que en el caso de Albéniz se respira en toda su música sin género alguno de duda, no responde a intencionalidad política de ningún tipo sino que está en el corazón del músico. Albéniz tampoco es un

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 27.

estudioso del folclore como pudo serlo, por ejemplo, el padre Donostia de sus raíces vascas. El maestro gerundense conoce los ritmos de las danzas populares y los emplea, pero su intención no pasa por mostrar una tradición: lo mismo puede escribir al modo de una *habanera* en su «Tango»⁶⁵⁰ o en la «Cuba» de la *Suite española*⁶⁵¹ que evocar un palo del flamenco en «El Polo»⁶⁵² o recrear el paisaje del puerto de Santa María en Cádiz («El Puerto») aludiendo tanto al *polo* como a la *seguriya* o a la *bulería*. Desde su fértil fantasía lo único importante es hablar de lo que ha vivido y de lo que le ha emocionado. Nada más y nada menos. De hecho rara vez inserta en sus composiciones una canción popular: «Corpus Christi en Sevilla», con su inolvidable ritmo procesional al pulso de *La Tarara*, es una de esas excepciones que, sin embargo, viene a confirmar el canto a la libertad que vibra en la escritura de Albéniz, una música sin complejos que nace de la pura asimilación afectiva de una cultura netamente española.

Dice Jankélévitch que «sólo un genio como Albéniz podía permitirse tanta sinceridad»⁶⁵³. Sinceridad en lo que se refiere a ser consecuente con sus propios orígenes: sabemos que por las venas de este compositor corría sangre catalana, vasca y andaluza. Su visión de España se imbrica en una conciencia de país que estaba en decadencia, pero que todavía tenía cierto peso intelectual: hablamos de la Generación del 98 en letras, de pintores como Fortuny, Zuloaga o Sorolla, y de músicos como Pedrell, Bretón, Barbieri o Granados. El maestro de Camprodón es libre para mirar a su terruño en la deliciosa corrandá de su *Suite española* que glosa musicalmente toda la elegancia nostálgica de su «Cataluña» y en el «Capricho catalán» de las seis estampas de *España* (Op. 165, nº 5), es libre para intentarlo con la música sinfónica o con la zarzuela –nos referimos a *Catalonia*, para orquesta, a las *Escenas sinfónicas catalanas* y a la pieza teatral, desgraciadamente perdida, *Catalanes de Gracia*– y es igualmente libre para cantar por sevillanas a pleno sol y en Sol Mayor en «Sevilla» (*Suite española*

⁶⁵⁰ Nos referimos al “Tango” en Re Mayor de las seis hojas de álbum que llevan por título general *España*, aunque hay otro en la producción de Albéniz, el *Tango espagnol* en La Menor que cierra un ciclo de *Dix pièces* publicado originalmente por Alphonse Leduc (París, 1922).

⁶⁵¹ Antonio Iglesias anota que Albéniz amaba particularmente los ritmos del «danzón cubano» que son recordados con cariño por un compositor que perteneció a la generación que vio perderse Cuba como colonia española. Según el musicólogo esta influencia se deja sentir también en la *Suite Iberia*, en concreto en “Rondeña”, “Almería” o “Lavapiés”. Cf. Iglesias, Antonio. Op. cit., Vol. I, pp. 375-376. Tenemos que decir que no es el único caso: también Manuel de Falla introduce estas reminiscencias, por ejemplo, en la “Cubana” de sus *Cuatro danzas españolas* para piano.

⁶⁵² Antonio Iglesias recomienda llamarlo sencillamente “Polo” por su directa alusión al cante y al baile del *polo* gitano y flamenco. Cf. *Ibid.*, p. 299.

⁶⁵³ Cf. Jankélévitch, *La presencia lejana*. Op. cit., pp. 29-30.

nº 3). No hay falsos pudores ni cortapisas en el universo del artista: el *pathos* albeniziano se desahoga sin ningún tipo de problema, sin fingimiento alguno, sin la contención que, tradicionalmente, ha caracterizado al *pathos* francés. Albéniz contempla la vida y la transcribe entregado a su alborozo, olvidándose de toda preocupación, de toda consecuencia. Su música es exultante, parece no agotarse nunca, no descansar jamás. Jankélévitch piensa muy atinadamente que en este modo de componer hay una huida de lo autobiográfico y una secreta tristeza, un sentimiento sobre la muerte que atraviesa su gusto por las tonalidades menores. En su obsesión por la repetición también observa este sentimiento y una especie de rebeldía, de desesperada lucha contra lo inevitable. Un buen ejemplo es «El Polo», obra sobre la que el musicólogo español Antonio Iglesias sostiene tener la convicción de que fue escrita estando muy vivas en la mente de Albéniz las enseñanzas de su maestro, Felipe Pedrell que transcribimos:

[...] uno de los mejores modelos del género llamado gitano o flamenco [...] Es en compás de 3/8 y movimiento 'allegro' algo moderado [...] la voz gimiendo, mejor que entonando un '¡ay!' [...] Entona el cantor la copla improvisada, fraccionando el concepto poético, repitiendo los versos y terminando cada frase musical con el deajo de aquel '¡ay!' que cautiva y entristece⁶⁵⁴.

Es notoria la manera en que esta definición musicológica de un palo del flamenco coincide con Jankélévitch cuando habla de «El Polo» de Albéniz refiriéndose a la fascinación de sus ritmos ternarios, a su escritura «con el estado de ánimo del sollozo» y a su tónica en fa, tónica que adquiere un tinte recurrente que sugiere una magia y una cierta atracción por la fatalidad⁶⁵⁵.

Es la combinación del estallido a pleno sol y del evocador nocturno la que hace de Albéniz un compositor instalado en el claroscuro⁶⁵⁶, lugar donde Jankélévitch se siente más cómodo. El movimiento poético de «Evocación» es el ejemplo profético de esa paradoja que se irá desarrollando a lo largo y ancho de la suite *Iberia*:

Una presencia ausente y siempre un poco lejana, una percepción aguda que los recuerdos cubren de niebla, un deslumbramiento que esconde un nocturno fundamental: si

⁶⁵⁴ La cita es indirecta. Recogida en Iglesias, Antonio, Op. cit., p. 299.

⁶⁵⁵ Cf. Jankélévitch, V., *La presencia lejana*. Op. cit., p. 33.

⁶⁵⁶ Cf. *Ibid.*, p. 35.

queremos desentrañar la verdad de esta música siempre deberemos unir lo contradictorio con su contradictorio. *Iberia* es, pues, una infinita exigencia de profundización⁶⁵⁷.

Jankélévitch, como pianista que fue, no se resiste a hablar sobre el Albéniz virtuoso. La renovación técnica que supone el pianismo de la *Iberia* no pasa desapercibida para ningún músico: sus dificultades extremas, pero nunca gratuitas, la sintaxis que inauguran sus grandes acordes, su uso intuitivo de la modalidad, la riqueza de sus armonías, su particularísima atmósfera poética deciden que la *Iberia* sea pura renovación de la literatura pianística:

Incluso después del tornado lisztiano y de la gran conmoción debussyana, la lengua de Albéniz permanece como algo inimitable y reconocible entre todas la demás⁶⁵⁸.

El autor habla de un «segundo nacimiento» artístico de Albéniz, quien a partir de sus obras más maduras deja de escribir número de *opus* como intuyendo una entrada en lo intemporal, en un imposible/posible que no se traduce en exigencias virtuosísticas basadas en la adquisición de técnicas de las llamadas *trascendentales* (Liszt, Liapunov, Rachmaninov) sino de dificultades presididas siempre por un sentido espléndido de la sonoridad. Albéniz, es sabido, fue un pianista de medios técnicos extraordinarios. Sin duda alguna –observa Jankélévitch– podía evaluar perfectamente a qué estaba sometiendo a los instrumentistas que en el futuro se acercaran a su música. Desde el punto de vista técnico, la posición de una mano respecto de la otra, los saltos imposibles, el sonido de un piano convertido en guitarra y taconeo son dificultades de primer nivel que en la *Iberia* están al orden del día, pero desde el punto de vista musical producen tal estremecimiento, tal conmoción que se entienden como irrenunciables. Sonoridad y poesía. Ese es el misterio albeniziano por excelencia. Dos cualidades que, no por aparentemente poco conciliables –cuando hablamos de la sonoridad en Albéniz hablamos inevitablemente de un camino arduo que en ocasiones pasa por la aridez del sonido– sin embargo se reúnen con extraña naturalidad. Mientras en Debussy hay contención, pudor, humor y sobriedad, en Albéniz se imponen la generosidad melódica y cierta violencia apasionada, la densidad y la sobreabundancia⁶⁵⁹.

⁶⁵⁷ Cf. Jankélévitch, V., *La presencia lejana*. Op. cit., p. 38.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁵⁹ Cf. *Ibid.*, pp. 46-47.

En la sonoridad albeniziana, al igual que en la debussista, también está presente ese sentido del *pianissimo sonoro* que es uno de los mitos simbólicos de la filosofía de la música de nuestro autor. Si en Gabriel Fauré el *forte con sordina* es una especie de deseo de atenuación, si en Debussy y en Falla el fuerte con pedal celeste evoca un sentido neumático de la lejanía, ¿qué ocurre en Albéniz? El filósofo se refiere a «Almería» donde la indicación *una corda* atraviesa por completo la composición como si un repentino pudor o una extraña fobia al estallido recorriera las teclas. Se trata de un instrumento de la litote que conoce bien el español. Recurso tímbrico de sofisticación infinita, muy al gusto impresionista, nos transporta a universos inalcanzables, tal vez oníricos y, desde luego, a la quintaesencia del dominio sobre la sonoridad del piano y sobre la emisión de armónicos, asunto que Jankélévitch anota en un ejercicio de notable conocimiento sobre la técnica de su instrumento⁶⁶⁰. Así, a veces se trata de un *forte con sordina* y otras veces de un *pianissimo sonoro*, pero todas las veces de un «órgano-obstáculo», de algo que entorpece y posibilita en la misma operación la calidad del sonido del piano:

Sin duda alguien se preguntará: ¿para qué hay que tocar fuerte si es para amortecer el efecto sonoro por medio de la sordina? ¿A qué viene la litote del *pianissimo* si es para desmentirla buscando la plenitud y la intensidad sonoras? Esta paradoja tiene mucho que ver con una apuesta, incluso con la acrobacia. Pero al fin y al cabo, en este caso, la alternativa sólo sería un dilema para un lógico... El músico no se deja desconcertar por las contradicciones o disyunciones contrariando el *forte* con la sordina, obtiene precisamente la sonoridad específica que busca. El propio Albéniz, desafiando a la lógica, yuxtapone las dos palabras contradictorias, amortecido y sonoro, para evocar el misterio irracional [...]⁶⁶¹

Ese misterio, que nos remite a los pasajes oscuros de «Jerez»[#] no se queda ahí sino que nos lleva directamente a lo que Jankélévitch considera la quintaesencia de la interpretación musical, nada menos que «posibilitar lo imposible de una *coincidentia oppositorum*» por medio de algo tan aparentemente banal como «el peso imponderable que los dedos ejercen sobre las teclas y el abandono a la espontaneidad del movimiento melódico»⁶⁶². El reto no puede ser mayor. De todos modos, el intérprete no está solo en

⁶⁶⁰ Cf. Jankélévitch, V., *La presencia lejana*. Op. cit., p. 51.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 56.

[#] Ilustración sonora. Albéniz, I., «Jerez» de la *Suite Iberia*. Estéban Sánchez, piano. Cf. Anexo.

⁶⁶² Cf. Jankélévitch, V., *La presencia lejana*. Op. cit., p. 56.

esta empresa. Existen otros recursos que proceden de la escritura misma. Así, Albéniz sabe elegir tonalidades que favorecen el efecto de una sonoridad intensa y amortecida al mismo tiempo. El gusto por los tonos bemolizados que comparte con Chopin o con Fauré da buena cuenta de ello. Las armaduras llenas de bemoles, bastante incordiantes para el intérprete, no son un capricho sino que responden a una intención de atenuar, de amortiguar el brillo de la sonoridad. Jankélévitch advierte contra las teorías sobre las relaciones entre tonalidades y estados anímicos que estaban en boga en su época y se refiere a un libro aparecido en 1921, *La musique et la vie intérieure*, de los autores Bourguès y Denéréaz, del que ya hemos hablado en el subcapítulo dedicado a Fauré, publicación en la que se considera que los tonos bemolizados responden a un estado tendente a la depresión. El filósofo pone en entredicho tan extravagante opinión –mucho más si pensamos en «Lavapiés» o en «Eritaña», como él sugiere–. Y es que sólo un músico puede ser sensible a la diferencia sustancial que existe entre un Do Bemol Mayor (el de «La Vega») que, aunque utiliza los siete bemoles y requiere el uso de dobles alteraciones en el transcurso de la obra, es un tono de brillo atenuado, frente a Si Mayor que, con cinco sostenidos, es una tonalidad mucho más vibrante. La realidad de la práctica musical le enseña a cualquier pianista –como ya se comentó al hablar de Fauré– que la enarmonización no funciona desde el punto de vista de la ejecución técnica de una obra pero, no en vano, la coma pitagórica de diferencia que existe entre un do bemol y un si natural, aunque el piano no la reconozca con su teclado de afinación temperada, sigue existiendo en la naturaleza y en la psicología del intérprete.

Uno de los pasajes que muestran con mayor claridad hasta qué punto Jankélévitch manejaba el análisis musical es el que se refiere a «la tendencia modal de *Rondeña*, al fa sostenido menor sin sobreelevaciones de la sensible en *Triana* y *Corpus Christi* y con anterioridad a *Iberia* en *Asturias*», además de al «orientalismo nostálgico de *Almería* con la aparición fugitiva de una subdominante hipolidia en la mano izquierda», etc.⁶⁶³, siguiendo las páginas de la *Édition Mutuelle de la Schola Cantorum*. Cuando habla de música, Jankélévitch es tan riguroso como cuando sus comentarios adquieren tintes netamente filosóficos. Decir que la sonoridad albeniziana encierra un pianismo al servicio de lo misterioso y relacionar este misterio con el impresionismo debussysta explicando que el término “Impresionismo” y la vocación de lejanía de la

⁶⁶³ Cf. Jankélévitch, V., *La presencia lejana*. Op. cit., p. 59.

música de Albéniz obedecen ambos a las leyes de la perspectiva y necesitan un espacio sonoro para expandirse⁶⁶⁴; afirmar que las sonoridades debussyanas se ahogan en las salas de concierto y hablan el lenguaje de la luminosidad tiene la misma solvencia que descender al análisis puro y duro. En realidad, como el autor apunta más adelante, hablar de *lejanía* tratándose de música es admitir que la percepción de lo musical tiene inevitablemente algo de ausente, algo que se escapa siempre más lejos, siempre más allá⁶⁶⁵. En realidad, para nuestro autor, toda conexión con el Misterio tiene que ver con esta lejanía que, incluso cuando en la música de Albéniz se hace bacanal y confusión, se acerca y se aleja en el flujo y en el reflujo de lo temporal se percibe como inaprehensible. Para él, no hay músico serio que no medite sobre la irreversibilidad del tiempo. Incluso en piezas aparentemente menores. Así, por ejemplo, los *Recuerdos de viaje* (Op. 71) en los que Albéniz hace concesiones a un dulce sentimentalismo que el filósofo equipara a Tchaikovski teniendo en la mente –aunque no lo anote– esas piezas para piano que el ruso titula *Las estaciones* (Op. 37), dulce canto al *sfumato* romántico de los meses del año. Albéniz medita también sobre sus recuerdos en la «Evocación» que prelude su *Iberia*. Una evocación en abstracto, sí, referida por completo a la intimidad del compositor, que

[...] viene de lejos, de infinitamente lejos, ya que no brota de aquí y de allá, como el Guadiana, sino de la quintaesencia misma del ser espacio-temporal⁶⁶⁶.

La lejanía es ambivalente. En ella se reúnen –¡y cuán incontestable es esta observación!– la reminiscencia y la esperanza⁶⁶⁷. La dimensión de lo lejano invoca el nombre de lo Inefable, el *Je-ne-sais-quoi* de los místicos, la sublimación y la noche oscura de Juan de la Cruz. La lejanía tiene la dimensión de las campanas en un horizonte acústico en el que la música impresionista se siente especialmente cómoda y cuyo límite último es el silencio. También Albéniz, con su capacidad de henchirnos de sonoridad es en última instancia, metáfora de la omnipresencia que se identifica con la omniausencia⁶⁶⁸. Poco puede extrañarnos sabiendo que

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ *Ibid.*, pp. 72-73.

Iberia confió su antepenúltimo mensaje a *Jerez* y, en consecuencia, a las profundas tinieblas del silencio, a la «soledad sonora» en la que el hombre se recoge. Estas tinieblas, nos dice el Areopagita, no sólo son más luminosas que la luz, son además las tinieblas más que luminosas del silencio⁶⁶⁹.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 78.

3.4.3 Falla: sortilegio y ascesis

Vladimir Jankélévitch dedicó a Manuel de Falla (1876-1946) un ensayo que publicó la revista *Europe* en 1947. Está recogido actualmente en el volumen *Premières et dernières pages* y su título es, sencillamente, «Manuel de Falla». Se trata del mismo escrito traducido al italiano en 1962 con el título de «L'Arte del sortilegio» que se contiene en un volumen colectivo editado en Milán ese mismo año que fue el del estreno de *La Atlántida* en La Scala⁶⁷⁰.

La historia de la música ha tratado bien a Falla, un gaditano que nace en una Cádiz todavía orgullosa de su pasado y de su espíritu emprendedor y que, al igual que Mompou, tendrá una infancia burguesa y una adolescencia marcada por su personalidad hipersensible e introvertida, reflejo de la riqueza de su vida interior. Falla se forma en Madrid, aunque reside en París entre 1907 y 1914. En la capital de España recibe las enseñanzas de quien también fuera profesor de Albéniz, Felipe Pedrell. Lo había conocido en 1901. Durante esta primera etapa se deja sentir en su obra el influjo de un interés por la zarzuela muy en boga en la ciudad castiza de los primeros años del siglo veinte. Pero será crucial la época en la que vive en la capital francesa, donde Falla se va abriendo camino gracias a la mediación de Albéniz quien le ayuda a conseguir una beca de la Corona española que le permitirá una estancia más desahogada. Allí se relaciona, entre otros con Paul Dukas, Debussy, Ravel, Roland-Manuel y Ricardo Viñes, pianista que estrenará las *Cuatro piezas españolas* en la Sala Érard, el 27 de marzo de 1909. Cuando en 1914 con el estallido de la Guerra vuelve a España, Falla se establece en Madrid. Es la época de las *Siete canciones populares españolas* y de *La vida breve* –que se estrena en noviembre de dicho año– pero también de la *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, una pieza para voz y piano en la que la soprano exhibe un estilo declamatorio que deja entrever la influencia del *Pelléas* de Debussy. Los años maduros de Madrid ven el debut de *El amor brujo* y de las *Noches en los jardines de España* (1916). En esta época establece contacto con Igor Stravinski y Serguei Dhiaguilev cuyos ballets estrenan en nuestro país. Para el ballet de Diaguilev compone los primeros bocetos de *El sombrero de tres picos*, en concreto las danzas del

⁶⁷⁰ Jankélévitch, V., «Manuel de Falla». En *Premières et dernières pages*. Op., cit., pp. 277-289. O bien, «L'Arte del sortilegio». En AA. VV. *Manuel de Falla*. (Coordinado por Massimo Mila) Ricordi, Milán 1962, pp. 143-155.

Corregidor y de la *Molinera*. El estreno de la obra completa se producirá en Londres en 1919 con los ballets rusos de Diaghilev, sus primeros bailarines Karsavina y Massin como protagonistas y vestuario y telón diseñados por Picasso. Es 1919 un año importante en la vida de Falla: el célebre pianista Arthur Rubinstein estrena en Nueva York la *Fantasia Bética*, tal vez la más insigne y sobria de sus obras para piano. La carrera del músico está en la cumbre, pero el fallecimiento de sus padres con escasos meses de diferencia le decide a retirarse a Andalucía acompañado de su hermana. Desde 1920 y hasta 1939, Falla vivirá en Granada donde será, junto con García Lorca, una de las potencias culturales de la ciudad. Seguirá cultivando, eso sí, su consolidada dimensión internacional hasta que, en 1939, se exilie a Argentina, donde morirá en 1946, a punto de cumplir setenta años.

Fue Falla un hombre espiritual y eso interesa e interpela a Jankélévitch. De hecho, el primer término que nos llama la atención al revisar su escrito de 1947 es el de «haplosis». La cita, que responde a la primera frase de dicho trabajo, dice lo siguiente:

El itinerario de Falla, así como el de Fauré, el de Debussy o el de Stravinski, es un itinerario de despojamiento y de simplificación: una «haplosis», dirían los místicos⁶⁷¹.

Recuperando la noción de «haplosis», presente en la filosofía de Plotino pero también en el vocabulario de la biología, Jankélévitch invoca la idea de simplificación para poner de manifiesto que Falla es capaz de elegir el camino ingrato de la renuncia: renuncia a la facilidad melódica con todo su encanto seductor; renuncia también a la seguridad del éxito y a la complacencia por ser fiel a su propio camino y a su propia búsqueda. En este sentido, la obra del español es un ejercicio evolutivo de abstracción desde que empieza a liberarse de la influencia del género chico y de los tópicos del melodismo lo que –según el filósofo– ocurre a partir de su llegada a París en 1907⁶⁷².

Los ocho años que Falla pasa en Francia producen las *Cuatro piezas españolas* para piano y los *Tres poemas de Teófilo Gautier*. En cuanto a las primeras, Jankélévitch comenta que evocan tanto el estilo virtuosístico de Turina, a quien llama «epígono» de

⁶⁷¹ “L’itinéraire de Falla, comme celui de Fauré, de Debussy ou de Stravinski, est un itinéraire de dépouillement et de simplification; une «haplôse», diraient les mystiques”. Jankélévitch, V. “Manuel de Falla”. Jankélévitch, V., *Premières et dernières pages*. Éditions du Seuil. París, 1994, p. 277. La traducción es nuestra.

⁶⁷² Cf. *Ibid.*, pp. 277-278.

Albéniz, como la inspiración del autor de la *Iberia*. También le interesa poner de manifiesto que estas piezas acusan un marcado carácter de salón muy al gusto francés. El mismo aire parisino mantienen los *Trois Poèmes de Théophile Gautier*, estrenados el 4 de mayo de 1910 en la *Société Nationale Indépendante* por la soprano Ada Adiny-Milliet con el propio Falla al piano. Para Jankélévitch, Manuel de Falla es un emigrado a París que ve su España natal a través de la misma imaginaria romántica que en el XIX francés, con Lalo o Bizet, se rinde ante lo popular. Es el caso de la «Séguidille»[#], tercera de las *Trois mélodies* sobre textos de Gautier⁶⁷³, a la que Justo Romero ha calificado de «heredera directa» de la ópera *Carmen*⁶⁷⁴ y que nuestro filósofo menciona recogiendo parte de su texto y calificándola de «deslumbrante»⁶⁷⁵.

Jankélévitch ve en el segundo período de la producción de Falla, que sitúa entre 1915 y 1920 y que coincide con el regreso a España del compositor, una etapa de marcado color andalucista. Es el momento en el que las fuerzas que distinguen el genio del músico están en eclosión. Así, habla de la maestría de la forma, de la originalidad profunda del lenguaje y de la vena melódica que caracterizan las *Noches en los jardines de España* (1909-16) o *El amor brujo* (1914-15). No se trata de una liberación total de la influencia francesa evidente en el pianismo elegante y sereno de esas «Tres impresiones sinfónicas con piano»⁶⁷⁶ que, por otra parte, son también muy españolas. Con acierto y finura, nuestro autor evoca en esa obra los aromas de «Les Parfums de la nuit» de la orquestal *Iberia* de Debussy y el «Prélude à la nuit» de la *Rapsodia española* de Ravel. Un desembarazarse más claramente de lo francés se escuchará en *El amor brujo*⁶⁷⁷, cuya clara inspiración en la sequedad del cante jondo hace que Jankélévitch hable de un ascetismo armónico capaz de encerrar la brasa de la pasión, pero también de aludir a lo misterioso y casi divino del amor. La historia de la gitana Candelas es comentada de este modo en *La presencia lejana*:

Ilustración sonora. Falla, Manuel de, “Séguidille” de *Trois poèmes de Théophile Gautier*. Philippe Jarousski, contratenor; Jérôme Ducros, piano. Cf. Anexo.

⁶⁷³ Las dos primeras son “Les colombes” y “Chinoiserie”.

⁶⁷⁴ Cf. Romero, Justo, *Falla* (Discografía recomendada. Obra completa comentada). Guías Scherzo. Ediciones Península. Barcelona, 1999, p. 190.

⁶⁷⁵ Cf. Jankélévitch, V., «Manuel de Falla». En *Premières et dernières pages*. Éditions du Seuil. París, 1994, p. 278.

⁶⁷⁶ Así las llama el compositor.

⁶⁷⁷ Jankélévitch se refiere también a *La gitanería*, versión previa de este mismo ballet que Falla compusiera en 1915 por encargo de Pastora Imperio. La versión definitiva de *El amor brujo* se gesta entre 1919 y 1925 y lleva por subtítulo «Gitanería en un acto y dos cuadros». Cf. Jankélévitch, V. *Ibid.*, p. 280.

El amor brujo, de Manuel de Falla, desarrolla sus sortilegios alrededor de la gitana Candelas, que canta la canción infinitamente nostálgica de *Pena de amor*. Candelas es la novia de un espectro. Y ese amor por una aparición es, igual que el amor de Dios, un amor imposible, un amor más lejano, más inextinguible que cualquier otro. En consecuencia la gitana evoca ese *Yo no sé qué* al que Juan de la Cruz dedica uno de sus cánticos. Nuestro encuentro con el *no sé qué* nos deja en un estado soñador y meditabundo; el hombre turbado por la música tiene la vaguedad en el alma, o experimenta esa especie de nostalgia abierta que, inexplicablemente, tiene el encanto de la esperanza⁶⁷⁸.

El filósofo incorpora la música de Falla a un imaginario en el que el *no-sé-qué* es una forma de referirse a lo inefable igualmente presente para él en la poesía mística del santo de Fontiveros y en la escritura musical de Gabriel Fauré:

Después de todo, ¿hay quizá relación entre el «encanto» (*charme*) del *Cuarteto en sol menor* de Fauré y el *No sé qué* de Juan de la Cruz? ¿Entre la languidez nostálgica del músico y la melancolía del alma que hace balbucir al místico? Como el ciervo, según el Salmista, brama hacia las fuentes de agua viva, así la conciencia sedienta suspira hacia el ausente ignoto cuyo nombre nadie conoce⁶⁷⁹.

Este *No-sé-qué* captado tanto por Falla como por Fauré es un principio capaz de animar y movilizar; viene a ser una suerte de inspiración, una gracia vivificante que, al entender del filósofo, despierta y aligera el espíritu al tiempo que pone en movimiento y en valor la palabra poética. El *charme* es otro modo de decir el *Je-ne-sais-quoi* que expresa una vocación desrealizante e incluso una invitación a la ascensión. Se trata de una radical oposición al racionalismo cartesiano y de una apuesta filosófica para la superación del dualismo que puede expresarse desde la ejemplaridad musical. Carlo Migliaccio comenta, a propósito del *charme*, que es un concepto el cual no puede ser descrito coherentemente desde el punto de vista de la lógica⁶⁸⁰. Lo característico de esta noción es su particular relación con el tiempo, un poner en valor el instante frente al flujo que produce estupor, asombro que viene a resumirse en la idea

⁶⁷⁸ Jankélévitch, V., *La presencia lejana. Albéniz, Séverac, Mompou*. Op. cit., p. 70.

⁶⁷⁹ “Après tout, il y a peut-être un rapport entre le “charme” du *Quatuor en sol mineur* de Fauré et le *No sé qué* de Jean de la Croix? Entre la langueur nostalgique du musicien et le vague à l’âme qui fait balbutier le mystique? Comme le cerf, selon le Psalmiste, brame vers les sources des eaux vives, ainsi la conscience assoiffée soupire vers l’absent incognito dont nul ne sait le nom”. Jankélévitch, V., *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* (vol. I, *La manière et l’occasion*). Ed. Seuil. “Point Essais”, n° 128, 1981, p. 74. La traducción es nuestra.

⁶⁸⁰ Cf. Migliaccio, Carlo, Op. cit., p. 108.

de revelación o claridad. Se trata sin duda de una suerte de éxtasis que apunta al infinito, a una dimensión lejana e inalcanzable amada como una patria originaria a la que siempre se desea regresar. A partir del ensayo que Jankélévitch dedicó en 1947 a Manuel de Falla, Migliaccio insiste en la idea de un estado de gracia o «sugestión de irrealidad» capaz de conjurar todo maleficio y de lograr la redención –ascensión, en Plotino– por la vía del amor: la gitana Candelas sólo se libera del espectro del pasado gracias al amor triunfante sobre todo influjo negativo consiguiendo una «muerte de la muerte» de manera que las campanas anuncien jubilosas la fiesta de la vida⁶⁸¹. Jankélévitch no lo puede decir más claro en *La música y lo inefable*:

[...] al final de *El amor brujo* las campanas del alba reciben el beso que la gitana recibe por fin de Carmelo. El encantamiento conjura así el hechizo, y el amor que embelesa exorciza la brujería del amor mágico. Candela, hipnotizada por la magia negra y aturdida por los brebajes, recibe el *consolamentum* de la verdad y abandona el círculo mágico que la tenía prisionera. El filtro mortal se transforma en elixir de vida y en un cordial tonificante. El «no-sé-qué» de la tristeza de amor se convierte en impulso alegre, libertad en la luz, divino no-sé-qué. El encanto sucede al sortilegio y lo inefable a lo indecible. Entre todas las transmutaciones filosóficas y alquímicas, capaces de metamorfosear a las criaturas, no hay otra más milagrosa que la transformación de un corazón inspirado. «¡Cantad, campanas, cantad!, ¡que vuelve la gloria mía!»⁶⁸².

Todo este significado simbólico lleva aparejados una serie de procedimientos musicales a los que la cultura musicológica de Jankélévitch no se sustrae. Él repara en cómo Falla sabe utilizar los *glissandi*, la multiplicidad de arpeggios, la profusión de ornamentos y en un momento determinado dejar paso a una desnudez de medios capaz de crear los contrastes más extraordinarios⁶⁸³. A la época de las *Noches* y de *El amor brujo* deben añadirse obras de estética muy próxima como la *Fantasia bética* (1919) para piano o *El Tricornio* –nombre menos conocido del ballet de 1917, *El sombrero de tres picos*–. Jankélévitch se detiene en la estética de esta etapa de Falla fascinado por una escritura, en ocasiones arcaizante, que él relaciona con la tradición de Domenico Scarlatti. En este sentido, considera que si Dukas y Debussy se vuelven hacia Rameau y Ravel hacia Couperin, Manuel de Falla mira hacia Scarlatti por su capacidad de ascesis: el napolitano españolizado simbolizaría una apuesta por la sobriedad y la elegancia

⁶⁸¹ Cf. *Ibid.*, p. 143.

⁶⁸² Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 194.

⁶⁸³ Cf. Jankélévitch, V., «Manuel de Falla». Jankélévitch, V. En *Premières et dernières pages*. Éditions du Seuil. París, 1994, p. 280.

formal que contrasta con la frivolidad del siglo XVIII. Falla adopta sin ambages esta actitud en su *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello* (1923-1926)[#] de lenguaje arriesgado, decididamente novedoso y áspero, que estrenó la célebre Wanda Landowska en el Palau de Barcelona con un conjunto dirigido por el propio compositor. Ravel llegó a calificarlo como «la obra de cámara más importante del siglo»⁶⁸⁴. Justo Romero, coincidiendo con Jankélévitch, se hace eco de las resonancias pretéritas de esta música en la que encontramos desde una cita del popular *De los álamos vengo, madre*, hasta menciones musicales del *Tantum ergo*, pasando por la evocación de la escritura contenida y formalista de Scarlatti que se aprecia como referencia principal del Vivace, tercer y último movimiento de la obra⁶⁸⁵. Jankélévitch habla del *Concerto* como la pieza por excelencia en la que Falla muestra una evolución hacia el ascetismo que renuncia a toda influencia africana, mora o flamenca hasta el punto –dice– de que «la música viste decididamente el hábito austero de los monjes»⁶⁸⁶. El autor muestra un auténtico sentido de audaz musicólogo cuando afirma:

Lo mismo que Stravinski puso toda su coquetería en renegar del «rusismo» de los Cinco, del orientalismo pintoresco de Mussorgski, de Borodin y de Rimski-Korsakoff, de la misma manera, Falla se aplicó, a partir de 1920, en superar el «españolismo» de Albéniz, sus guitarras, sus castañuelas y su color local⁶⁸⁷.

Para el filósofo, la distancia entre *Petrushka* (1910) y la *Sonata* para piano que compusiera Stravinski en 1922, muestras respectivas de las llamadas etapa primitiva o rusa y neoclásica del compositor, viene a ser la misma que la que existe entre *El amor brujo* y el *Concerto per clavicembalo*. Así, la *Historia de un soldado* equivaldría en la estética de Stravinski a *El retablo de maese Pedro* en la de Falla⁶⁸⁸.

Ilustración sonora. Richard Baker, clave; Angela Citterio, flauta; Francesco Quaranta, oboe; Marco, Gianni, clarinete; Fatlinda Thaci, violín; Simone Scotti, violoncello. Cf. Anexo.

⁶⁸⁴ Cita indirecta, recogida de Romero, Justo, *Falla*. Op. cit., p. 81.

⁶⁸⁵ Cf. *Ibid.*, pp. 81-85.

⁶⁸⁶ Jankélévitch, V., «Manuel de Falla». En *Premières et dernières pages*. Éditions du Seuil. París, 1994, p. 281.

⁶⁸⁷ “De meme que Stravinski a mis toute sa coquetterie à renier le «russisme» des Cinq, l’orientalisme pittoresque de Mussorgski, de Borodine et de Rimski-Korsakov, de même Falla s’est appliqué, à partir de 1920, à surmonter l’«espagnolisme» d’Albéniz, ses guitares, ses castagnettes et sa couleur locale”. *Ibid.*, p. 280. La traducción es nuestra.

⁶⁸⁸ Cf. *Ibid.*, p. 280.

Lo que no parece discutible es que, además de todo este proceso de despojamiento y de abstracción, en general Falla es siempre más comedido que Albéniz. Jankélévitch observa que, incluso en las *Noches en los jardines de España*, las armonías son menos espesas, los juegos tonales menos generosos, hay menos bemoles en las armaduras, menos complejidad polifónica, menos profusión que en el suntuoso pianismo del creador de la *Iberia*. Para nuestro autor esto muestra que Debussy y Ravel están mucho más presentes en Falla que en Albéniz: el gaditano es mucho más refinado⁶⁸⁹. La consecuencia de ello es que la música de Manuel de Falla se aproxima mucho más a los conceptos emparentados con la idea de encantamiento, seducción, *carmen*; de ahí que al filósofo le guste hablar de «hechizo y sortilegio»⁶⁹⁰ cuando se refiere a ella. El conjuro adopta una forma coreográfica. Se trata de un sentido de lo coral que renuncia al desarrollo en favor de la repetición uniforme de diseños que funcionan como obsesiones sonoras –la célebre melodía de la «Danza del fuego» de *El amor brujo* podría ser un ejemplo–. Jankélévitch aprecia en esto un sentido poético de lo nocturno que tiene algo de atávico –no olvidemos que la segunda parte de *El sombrero de tres picos* nos sitúa en una Noche de San Juan– y algo de místico. Así, el segundo de los *Nocturnos* para piano de 1909 –que posteriormente a sugerencia de Ricardo Viñes se convertirían en las *Noches en los jardines de España*– nos regala algunos renglones que, para Jankélévitch, evocan la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz. Hablamos del primer boceto de la famosa «Danza lejana» que dará título al segundo movimiento de las *Noches* y, en general, de una idea de lejanía que se repite como indicación de carácter en diversos lugares de la literatura de Falla –«Jota» de las *Siete canciones*, «Les colombes» de los *Trois Poèmes de Th. Gautier*⁶⁹¹, o «Montañesa» de las *Cuatro danzas españolas*–. El autor hace apropiación de esta voz de lo lejano que él siente presente también en los bronces que resuenan en Mompou o Séverac pero que, en Falla, adquiere el misterio de los amores imposibles invocados clamorosamente con el *pathos* de una ausencia maldita que se debate con el presente, como ocurre en *El amor brujo*. Esa tensión entre el pasado y el presente es la que construye la magia de Falla. Una magia en la que, finalmente, el presente triunfa y rompe el maleficio en la exclamación de Carmelo: ¡*Cantad, campanas, cantad!*.

⁶⁸⁹ Cf. *Ibid.*, p. 282.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 283.

⁶⁹¹ En la edición de 1910 aparecen con el título *Trois mélodies*.

Según Jankélévitch, en Falla, como en Ravel –él se refiere a *L'Enfant et les sortilèges*– opera el milagro de la redención por el amor. Falla siempre reivindica valores como el amor y la verdad, busca continuamente en su música la reflexión y una llamada a la auto-conciencia que no se sumerge sin más en lo dionisiaco como ocurre con la pasión de algunas piezas de la *Iberia*. Es cierto que mantiene muchos de los mejores valores musicales de Albéniz, pero la música de Manuel de Falla siempre deja un espacio para lo espiritual, para el pudor y para la modestia. Incluso cuando se acerca a los límites de lo moral y lo permitido, cuando aborda el esoterismo y la magia negra, en él vence la esperanza, la medida, el sentido de la realidad. Jankélévitch admira en Falla esta capacidad de ascetismo y de sacrificio que lleva a Maese Pedro a afirmar en uno de los diálogos que escribió el propio D. Manuel: «Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala»⁶⁹².

⁶⁹² Libreto de *El retablo de Maese Pedro*. Ópera en un acto con letra y música de D. Manuel de Falla basada en los capítulos XV y XVI de la segunda parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, estrenada en 1923 en Sevilla (en versión de concierto) y también en París (en versión representada). Fecha de consulta: 14 de diciembre de 2012. Formato PDF, p. 5. <http://lazarzuela.webcindario.com>

3.4.4. Mompou: intimidad y renuncia

Vladimir Jankélévitch y Frederic Mompou (1893-1987) llegaron a conocerse y a intercambiar correspondencia. Se conservan cinco cartas del filósofo dirigidas al compositor, escritas entre el 9 de junio de 1969 y el 29 de septiembre de 1979, por lo que sabemos que su contacto fue duradero⁶⁹³. También se conserva una carta de Mompou dirigida a Jankélévitch de 2 de enero de 1980. De los textos se desprende que se trató de una relación cordial en la que ambos se expresan mutua admiración. Parece haber una afinidad entre sus personalidades que procede, sin duda alguna, de la fina sensibilidad que caracterizó a ambos personajes. De entre los retazos, hemos elegido el siguiente, fechado el 13 de junio de 1976, en el que el filósofo se identifica con la estética del catalán en los siguientes términos:

Visiblemente su música responde hoy día a una necesidad de profundidad, de belleza meditativa. Todo aquel que se ve asolado por la cacología y la cacografía contemporáneas encontrará en usted su desquite. Gracias por las horas bienaventuradas que vamos a pasar escuchando su música como si ella hablara por nosotros mismos⁶⁹⁴.

En cuanto a los escritos que el filósofo dedica al compositor, además del ensayo contenido en *La presencia lejana* (1983) que se publicó en la Revista de la asociación «*Vie musicale*» de París, en abril de 1971 y fue traducido para la *Revista de Occidente* en el mismo año, hay que reseñar que Jankélévitch también escribió el prólogo a la obra de Roger Prevel, *La musique et Frederic Mompou*⁶⁹⁵.

Mompou es el compositor de «La fuente y la campana» –primero de sus *Paisajes*– y de los cuatro cuadernos de *Música callada*. Es también el creador de una

⁶⁹³ Las cartas se encuentran en la Biblioteca de Catalunya, Fons Frederic Mompou M5022/4, pero también pueden consultarse en internet a través de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes de la Fundación Albéniz.

⁶⁹⁴ “Visiblement votre musique répond aujourd’hui à un besoin de profondeur de beauté méditative. Tout ce qui est ravagé par la cacologie et la cacographie contemporaines trouvera chez vous sa revanche. Merci par les heures bienheureuses que nous allons passer à écouter votre voix comme si elle parlait par nous seuls”. Extracto de la Carta de Vladimir Jankélévitch a Frederic Mompou de 17 de Junio de 1976 (líneas 16-21). La traducción es nuestra.

⁶⁹⁵ Prevel, Roger, *La musique et Frederic Mompou*. Ariana. Ginebra, 1976. Hay una versión en castellano: Prevel, Roger y Boada, Carmen, *La música y Federico Mompou*. Plaza y Janés. Barcelona, 1981.

colección de piezas para piano titulada *Charmes*⁶⁹⁶. Ello le convierte, por excelencia, en el músico en quien cristaliza el *pathos* del último Jankélévitch caracterizado por unas ideas estéticas que hablan de silencio, *charme* y litote extrema, ideales que se imbrican por completo en la madura filosofía del *Je-ne-sais-quoi*. El discurso de Mompou es, según el pensador, el de la filosofía apofática⁶⁹⁷ que no puede decir sino lo que *no es* la presencia ausente, ni esto ni aquello sino un *no-sé-qué*. Toda esta ambigüedad conforma lo que Jankélévitch se atreve a llamar el «mensaje» de Mompou⁶⁹⁸.

No puede decirse *lo que es* de aquello que no tiene ser. La «sonoridad imponderable» a la que se refiere nuestro autor cuando intenta describir el mundo sonoro de Mompou es la del bronce que resuena en la lejanía, sonoridad que, asimismo, llena de campanarios las páginas de Déodat de Séverac. Jankélévitch recoge del libro de Roger Prével sobre el músico un revelador dato biográfico que dice referencia al taller de fundición que los abuelos maternos de Mompou tenían a las afueras de Barcelona y que familiarizó al joven catalán con el sonido de las campanas recién fundidas⁶⁹⁹. Clara Janés también recoge el dato en el primer capítulo de su libro *Federico Mompou. Vida, textos y documentos*⁷⁰⁰. Nos interesa mucho este texto porque la sensibilidad de la poeta revela la clase de universo del que estamos hablando al relatar los primeros años del compositor y contar sus experiencias incipientes como intérprete de piano, con apenas quince años:

Federico Mompou avanzaba por el mundo de la interpretación musical como el hombre que pisa tierra, sin percibir las misteriosas raíces íntimas que le unían a la música en sí, y la gran soledad y el «élan vital» que entrañaba aquella relación⁷⁰¹.

⁶⁹⁶ *Charmes* (1921), se tituló inicialmente *Karmas*. Clara Janés recoge que Mompou eligió este título pensando que la palabra hindú significaba “estado de encantamiento”. Cuando supo más adelante que su significado era “ley de la casualidad”, decidió cambiarlo por el término francés tan del gusto de Jankélévitch y de difícil traducción, pero que en cualquier caso sugiere la idea de “hechizo”, “atracción”, “seducción” o “encanto”. Cf. Janés, Clara, Op. cit., pp. 114-115.

⁶⁹⁷ La traducción de Lourdes Bigorra dice “apofántico” cuando debería decir “apofático”. La cita a la que nos referimos es la siguiente: “Un discurso *apofántico* puede decir lo que no es la presencia ausente, no es esto ni aquello, la presencia ausente es un no sé qué, en ella no hay «nada que pese o que se deposite»... («rien qui pèse ou qui pose»”. Jankélévitch, V., *La presencia lejana*. Op. cit., p. 156. El autor recuerda aquí un famoso verso de Verlaine perteneciente al célebre poema “Art poétique” de *Jadis et Naguère*.

⁶⁹⁸ Cf. Jankélévitch, V., *La presencia lejana*. Op. cit., p. 155.

⁶⁹⁹ Cf. Prével, Roger, Op. cit., p. 43.

⁷⁰⁰ Janés, Clara, Op. cit., pp. 3-9.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 33.

«Misteriosas raíces íntimas», «gran soledad», «élan vital». Hablamos de un hombre que, como Jankélévitch, tuvo un alma para escuchar lo escondido. Un músico que nos habla de lo escondido con su piano. Por eso es un maestro en traducir al pentagrama la voz del silencio, la sonora voz de la más íntima soledad, una soledad que se hace empatía y que, en virtud de ese sentimiento de comunión, se hace también esperanza y resuena con el timbre seráfico del bronce en la lejanía, plagado de quintas y cuartas que nuestro autor no tiene inconveniente alguno en calificar de «místicas» y que, desde la indicación «Angélico» del comienzo de *Música Callada* o el «Plácido» carillón de la tercera pieza de la colección, que parece un canto al tiempo detenido, bien admiten el epíteto. Y es que Jankélévitch no está solo en su percepción. Así, Gerardo Diego tuvo el mismo sentimiento ante la música de Federico Mompou, como recuerda su artículo en la revista *Música* de octubre del 45, en el que dice:

Los aires y ritmos de Mompou han nacido con vocación de quietismo, y se diría que su música no comienza verdaderamente sino después que se ha evadido en el profundo silencio diáfano de su conclusión. Es entonces cuando su poder mágico opera más intensamente sobre nosotros⁷⁰².

Y otro poeta, Pere Gimferrer, en un artículo que publicó ABC en 1987, a la muerte del compositor, se suma a esta lectura cuando comenta uno de sus recuerdos personales:

[...] hace unos cuantos años nos tocaba una noche las variaciones sobre un tema de Chopin. En la penumbra, ni él era del todo visible y con frecuencia parecía incierta la frontera entre el puro silencio nocturno, propuesto al oído, y aquellos sonos que el piano insertaba en él. Ni los sonidos ni el músico estaban ahí del todo ni dejaban de estar; a punto de no ser, o quizá antes de ser, en la frágil región donde vive la poesía no cercada por la palabra ni por el concepto⁷⁰³.

Todo ello es conscientemente buscado por Mompou quien, al comienzo de esa obra singular que es la *Música callada*, nos aclara que, si bien es difícil explicar lo que para quien habla la lengua de San Juan de la Cruz significan *La música callada*, la

⁷⁰² Diego, Gerardo. "Federico Mompou" en *Música*, 1 de Octubre de 1945. La cita es indirecta. La hemos recogido de un artículo de José Luis Rubio titulado "Músico del éxtasis". En *Suplemento cultural de ABC*. Madrid, 16 de abril de 1993, p. 42.

⁷⁰³ Cita indirecta. *Ibid.*

*Soledad sonora*⁷⁰⁴, la búsqueda que sugieren estas expresiones parece referirse a «una música que sería la voz misma del silencio»⁷⁰⁵. Para Jankélévitch se trata de una «pasión por la existencia inexistente» y un gusto por un tipo de sonoridad evasiva que enlaza con músicos como Fauré, Debussy, Séverac o incluso con Chopin, de quien aprende Mompou la sensualidad que refleja en las *Variaciones* sobre el tema recogido del Preludio en La Mayor Op. 28, Nr. 7 del gran maestro romántico. En esta sensualidad serena, cuyo origen pone Jankélévitch en la «materia vibrante» y que, desde el punto de vista técnico, debe evaluar cualquier cambio sutil en la presión del dedo sobre las teclas⁷⁰⁶ beben también los *Charmes* y los *Cants Mágics*, cercanos en ocasiones a las sonoridades de Albéniz, pero atemperados por una sensibilidad mucho más espiritual. Por cierto que, aunque es conocida la afinidad de Mompou con la obra de Paul Valéry –lo muestran sus *Cinco canciones sobre textos de Paul Valéry*⁷⁰⁷ o los versos que encabezan alguna de sus piezas⁷⁰⁸ – hay que aclarar que el catalán escribió sus *Charmes* en 1920 mientras que los poemas del mismo título del francés son de 1922⁷⁰⁹. Con Valéry comparte también Mompou un gusto por una sensualidad elegante que evoca la mesura de Fauré y cierto vínculo con la voluptuosidad presente en toda su producción de corte popular, en especial en las *Canciones* y *Danzas*. Jankélévitch se hace eco de esta cualidad haciendo notar que, a pesar de la novedad del lenguaje, hay en Mompou una mantenida fidelidad al principio del placer que hace que su música se escape de toda categoría reflexiva y no renuncie nunca a la capacidad de seducción. Hay también una referencia potente a la infancia tanto en lo que tiene esta música de evocadora –los sonidos metálicos de la fundición o los barrios llenos de vendedores ambulantes– como en la inspiración directa de *Comptines* –canciones para aprender a contar– o las *Escenas de niños* que roban o “citan” –nosotros preferimos verlo así– el título de la Op. 15 de ese irrenunciable poeta del piano romántico que fue Robert Schumann. Y es que, en Mompou

⁷⁰⁴ Juan de la Cruz, *Cántico* (Manuscrito de Sanlúcar) y *Cántico espiritual* (Manuscrito de Jaén).

⁷⁰⁵ Cf. Mompou, Frederic, *Música callada* (Primer cuaderno). Éditions Salabert. París, 1959, p. 2.

⁷⁰⁶ Cf. Jankélévitch, V., *La presencia lejana*. Op. cit., p. 156.

⁷⁰⁷ Originariamente para canto y piano, aunque es más conocida la versión para orquesta y voz.

⁷⁰⁸ Cf. *Música Callada* (Primer cuaderno), Pieza II. Op. cit., p. 4.

⁷⁰⁹ Al parecer, Valéry no conocía la obra de Mompou cuando escribió sus *Charmes*, según reza la anécdota relatada por el propio compositor, quien conoció al poeta en 1925. Cf. Iglesias, Antonio. *Federico Mompou*. (De la serie Artistas españoles contemporáneos. Músicos). Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1977, pp. 34-35.

El retorno a las fuentes de la infancia, a la frescura de la infancia, a la pureza de la infancia se convierte en una quimera debido a la irreversibilidad del tiempo. Así pues, ese retorno no pasará nunca de ser una peregrinación nostálgica⁷¹⁰.

Nada tiene esto de extraño. La nostalgia siempre regresa a los orígenes⁷¹¹. De alguna manera, el regreso a la infancia tiene algo que ver con la referencia al paraíso perdido, a la patria de la que fuimos desterrados que Jankélévitch identifica también con la dulzura del vientre materno. Por otra parte, «la nostalgia es una reacción contra lo irreversible»⁷¹², afirma el filósofo. Quizá por ello sea la nostalgia el rasgo que envuelve toda la música de Mompou en esa especie de horizonte inaprehensible que Jankélévitch llama «lejanía». Quizá toda la música de Mompou se resume en la idea de un canto en lontananza que procede de la más pura intimidad. El primer número de *Suburbis* lleva por título «El Carrer, el guitarrista y el vell cavall». Mientras escuchamos el bullicio de la callejuela y se despliegan con insistencia las melodías principales, los espacios se dilatan y la evocación de la guitarra termina por alejarse para siempre. La quinta pieza del primer cuaderno de *Música callada* lleva la indicación expresa del compositor pidiendo que toquemos *pianissimo in lontananza* y recordando obsesivamente la campana. Todo esto hace de las impresiones de Mompou una música preñada de recuerdos. Con apenas 21 años –relata Clara Janés– recién llegado de París, Mompou pasa el verano en Argentona, cerca de Barcelona, con su abuela y su tía. Se sentía encerrado, así que se refugia en su mundo y escribe algo que llama «Estudi del sentiment» en el que dirá:

El movimiento de retraso es nuestro verdadero medio de expresión [...] Tenemos este punto de sentimiento dividido en dos técnicas de interpretación, pues así como hay la nota detenida, existe también para la interpretación de este mismo punto la nota que llega un poco después del lugar que le corresponde, o sea, sencillamente la nota retrasada⁷¹³.

¿Acaso no son la «nota detenida», que suspende momentáneamente el transcurso temporal de la música, y la «nota retrasada», que sugiere la impresión de una

⁷¹⁰ Jankélévitch, V., *La presencia lejana*. Op. cit., p. 163.

⁷¹¹ Cf. Jankélévitch, V., *L'Irréversible et la nostalgie*. Flammarion. París, 1983, p. 367.

⁷¹² *Ibid.*, p. 368.

⁷¹³ Cita indirecta. Recogida en Janés, Clara, Op. cit., p. 79.

música que se aleja, procedimientos interpretativos al servicio de la idea de lejanía? ¿Acaso estos pequeños secretos de la interpretación musical, familiares para cualquier pianista, no reflejan un espacio para el sortilegio nostálgico? El «Pájaro triste», n° 5[#] de las *Impresiones íntimas* cuyo título recuerda los «Oiseaux tristes» de la raveliana *Miroirs* –aunque Mompou se aleja en esta pieza de todo virtuosismo, cosa a la que no renuncia Ravel– puede ilustrar musicalmente una idea en la que se basa todo un universo interpretativo el cual, pese a su aparente simplicidad, enreda entre sus ramas una sofisticación y un refinamiento que entraña toda una filosofía.

Jankélévitch observa que, con el paso de los años, el quietismo va ganando terreno en la escritura de Mompou para cultivar la intimidad y el ascetismo. A partir de 1957 podemos observarlo, por ejemplo, en la *Canción y Danza n° 10* que recrea la famosa canción anónima del siglo XVI *¡Ay linda amiga!* recogida en el *Cancionero de Palacio*. O, en 1961, en *El cantar del alma*[#], sobre texto de S. Juan de la Cruz, que recuerda el estilo gregoriano en la parte vocal, callando al piano. Los tres cuadernos de *Música callada* (1959, 1962 y 1966) inspirados en el místico español, que el filósofo considera una obra maestra⁷¹⁴, van jalonando una evolución que hace preguntarse a Jankélévitch:

¿Cómo podríamos denominar a esta intimidad de la interioridad, esa intimidad superlativa, más interior que todos los misterios más interiores, la cumbre y el pico del alma o, al contrario, el fondo y el centro de ese alma?⁷¹⁵

Es la expresión musical del *Intimior intimo meo* de Agustín de Hipona la que Jankélévitch vislumbra cuando, en el espacio inefable de la soledad sonora, la música y el silencio se identifican. Es el canto de la «ipseidad espiritual» el que se escucha en ese itinerario de despojamiento que el filósofo califica de «verdadera catarsis»⁷¹⁶. Asistimos aquí a una idea filosófica que contempla la música como expresión tautegórica, es decir, como la expresión de algo que significa lo que enuncia y, a su vez, enuncia lo que significa en su más íntima expresión implícita y latente. El autor habla de ello en *La*

[#] Ilustración sonora. «Pájaro triste» interpretado por el propio Mompou al piano. Cf. Anexo.

[#] Ilustración sonora. Victoria de los Ángeles, soprano. Cf. Anexo.

⁷¹⁴ Cf. Jankélévitch, V., *La presencia lejana*. Op. cit., p. 165.

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 166.

música y lo inefable defendiendo que, cuando la música significa algo diferente de ella misma es sospechosa de haberse convertido en otra cosa, más bien en un sermón edificante. Por el contrario, cuando la música refleja su propia ipseidad:

Si la consideramos en su ingenua e inmediata verdad, la música no significa otra cosa que lo que es: no es la exposición de una verdad intemporal, sino la exposición misma, la única verdad, la seria⁷¹⁷.

Tal exigencia de esencialización de la música explica la concisión de la escritura, la extrema brevedad de los poemas sonoros, la humildad de los medios, la suspensión del discurso. Fiel a semejante principio, Mompou renuncia a casi todo. Desde luego, al virtuosismo suntuoso, a la tentación del barroquismo, a lo mundano en cualquiera de sus vertientes. Se trata de un ejercicio de humildad que permite que su música transparente el Misterio, porque:

[...] la cosa más humilde y la más preciosa a la vez entre todas las cosas no dará cuenta de sí misma al conocimiento⁷¹⁸.

Pero sin embargo, esta música todavía conserva algo de la mitología del intérprete romántico y del desarraigo arrabalero del músico ambulante. Es esa mezcla la que propicia el encanto de Mompou, un poder de seducción que conserva mucho de los sonidos de España y mucho de los sonidos de Francia porque asimila tanto a Albéniz como a Debussy. Jankélévitch termina su ensayo afirmando que Mompou seduce con un refinamiento cuyo secreto está en la ambivalencia porque expresa tanto lo que pasa sin remedio, como lo que invita al amor y a la alegría⁷¹⁹. Así, sus *Charmes* juegan a lenificar la monotonía y la tristeza preparándonos para *adormecer el sufrimiento* (nº 1), *penetrar las almas* (nº 2), *inspirar el amor* (nº 3), *provocar las curaciones* (nº 4) o *evocar la imagen del pasado* (nº 5), sin olvidarnos nunca de *apelar a la alegría* (nº 6). Quizá por ello, Mompou es uno de esos compositores a los que podemos acudir, como a los mejores poetas, en busca de consuelo.

⁷¹⁷ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 111.

⁷¹⁸ Jankélévitch, V., *Premières et dernières pages*. Op. cit., p. 197. La cita pertenece a «De l'ipseité», originalmente en *Revue internationale de philosophie*, 1939, 2-5, pp. 21-42. Actualmente recogido en *Premières et dernières pages*. Op. cit., pp. 109-198.

⁷¹⁹ Cf. *Ibid.*, p. 169.

Capítulo 4

Una filosofía de la vida desde la experiencia musical

4.1 La música como experiencia de la temporalidad

La búsqueda relacional entre filosofía y música que emprende Vladimir Jankélévitch parte de una convicción: no todo el conocimiento cae del lado de la conciencia. Previa a cualquier sistematización, hay una sabiduría nesciente, más originaria que la razón, que el sujeto es incapaz de aprehender excepto por *participación*, es decir, de modo experiencial. Lo filosófico, en consecuencia, no puede reducirse a lo científico, ni siquiera a lo moral. La conversión a la Verdad para toda la vida que exige la filosofía⁷²⁰, aunque no debe ni pretende prescindir de la tradición, lejos de conformarse con los resultados de una metodología tiene que comprender que su estatus es sumamente frágil y mantenerse abierta al hallazgo que se relaciona con la instancia del instante:

[...] el instante se asemeja a la filosofía misma que apenas existe, es decir, no existe sino por sorpresa y cuando uno desvía los ojos⁷²¹.

La filosofía debe estar dispuesta, por lo tanto, a la revelación. Pero hablar de revelación no adquiere aquí el carácter de un mensaje, como ocurre en el caso de los pensamientos doctrinales. Por el contrario, la revelación a la que ha de estar abierta una filosofía auténtica no ofrece desarrollos; es un *claroscuro* que queda siempre incompleto. Se trata de un *entrever* que proporciona certeza interior, pero una suerte de certeza débil, un *casi-nada*. La filosofía de Jankélévitch es por ello –tiene que serlo– humilde. Sabe que no puede, sino aproximarse; mojar sus pies de sal en la orilla y aceptar que, en cuanto hayan sentido esa certeza, pertenecerán para siempre al mar. Sin

⁷²⁰ Cf. Jankélévitch, V., *Fuentes*. Op. cit., p. 22.

⁷²¹ “[...] l’instant ressemble à la philosophie elle-même, qui existe à peine, c’est-à-dire n’existe que par surprise et quand on détourne les yeux”. Jankélévitch, V., *Philosophie première*. Op. cit., p. 261. La traducción es nuestra.

embargo, el dolor de lo irreversible no le impide asumir su compromiso. Por eso ama el silencio. Por la misma razón se sumerge en la música. Vladimir Jankélévitch piensa la vida como don y pérdida en sentido seminal. Si existe un tema jankélévitchiano por excelencia es la idea de *renacimiento*, la constante presencia del contraste entre la primavera y la muerte presente en las narraciones de Tolstói o en la dulce Mélisande de Debussy⁷²². El tema arranca en varias tradiciones. En primer lugar tenemos una concepción cíclica del tiempo a la que no es ajeno el Judaísmo, pues la idea del eterno retorno parte del Eclesiastés, 1, 9 donde dice:

*Lo que pasó volverá a pasar
lo que ocurrió volverá a ocurrir:
nada hay nuevo bajo el sol.*

También la tradición clásica más querida por el filósofo –pitagóricos, estoicos, platónicos– recoge la idea de un tiempo cíclico, dominado por un ideal de inmovilidad. Así, de acuerdo con la definición del *Timeo*, el tiempo que determina las revoluciones de las esferas celestes es la imagen móvil de la eternidad inmóvil a la que imita desplegándose en círculo⁷²³. Pero Jankélévitch va a tratar aportar un sentido de novedad que no existe en los pensamientos del eterno retorno: nada vuelve de la misma manera, toda reiteración contiene una parte de innovación:

Entre la primera y la segunda vez transcurre un intervalo de tiempo que hace de la iteración algo innovador, de la insistencia un encantamiento, de la monotonía una magia y de la repetición inmovilizadora un progreso⁷²⁴.

Nuestro filósofo se forma en una cultura en la que prima la linealidad del tiempo; vive inmerso en una tradición en la que la filosofía de la historia desde Vico y Voltaire, o la reflexión sobre el devenir entendido como totalidad desde Hegel, ejercen un primado potentísimo. En este contexto pensadores como Bergson o Simmel despiertan en él la preocupación por la vida. Su optimismo natural, su capacidad de asombro ante la belleza, su fortaleza de espíritu le mueven a realizar una síntesis entre diversas concepciones de la temporalidad, consciente de que vivir es disfrutar de una

⁷²² Cf. Jankélévitch, V., *Fuentes*. «Tolstói y la muerte». Op. cit., pp. 29-41.

⁷²³ Cf. Platón, *Timeo* 37c-38a.

⁷²⁴ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 49.

ocasión única: se impone una filosofía en contacto con la realidad, pero que no se deje abatir por las corrientes nihilistas en boga en la Francia de mediados del siglo XX: aunque el «hecho-de-haber-sido» se circunscriba a un instante, ni siquiera la historia, que todo lo engulle, podrá reducirlo a la nada absoluta:

El instante infinitesimal está casi anulado por la efectividad de la historia, pero no está nihilizado por ella. Reducido a ese mínimo que es el advenimiento del acontecimiento, reducido al puro hecho de lo sucedido sin perennidad crónica, el mínimo-ser salva el principio de la efectividad. Esta efectividad no está completamente hundida en la noche de los siglos y de los milenios, sino que emerge de ella como un delgado hilo luminoso; ninguna tiniebla puede apagar este minúsculo resplandor, ni la muerte que lo borra todo, ni el olvido que mata por segunda vez al muerto⁷²⁵.

Como consecuencia, la reflexión se vuelca en un canto de agradecimiento y vuelve su mirada hacia a la naturaleza que nos tiene en su seno y se renueva permanentemente. En este sentido, el de Vladimir Jankélévitch es un pensamiento *ecológico* y *solidario* en el que el amor surge como celebración de la propia vida y como reconocimiento de la vida del otro. Corresponde a una sensibilidad que ama el paisaje y se siente parte de él. No se identifica con una ontología o con una epistemología, ni siquiera se reduce a una ética aunque se trate de una reflexión preñada de sentido moral y reconozca que lo moral debe presidir también la especulación filosófica⁷²⁶. Su novedad radica en el intento por integrar, y con ello necesariamente difuminar, los contornos de una filosofía académica desde una legítima aspiración a la simpatía universal. Nos encontramos con una actitud ante el conocimiento que sacrifica el ansia kantiana de imparcialidad y apuesta con Pascal por escuchar al corazón, lo que deja lugar para la subjetividad como modo de acceso a lo real. Ello implica un código afectivo y un código moral. Para Jankélévitch, existe una relación entre la verdad y el amor:

Puesto que el hombre es un ser débil y pasional, habrá siempre una deontología de la veracidad y una misteriosa relación entre la verdad y el amor. Esta deontología y este misterio no son la paradoja menos desconcertante de la problemática moral⁷²⁷.

⁷²⁵ Jankélévitch, V., *La muerte*, Op. cit., p. 428.

⁷²⁶ Cf. Jankélévitch, V., *La paradoja de la moral*. Op. cit., p. 12.

⁷²⁷ Jankélévitch, V., *La paradoja de la moral*, Op. cit., pp. 12-13.

Como Tolstói o Debussy, Jankélévitch nos enseña a escuchar atentamente todos los rumores de la vida, hasta los más minúsculos, porque en lo minúsculo reside el Misterio y porque haber vivido es haber encarnado amorosamente uno de esos milagros diminutos que se producen a cada momento durante el transcurso de una vida, de una narración o de una audición. Joëlle Hansel anota que hay un primado de lo auditivo en todos los escritos jankélévitchianos dedicados a la reflexión estética⁷²⁸, pero tenemos que decir que no sólo en ellos. En el resto de sus trabajos se produce el mismo tratamiento privilegiado de lo que dice relación al sentido del oído. Lo musical, que concierne tanto al sonido como al silencio, tiene primacía sobre lo visual, pero también –y esta es una aportación genuina– sobre la palabra:

La audición musical es capaz de crear en un instante aquel estado de gracia que páginas y páginas de metáforas poéticas jamás lograrían⁷²⁹.

La música cumple en la estética de Jankélévitch la misión de hacernos comprender cuál es el papel que juega la intuición en su metafísica. Nos permite hallar por sorpresa y rozar por un momento lo trascendente en la inmanencia. En música todo pasa muy rápido, pero cada sonido y cada silencio deben ser escuchados con todo su valor y tienen su lugar irrenunciable. Cada momento del transcurso musical aspira a convertirse, de esta manera, en metáfora de una vida:

[...] una conciencia interior a sí misma encuentra en cierto modo el presente eterno en el hormigueo de los instantes innumerables e infinitesimales que componen un devenir continuo. El tiempo musical es, desde este punto de vista como una estilización ejemplar del tiempo vital⁷³⁰.

Abordar con seriedad la experiencia de la temporalidad en esta filosofía de la música es complejo. En primer lugar nos obliga a reflexionar sobre los diferentes modos en que plantea el problema del tiempo, y posteriormente a establecer su relación con la vivencia de lo musical. Isabelle de Montmollin ha distinguido tres maneras de acercarse

⁷²⁸ Hansel Joëlle, *Jankélévitch: una philosophie du charme*. Éditions Manucius (Col. Le Philosophe). París, 2012, p. 104.

⁷²⁹ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 181.

⁷³⁰ Jankélévitch, V., *La muerte*. Op. cit., p. 194.

a lo temporal en la filosofía de Jankélévitch⁷³¹. En principio, el hombre puede concebir el tiempo de manera empírica, de modo que el instante no signifique más que una simple fracción de un tiempo considerado en sentido horizontal. Esta concepción prima el carácter de inestabilidad de lo temporal lo que, según el autor, nos produce males como el aburrimiento, el pesar, el remordimiento o la preocupación. En segundo lugar, el hombre puede concebir el tiempo desde la seriedad del intervalo. Esta perspectiva contempla la existencia desde el punto de vista de la razón, la cual trata de prevenir en cierto modo las trampas y los desengaños de la fortuna a base de controlar con destreza la dialéctica de los fines y los medios. El desgarramiento se siente con menor fuerza, pero tampoco existe cabida para lo luminoso. Por último, el hombre puede poner el acento sobre el instante metafísico y creador indefinidamente *recomenzado* y centrar su vida en un presente trascendente. Esta vía, que es por la que opta Jankélévitch en su propio itinerario vital, constituye la expresión de un profundo acuerdo con la esencia de lo cualitativo temporal y aboga por un compromiso responsable con lo real que mantiene la esperanza. Sin embargo, no nos es dada; aunque que se nos presenta por sorpresa hay que estar preparados para su advenimiento a través de un trabajo de profundización en el interior de la conciencia, a través de un proceso de ascesis y de retorno a la simplicidad. Se impone una apuesta por interiorizar la experiencia de la temporalidad hasta llegar a trascender vertical y espiritualmente lo irreversible, accediendo a la fecundidad y a la plenitud en virtud la cualidad creadora del instante.

La dimensión de *interioridad* a la que nos referimos podemos rastrearla en el bergsonismo. No tanto en el Bergson del *Essai sur les données immédiates de la conscience* para el que la *durée* parece remitirse más al pasado que al porvenir sino más bien en el maduro. La idea bergsoniana que cautiva a Jankélévitch procede de *L'évolution créatrice* y presenta un devenir portador de una capacidad de innovación⁷³². Se trata de una de las fuentes que persiste en la mejor filosofía de nuestro autor vertebrando una original teoría en la que el tiempo aparece como posibilidad y novedad que a cada momento es susceptible de modificar cualitativamente tanto lo vivido como lo por vivir. Así, en *Lo puro y lo impuro*, Jankélévitch se refiere a cómo Bergson nos hace entender que la vocación del devenir es el *porvenir*, pues la irreversibilidad del

⁷³¹ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., pp. 279-280.

⁷³² *Ibid.*, pp. 287-293.

tiempo nos empuja necesariamente hacia el futuro. Algo que tanta importancia tiene para la creación artística en tanto capacidad de anticipación como el «todavía no» consiste –dice– en ser esencialmente «futurición», en ir por delante de la vida en el sentido de caminar hacia el reencuentro con la inocencia originaria⁷³³. De este modo quedan ligadas la noción de inocencia y la de instante creador en una idea de lo temporal que sitúa la existencia de la persona no ya como fracción o partícula inerte en la totalidad del Universo sino como célula viviente de un Todo próximo al dinamismo de lo eterno. Esta es la aportación que distingue a nuestro filósofo de Bergson: en tanto que Bergson no deja de ser un pensador de la *durée*, Jankélévitch da el salto hacia un pensamiento cuyo rasgo característico es la superación de una manera de hacer filosofía que entiende la duración temporal como una serie de acontecimientos unidos *sustancialmente*, para sustituirla por un tratamiento de la temporalidad entendida como acontecimientos unidos *funcionalmente* en favor de un dinamismo que se comprende mucho mejor –y por ello puede ser pensado– desde la música. Los instantes creadores tienen la capacidad de *modular* la dirección de una vida de la misma manera que la armonía musical permite el paso cualitativo –verticalidad que impulsa hacia el futuro– entre tonalidades heterogéneas creando el universo dinámico de la pieza. El instante jankélévitchiano, a diferencia de lo que ocurre en la filosofía racionalista heredera de Descartes, no es una mónada ni un átomo aislado. Se podría decir que es una *partícula de energía propulsiva*⁷³⁴ capaz de influir sobre el futuro por contener en sí una plenitud de carácter eterno y un principio de fecundidad. El filósofo se vuelve hacia la música por su aptitud para trascender una temporalidad meramente discursiva, es decir, por su capacidad de con-mover o de poner en movimiento y en relación las energías vitales, cualidad que la sitúa por encima de las verdades científicas: «[...] *más vale ser conmovido por la verdad sin conocerla, que conocerla sin ser conmovido por ella, como los profesores y los conferenciantes que hacen sabias exposiciones*», escribe en 1950⁷³⁵. En este sentido, Isabelle de Montmollin ha hablado de un *élan* ético y espiritual que se desprende de la filosofía del *je-ne-sais-quoi* en lo que toca a sus consideraciones sobre la

⁷³³ Cf. Jankélévitch, Vladimir., *Lo puro y lo impuro*. Op. cit., pp. 244-246.

⁷³⁴ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., p. 291.

⁷³⁵ Cf. Jankélévitch, V., *Fuentes*, Op. cit., p. 21.

temporalidad⁷³⁶ que, en nuestra opinión, adquiere su total originalidad en la filosofía de la música.

La teoría del instante jankélévitchiana ha de complementarse con una filosofía de la *Ocasión* que debe servir para fortalecer y renovar nuestro compromiso con el presente. Hay que observar dos aspectos en la categoría de *Occasion*: en primer lugar, su relación con la categoría de *Manière* y, en segundo lugar, su carácter tendente a una seriedad sin concesión a la frivolidad, que encierra una poética del tiempo vivido en relación con nuestro destino. Autoras como Montmollin o Monique Péricord han visto una vinculación entre la teoría jankélévitchiana de la ocasión y la noción griega de *καιρός* o *kairós*⁷³⁷. Dicho término, de raíz hesiódica, significa literalmente “oportunidad”, o “momento justo” y expresa en la filosofía clásica una experiencia de carácter cualitativo contraria al tiempo de carácter mensurable y efímero –en griego, *kronos*– que correspondería al devenir. Citamos al autor:

Tanto más allá del tiempo retrospectivo de la añoranza, tan breve, como más acá del tiempo contemporáneo del tedio, tan largo, hay sitio para el presente crítico que llamábamos *Kairós* y que es, también, el Durante en contraposición al Después, pero el Durante movilizad, vivo y siempre oportuno. Quienes nunca se retrasen o se adelanten intempestivamente tendrán asegurada una larga juventud⁷³⁸.

Jankélévitch habla de un «presente crítico», esto es, de un momento de crisis que interesa profundamente al artista que es quien «no espera que el Ser se convierta en el Haber sido para sentir su desolador encanto y su atracción mágica». En virtud de esta vivencia –añade poco más adelante– el arte vendría a ser

[...] una suerte de melancolía instantáneamente curada por la alegría, una tristeza transfigurada en el acto⁷³⁹.

No es baladí que el primero de los volúmenes dedicados a la filosofía del *je-ne-sais-quoi* haya sido titulado, precisamente, *La Manière et l'Occasion*⁷⁴⁰. En esta

⁷³⁶ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., pp. 286-287.

⁷³⁷ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., p. 304. Cf. Péricord, Monique, «Vladimir Jankélévitch ou improvisation et *Kaïros*». En *Revue de Métaphysique et de Morale*, 79e Année, No. 2 (Avril-Juin 1974), pp. 223-252.

⁷³⁸ Jankélévitch, V., *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Op. cit., p. 147.

⁷³⁹ Los dos entrecomillados anteriores y la cita pertenecen igualmente a *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Op. cit., p. 148.

reflexión, la categoría de Manera se refiere a la auténtica *Manière de l'être* que se identifica con su condición finita⁷⁴¹. El devenir obra al contrario del *je-ne-sais-quoi*, estrecho dominio de lo esencial e invisible, pero influye sobre la ocasión porque la fragua y le da forma. Inversamente, la ocasión incide sobre el devenir de los acontecimientos de tal suerte que entre ambas se produce una interacción, una mutua correlación que en estética equivale, según el autor, al vaivén entre la idea del creador y su plasmación en los signos propios del lenguaje en el que se expresa⁷⁴². En general, la *Manière* embarga la *Occasion*, el devenir anega toda oportunidad y la permite redefinirse como tal. Desbordada por el devenir, la *Ocasión* incide sobre la *Manera* variando el curso de los acontecimientos y enriqueciendo con un nuevo sentido el discurrir de la existencia. Ello mismo propicia el nacimiento de nuevas ocasiones que no hubieran podido surgir ni ser de esa manera si no fuera por el influjo de este movimiento y del juego entre ambas categorías. La *Ocasión* nos hace más sabios y pone en funcionamiento el genio creador:

Es la ocasión la que activa el genio creador, pero es a causa del genio creador que la encuentra, que en lugar de ser una circunstancia muerta, deviene una ocasión fecunda y plena de sentido.⁷⁴³

La teoría de la *Ocasión* resulta acorde con ese tiempo sapiencial (*kairós*) que nos invita a la moderación: «Falta de Musas y sobra de palabras es en los hombres la parte mayor: *bastará lo oportuno*», dice una frase atribuida a Cleóbulo de Lindos, uno de los siete sabios de Grecia que coincide prodigiosamente con la máxima de Baltasar Gracián referida a la bondad de lo breve. La estética jankélévitchiana, amiga de la litote y de podar todo aquello que nos aleja de lo esencial, se inscribirse en el espíritu de tales aforismos. Por otra parte, la idea de *Ocasión* permite poner de manifiesto la diferencia entre el hombre ordinario y el artista creador: el artista posee una intuición más rápida,

⁷⁴⁰ Jankélévitch, V., *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. Presses Universitaires de France (Publications de la Faculté des lettres de Paris; 5) 1957. La reedición en tres volúmenes se puede encontrar en Seuil, París, 1981-1986 (Points, Philosophie, números 128, 134 y 182), I: *La Manière et l'occasion*. Los otros dos restantes llevan por título II: *La Méconnaissance*. *Le Malentendu*, y III: *La volonté de vouloir*.

⁷⁴¹ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., p. 298.

⁷⁴² Cf. Jankélévitch, V., *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. I: *La Manière et l'occasion*. Seuil, París, 1980, pp. 115-116.

⁷⁴³ "C'est l'occasion qui active le génie créateur, mais c'est pour le génie créateur que la rencontre, au lieu d'être une occurrence morte, devienne une occasion féconde et riche de sens". *Ibid.*, p. 128. La traducción es nuestra.

más proclive a experimentar encuentros con algún tipo de sentido que escapan a la sensibilidad de personas menos capaces de captar los signos sutiles que atraviesan fugitivamente la realidad y nos ponen en contacto con el Misterio. Por esa razón, la vivencia más fina y perfecta de la temporalidad se resume en el instante privilegiado de la intuición creadora: en el caso de la música, arte temporal y ambiguo por excelencia, Jankélévitch dice que su belleza es un *casi-nada*, tiene un solo tiempo y una sola medida y su captación depende exclusivamente de las condiciones espirituales del instante ya sea desde la posición del que escucha, ya desde la del intérprete, o bien desde la experiencia del creador, pues los tres modos de experiencia musical son susceptibles de participar de ese tiempo privilegiado. En este sentido, el instante se identifica con la *Ocasión*, con la oportunidad de novedad que convierte un banal acorde en un trazo genial por acción de la libertad creadora del artista en un contexto determinado⁷⁴⁴.

A tenor de las variadas influencias que inciden en la visión de la temporalidad que estamos anotando hay que decir que Jankélévitch fue un lector incansable de las figuras de la estética de su tiempo. En el caso de la estética musical, conoció las teorías de la creación y del tiempo musicales que Gisèle Brêlet –eminente musicóloga y buena conocedora de Bergson– desarrollaba contemporáneamente a sus trabajos. En el caso de la estética teórica, la lectura de Gaston Bachelard va a suponer un estímulo más para la configuración de una teoría del instante que se opone a la propuesta bachelardiana.

En 1947, Gisèle Brêlet publica en Presses Universitaires de France un ensayo titulado *Esthétique et création musicale*⁷⁴⁵ en cuya segunda parte propone por primera vez una tesis que posteriormente ampliará en dos volúmenes del año 49 dedicados específicamente al tiempo musical⁷⁴⁶. Dicha tesis relaciona la *durée* bergsoniana, vinculada al tiempo interior como conciencia de las vivencias y memoria, con el *tempo* de la estructura musical que es un tiempo objetivo, puramente formal. El *tempo musical*, según la hipótesis de Brêlet, es un tiempo singular en el que se da la confluencia de ambos, *durée* y *tempo*. Se trata de una conjunción inestable, que de

⁷⁴⁴ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. I: La Manière et l'occasion*. Seuil, París, 1980, pp. 136-137.

⁷⁴⁵ Nosotros hemos consultado la versión española: Brêlet, Gisèle, *Estética y creación musical*, (traducción y prólogo de Leopoldo Hurtado). Colección El mirador. Hachette, S. A., Buenos Aires, 1957.

⁷⁴⁶ Brêlet, Gisèle, *Le temps musical*. Vol. I: *La forme sonore et la forme rythmique*. Vol II: *La forme musicale*. Presses Universitaires de France, París, 1949.

hecho puede y suele inclinarse preferencialmente hacia uno de esos dos modos de tiempo, ya sea el psicológico o subjetivo, o la duración objetiva del material sonoro encerrado en la forma. Brêlet admite que existe una unión entre el devenir de la conciencia y el transcurso de la obra musical. El carácter irracional de la música no impide que, en función de semejante confabulación, sea como nosotros captamos lo que transmite tanto a nivel emocional como a nivel estructural.

Cuando, en 1961, sale al público *La musique et l'ineffable*, Brêlet es referencia mencionada. El filósofo nos dirige al primero de sus volúmenes dedicados al tiempo musical y también al *Essai sur le données immédiates de la conscience* de Bergson al hablar del «espejismo» que supone el desarrollo musical y de la función que juega dentro de él la capacidad innovadora de la repetición. Jankélévitch sugiere que la conciencia recibe de distinta manera cada reiteración a causa de la mella que el *intervalo* ha dejado en la persona que escucha⁷⁴⁷. También nos recomienda la obra de Brêlet al hablar de Schopenhauer, de la duración esencialmente dramática de la música y de su relación con la metafísica⁷⁴⁸, y nos remite a *L'interprétation créatrice* cuando se trata de aunar el tiempo de la creación musical con el de la recreación, ya sea activa (intérprete) o pasiva (oyente), de la obra⁷⁴⁹.

Al tiempo que Brêlet plantea estas cuestiones en el París de mediados del XX, Jankélévitch publica *Debussy et le mystère* que posteriormente ampliará pasando a llamarse *Debussy et le mystère de l'instant*. No nos sorprende el elemento temporal incluido en el nuevo título porque se trata de más que una simple remodelación. Durante el período que va de 1949 a 1968, la visión jankélévitchiana de la temporalidad se va fraguando a través de las obras filosóficas que suponen su madurez intelectual, entre ellas la *Philosophie première*, que es del año 54. Él configura, durante esta época, una teoría de la temporalidad en la que estudia el *intervalo* y el *instante*. En *Debussy et le mystère*, menciona varias veces a Gaston Bachelard, quien había publicado, en 1932, *L'intuition de l'instant*, obra en la que expone la idea de un tiempo vertical y en la que identifica la esencia de la poesía con un instante capaz de interrumpir la continuidad del tiempo horizontal. No nos olvidemos de este pensador –nombrado muchas veces en los

⁷⁴⁷ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*, Op. cit., p. 49.

⁷⁴⁸ Cf. *Ibid.*, p. 35. Cf. Brêlet, Gisèle, *Le temps musical. La forme sonore et la forme rythmique*. Op. cit., p. 15.

⁷⁴⁹ Cf. Jankélévitch, V., *Ibid.*, p. 127.

ensayos de nuestro autor sobre la música de Debussy– del que Jankélévitch decía que a menudo le hacía pensar⁷⁵⁰.

La relación de Bachelard con la filosofía de Jankélévitch no ha sido suficientemente establecida en las investigaciones actualmente publicadas sobre el filósofo. Aunque no puede considerársele una fuente de su filosofía, su lectura le interesa y le interpela. De ello se han dado cuenta investigadores como Isabelle de Montmollin, quien menciona a Bachelard cuando habla de la idea del *tiempo recobrado*. Susana Trejos se refiere a ese autor en las notas al pie de uno de sus artículos sobre Jankélévitch y su teoría del instante. Carlo Migliaccio observa que Jankélévitch interpreta la poética debussysta de los elementos de la naturaleza vinculándola con la de Bachelard⁷⁵¹. Hay un dato biográfico que relaciona las figuras de Bachelard y Jankélévitch: ambos fueron –aunque Bachelard era casi veinte años mayor– alumnos de Brunschvicg. Los dos reconocen una importante deuda con él y los dos sienten una fuerte necesidad de superar la adhesión al racionalismo de su maestro⁷⁵². Esta aspiración se refleja tanto en la filosofía moral como en la filosofía de la música de nuestro autor, mientras que los campos bachelardianos serán la epistemología y el estudio de la imaginación poética. Dos obras de Bachelard se dejan sentir explícitamente en la filosofía de la música jankélévitchiana, por lo general con sentido crítico y vinculadas al análisis de la estética de Debussy: *L'intuition de l'instant: Étude sur la Siloë de Gaston Roupnel*, de 1932 y de *L'eau et les rêves*, de 1942. Lo que une a los dos autores proviene de un mismo interés por lo originario que les retrotrae a la infancia. Así, Isabelle de Montmollin ha señalado que Bachelard piensa que la infancia dialoga con los grandes arquetipos del alma humana refiriéndose a elementos como el agua o el fuego, lo cual encaja bien con la idea jankélévitchiana de una filosofía «primera» que nos lleva a recobrar una infancia perdida, *fuerza* de la que manan las *aguas vivas* de la alegría, del amor y de la libertad que serán las que hagan florecer en nosotros todos los

⁷⁵⁰ Cf. Lubrina, Jean-Jacques, Op. cit., p. 53.

⁷⁵¹ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., pp. 287 y 291. Cf. Trejos, Susana, «El instante y la intuición en la filosofía de Vladimir Jankélévitch». En *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XXXVIII (94). Enero-Junio 2000, pp. 89-95. Nota nº 2. Cf. Migliaccio, Carlo, *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*, Op. cit., p. 131.

⁷⁵² Bachelard, opone a la “concepción estática” de la mente que proponía Émile Meyerson, la concepción dinámica de Brunschvicg. Él creía, de acuerdo con su maestro, que la razón y su objeto eran relativos el uno con respecto al otro y que se transformaban entre sí, lo que le lleva a plantear en *Le rationalisme appliqué* (1949) una superación de la distinción entre el sujeto y el objeto de conocimiento. Cf. Bachelard, Gaston, *Le rationalisme appliqué*. Presses Universitaires de France, París 1986, pp. 9-10.

renacimientos, todos los comienzos posibles⁷⁵³. En el Bachelard emblemático de *La poética del espacio* (1957) persiste el filósofo para el que la conciencia imaginante es un «origen»⁷⁵⁴ y el país de la infancia es «Inmóvil como lo Inmemorial»⁷⁵⁵, lo que viene a apoyar la tesis de esta investigadora aunque, por razones de fechas, la célebre obra bachelardiana –publicada tres años después de la *Philosophie Première*– debe ser considerada al margen de cualquier influencia sobre la metafísica jankélévitchiana. Si la traemos a colación aquí es, exclusivamente, para confirmar que ambos pensadores comparten un interés por la idea de retrotraerse a lo originario y elemental. Este interés puede rastrearse ya en el Bachelard de *La formation de l'esprit scientifique* (1938), donde sostiene que el espíritu, para convertirse en científico, tiene que superar una serie de obstáculos entre los que se encuentra la experiencia primaria que no se somete a la razón porque es guiada por la imaginación y las emociones. En esta obra defiende también que la mentalidad científica y la mentalidad pre-científica son cosas diferentes: a la primera corresponde la racionalidad, mientras que a la segunda corresponde la imaginación. Una de las cosas que estudia Bachelard para apoyar su tesis es la doctrina de la *intuición de la vida*, muy popular en la ciencia experimental de los siglos XVII y XVIII⁷⁵⁶. Para él, se trata de un ejemplo de concepto que durante mucho tiempo pasa por científico en la historia del pensamiento pero que, en realidad, es de carácter afectivo. La *intuición de la vida* no corresponde a la razón, pero se muestra de modo persistente en el pensamiento humano puesto que es detectable en muchos textos –científicos y no científicos– tanto antiguos como modernos. Jankélévitch se ocupa también de la idea de *intuición de la vida*. En su caso, la noción es tenida en cuenta, como se ha comentado en capítulos anteriores, no desde su vinculación con las doctrinas químicas sino desde las influencias de Bergson y Simmel. Así, por una parte,

⁷⁵³ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., pp. 126-127.

⁷⁵⁴ Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica. México, 1965, p. 16

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁵⁶ Bachelard menciona en *La formation de l'esprit scientifique*, el libro de Hélène Metzger *Les doctrines chimiques en France du début de XVIIe à la fin de XVIIIe siècle*, que consideraba la “intuición de la vida” de los alquimistas como una teoría científica. Lo traemos a colación aquí dado el interés de Jankélévitch por las doctrinas vitalistas y por la filosofía de la naturaleza. Cf. Bachelard, Gaston, *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*. Traducción de José Babini. Siglo XXI Editores. Tercera Edición, Buenos Aires 1974, Cap. VIII. Cf. también, Chimisso, Cristina, «Gaston Bachelard y la historia del espíritu científico». En *Writing the History of the Mind: Philosophy and Science in France 1900-1960*. Ashgate Publishing Limited. Hampshire 2008, pp. 139-166.

destacará y elogiará dos ideas fundamentales de Bergson como son la esclerosis del impulso vital y la necesidad de explicar la vida desde la vida⁷⁵⁷ y, por otra, estudiará profundamente la *Lebensanschauung* de Simmel. Ello le permitirá buscar una síntesis entre el planteamiento estético de Bergson, quien se confía a una intuición que elimina las formas intelectuales, y el de Simmel, quien trata de sintetizar forma y contenidos de acuerdo con el ideal de objetivación de Goethe afirmando al mismo tiempo tanto la forma como la superación de la misma a través de los contenidos de carácter sociohistórico, religioso y afectivo de la obra de arte⁷⁵⁸.

Bachelard y Jankélévitch comparten, por lo tanto, un mismo interés por ciertos conceptos no racionales, pero rastreables en la cultura, que apuntan hacia un tipo de conocimiento que Bachelard denominará *primitivo*. Él estudia en varias obras ese conocimiento *primitivo* y llega a la conclusión de que se manifiesta en poetas modernos como Gabriele d'Annunzio, Paul Valéry o Novalis, quien aparece en su *Psicoanálisis del fuego* como muestra de una poesía que pone de manifiesto un «esfuerzo por revivir la *primitividad*»⁷⁵⁹. El «fuego primitivo» del que habla Bachelard al referirse a Novalis tiene mucho que ver con la propuesta jankélévitchiana de que es necesario volver a una infancia del conocimiento donde todo es puro. En *La paradoja de la moral* nuestro autor recuerda que, en el relato del Génesis, la aparición de la conciencia coincide con el momento de abrir los ojos, con el surgimiento de la clarividencia que conoce al Bien por el Mal y al Mal por el Bien. Se trata de un conocimiento relativo, ligado al efecto de contraste, que tiene como consecuencia la vergüenza, la fobia de la desnudez, la búsqueda de la sombra. Esto constituye la tara original a la vez lúcida y generadora de opacidades de toda filosofía racional, así como la raíz de la tragedia de la cultura. La aparición de la conciencia que ciega la sabiduría nesciente –lo que Bachelard denomina conocimiento *primitivo*– supone, para Jankélévitch, tanto como el nacimiento de la perversión: la conciencia, al estar dotada de memoria, obstaculiza la actualidad instantánea del presente⁷⁶⁰. De ahí la necesidad de recuperar la inocencia.

⁷⁵⁷ Cf. Prólogo de Cécile Rol a la obra de Vladimir Jankélévitch *Georg Simmel, filósofo de la vida*. Traducción de Antonia García Castro. Gedisa Editorial. Barcelona, 2007, p. 13.

⁷⁵⁸ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Georg Simmel, filósofo de la vida*. Op. cit., p. 70.

⁷⁵⁹ Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du feu*. Collection Idées. Gallimard. París, 1971, p. 68.

⁷⁶⁰ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La paradoja de la moral*. Traducción de Nuria Pérez de Lara. Tusquets Editores. Barcelona, 1983, pp. 238-241.

Bachelard reconoce que el conocimiento precientífico no sólo funciona en las mentes de los artistas sino que está igualmente presente en las mentes de los hombres de ciencia. En la Introducción a *La filosofía del no* (1940) afirma que el espíritu científico se ha construido a base de destruir al espíritu no científico. Todo el conocimiento científico se basa en una *estructura de las tinieblas espirituales* de la que los hombres de ciencia apenas son conscientes. Lo que Bachelard insinúa es que incluso las aportaciones del espíritu han construido su propia estructura racional y ya no son capaces de sustraerse a ella. Para él, esto debería cambiar: el pensamiento científico, para ser capaz de progresar, necesitaría de una *conversión* que determinaría transformaciones capaces de afectar a los mismos principios del conocimiento⁷⁶¹. Esta idea está igualmente presente en Jankélévitch, quien considera imprescindible la apertura de la actitud filosófica hacia una sabiduría nesciente a la que sólo podemos aspirar por medio de una *conversión al instante*, intuición que encierran la poesía o la música que pueden salvarnos de las tradiciones del racionalismo. Por eso, en la *Philosophie première* encontramos una propuesta metafísica según la cual, de acuerdo con Isabelle de Montmollin, el instante se erige en un momento de absoluta creatividad que trasciende todas las categorías del conocimiento racional⁷⁶². El instante es considerado una experiencia comunicativa y vivificante que nuestros conceptos ignoran por completo y a la que no es posible acceder en virtud de la lógica. Se trata de un *advenimiento* que toca al individuo de manera *personal*. Hay una completa asimilación por parte del filósofo de la noción de *intuición* y la idea de *instante* como muestra el siguiente texto:

En realidad, la intuición del instante no tiene lugar «en» el instante, sino que «es» en sí misma un instante, un acontecimiento mental inducido en nosotros por el acontecimiento quoditativo y que a su vez capta este último como casi-nada. Lo absoluto, para una criatura finita es, por lo tanto, el instante entrevisto instantáneamente⁷⁶³.

⁷⁶¹ Cf. Bachelard, Gaston, *La filosofía del no*. Traducción de Noemí Fiorito de Labrune. Amorrurtu Editores. Buenos Aires, 1984, p. 11.

⁷⁶² Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., pp. 127-130.

⁷⁶³ “En réalité, l’intuition de l’instant n’a pas lieu «dans» l’instant, mais elle «est» elle-même un instant, un événement mental induit en nous par l’événement quoditatif et qui à son tour capte ce dernier comme presque-rien. L’absolu, pour une créature finie, c’est donc l’instant entrevu instantanément”. Jankélévitch, Vladimir, *Philosophie première. Introduction à une philosophie du presque*. Presses Univesitaires de France (Quadrige, 86). París, 1986, p. 168. La traducción es nuestra.

Bachelard, entre finales de la década de 1960 y la de 1970, fue objeto de una importante discusión filosófica sobre si debía ser leído dentro de una tradición idealista o mejor debía interpretarse como materialista, debate en el que no faltaron defensores de una y otra tendencias⁷⁶⁴. Jankélévitch, una década antes, hace una lectura de este filósofo en la que valora enormemente sus aportaciones de carácter poético, pero también critica su materialismo y se posiciona frente a él. Bergson jamás dejará de ser la referencia principal para Jankélévitch. El retorno a la simplicidad que puede inspirar la defensa bachelardiana de la primitividad tiene, en Jankélévitch, una segunda referencia, la del último Bergson de *Les deux sources de la morale et de la religion*⁷⁶⁵. Ahora bien, no puede negarse que la doctrina bachelardiana de la temporalidad recogida en *L'intuition de l'instant* es un estímulo para que Jankélévitch elabore su original teoría del instante. Bachelard intenta superar la *durée* bergsoniana y se opone a ella en esta obra tratando de defender la metafísica que se desprende del pensamiento del historiador Gaston Roupnel, de quien hace una personal recepción⁷⁶⁶. Roupnel había escrito no sólo trabajos de naturaleza histórica sino que tocó también el género narrativo y el ensayo filosófico. *Siloë* (1927)⁷⁶⁷, que sirve de base para la reflexión bachelardiana, es un ensayo de carácter metafísico. La tesis básica del libro es que la realidad del tiempo no es otra que la del instante. Bachelard defiende esta tesis enfrentando las ideas de Roupnel a la *durée* bergsoniana, aunque son muchos los autores que han considerado que no llega a desprenderse por completo del bergsonismo. Luis Puelles Romero menciona entre ellos a François Pire, quien considera que existe una coincidencia esencial entre el último Bergson y Bachelard porque ambos se encuentran «en un mismo anti-intelectualismo»⁷⁶⁸. De semejante anti-intelectualismo participa también la

⁷⁶⁴ Entre los que defienden el idealismo bachelardiano puede citarse a Michel Vadée, autor de *Bachelard ou le nouvel Idéalisme épistémologique* (Éditions Sociales. París, 1975), y entre los que le consideran materialista citamos a Dominique Lecourt, autora de *Bachelard or le jour et la nuit* (Grasset, París 1974).

⁷⁶⁵ Cf. Jankélévitch, V. *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Versión castellana de Elena Benarroch. Taurus Alfaguara. Madrid, 1989, p. 141.

⁷⁶⁶ Cf. Puelles Romero, Luis, *La estética de Gastón Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora*. Editorial Verbum. Madrid, 2002, pp. 139-142.

⁷⁶⁷ La primera edición de *Siloë* es de 1927 (Stock, París). Posteriormente se publicará una versión corregida y ampliada, *La nouvelle Siloë*. Bernard Grasset. París, 1945.

⁷⁶⁸ Cf. Pire, François, *De l'imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*. J. Corti. París, 1967, p. 190. Cita indirecta. Luis Puelles, de quien la tomamos, añade otros autores que nos ilustran sobre la relación entre Bergson y Bachelard. Así, por ejemplo, nos sugiere que Jacques Gagey, en su tesis doctoral sobre Bachelard que dirigió Paul Ricœur y que lleva por título *Gaston Bachelard, ou la conversion à l'imaginaire* (M. Rivière, “Bibliothèque philosophique” París, 1969, pp. 71 y 78), constata que, tras las proclamas antibergsonistas que parecen albergar los textos bachelardianos dedicados al problema del

estética de Vladimir Jankélévitch al apostar, tanto en su metafísica como en su filosofía de la música, por una teoría del instante como *absoluto*. La lectura de Bachelard nos parece significativa desde el momento en que la tesis de Roupnel –que Bachelard expone al comienzo del libro– nos lleva a reflexionar sobre el pensamiento jankélévitchiano. Comienza como sigue:

El tiempo sólo tiene una realidad, la del Instante. En otras palabras, el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada. No hay duda de que el tiempo podrá renacer, pero antes tendrá que morir⁷⁶⁹.

De primera intención, hablar de una realidad «suspendida entre dos nada» enlaza sin dificultad con la insistencia de Jankélévitch en la idea de que la vida es un *casi-nada* a caballo entre dos nada: la nada pre-natal y la nada post-letal. Donde decimos “vida” podemos decir también “instante”, o “presente” que se alza entre el pasado –que *ya* no es– y el futuro –que *aún* no es–. Esta forma de pensar la encontramos en muchos de los textos jankélévitchianos. Por ejemplo, en *La muerte* aparece el *casi-nada*, que no puede ser llamado propiamente “duración” porque que se define como una aparición evanescente que supone una explosión de vida, un júbilo repentino, una pasión *concentrada en lo puntual* capaz de englobar la vida humana sobre el trasfondo de la eternidad:

¿Qué es la vida entera, perdida en el océano de la eternidad, sino un *gran instante*?⁷⁷⁰

La idea de eternidad se refiere a la suma de la nada prenatal y la nada postletal. Eternidad y Nada se confunden porque la Nada, por definición, contradice toda posibilidad de temporalidad:

tiempo, se puede adivinar un «bergsonismo latente». Menciona también a Madelaine Preclaire, quien afirma que Bachelard fue «en primer lugar, seducido por la doctrina bergsoniana» (Preclaire, Madelaine, *Une poétique de l'homme. Essai sur l'imagination d'après l'œuvre de Gaston Bachelard*. Tournai, Desclée. Montreal, Bellarmin, 1971, p. 93). Puelles concluye que no puede obviarse la influencia de Bergson sobre Gaston Bachelard no sólo en *L'intuition de l'instant*, sino también en *La dialectique de la durée* (1936) y en el artículo de 1937 “Sur la continuité et de la multiplicité temporelle” (*Bulletin de la Société Française de Philosophie*, Paris, n. 2, pp. 53-63. 1937). Cf. Puelles Romero, Luis, Op. cit., p. 139, nota al pie.

⁷⁶⁹ Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*. Traducción de Jorge Ferreiro. Fondo de Cultura Económica. México, 2002, p. 11.

⁷⁷⁰ Jankélévitch, Vladimir, *La muerte*. Op. cit., p. 98.

Una nada que no es eterna, es decir, intemporal, ¿es realmente la nada? Una *nada temporal* (si puede pensarse semejante contradicción) no es nada, sino algo; una inexistencia provisional es más bien una existencia virtual, es decir, una promesa de ser. [...] Por lo tanto la *Nada* es también un *Nunca-más*, es decir, que no hay nada pura y simple, sino el no-ser de un ser que era⁷⁷¹.

La caída en el tiempo o en el devenir se identifica, por tanto, con la única manera de ser del ser. Así lo afirma Jankélévitch en *Lo puro y lo impuro*⁷⁷². Ahora bien, la *intensidad* de ser solamente se hace aprehensible para la conciencia en la fulguración del instante capaz de contener lo infinito en lo finito, de encerrar en el mismo centelleo la profundidad del amor y la amenaza de la muerte. Nuestro autor se pregunta por la necesidad de deshacer históricamente la historia, remontar el devenir y reencontrarse con lo atemporal⁷⁷³. Para ello, emprende una apasionada defensa de la intensidad. Su teoría del instante es, en este sentido, una aportación original que pretende ir más allá de la *durée* de Bergson. Ahora bien, el instante jankélévitchiano no se conforma con afirmar su existencia entre dos nadas sino que contiene un *impulso*, porque si algo no es la filosofía de Jankélévitch es un pensamiento materialista o desesperanzado. El puntillismo que sugiere la lectura bachelardiana no coincide con la filosofía jankélévitchiana del instante. Lejos de reducirse a un átomo puntual, el instante es un *principio creador* capaz de irradiar su luz para mejorar el futuro, lo que le salva de su insularidad física y le confiere su carácter esencial.

Puelles Romero ha afirmado –basándose en Jean Starobinski– que, para Bachelard, el instante no puede ser ocupado, sino por una sola imagen que lo llena por entero. Para él es posible establecer una correspondencia entre instante e imagen absoluta⁷⁷⁴. Veamos que, visto en este sentido, no está lejos de lo que dice Jankélévitch:

El inaprehensible instante, puesto que carece de duración, es aquel al que ningún acto de pensamiento le es jamás contemporáneo: coexistencia y coextensividad, contrapunto,

⁷⁷¹ *Ibid.*, pp. 81-82 y 83.

⁷⁷² Cf. Jankélévitch, Vladimir. *Lo puro y lo impuro*. Versión española de Luis Checa Cremades. Taurus, Madrid 1990, p. 62.

⁷⁷³ *Ibid.*

⁷⁷⁴ Cf. Puelles Romero, Luis, Op. cit., p. 145. Cf. también Starobinski, Jean, «La double légitimité». En *Revue Internationale de Philosophie* n° 150, 1984, pp. 231-244.

sincronismo y paralelismo son desprovistos de sentido cuando se trata de un átomo puntiforme que excluye cualquier continuación o prolongación discursiva⁷⁷⁵.

Bachelard no niega realidad al instante; por el contrario, le concede una «realidad decisiva» en el sentido de instancia «fundacional» de toda duración. Estamos tocando un problema filosófico fundamental: nos referimos a si el tiempo puede concebirse como suma de instantes o, por el contrario, los instantes resultan de la división artificial del tiempo. Bachelard otorga prioridad al estatuto ontológico del instante frente a Bergson, que se decanta por el primado de la *durée*⁷⁷⁶. Jankélévitch parte de cómo el tiempo es experimentado y comprendido en la percepción ordinaria: él entiende que el tiempo se percibe como un *continuum* constituido por una concatenación de momentos particulares, pero esta forma ordinaria de percibir el tiempo está influida por la filosofía sustancialista que concibe lo temporal como una proyección simbólico-geométrica sobre la que se produce necesariamente un movimiento de incremento de la sustancia dada. Lo que propone frente a ello es una crítica de esta concepción para abrirse a un nuevo pensamiento ontológico-temporal que sustituye la visión de la realidad como un *continuum* homogéneo por una concepción basada en la *efectividad* que se produce en el instante. De esta manera, el tiempo pasa a ser visto como dinamismo de lo real y como ventana abierta a la libertad creadora. Lo propio del discurso jankélévitchiano sobre el tiempo es poner en valor la *efectividad* del tiempo ontológico. Ello constituye un camino que debe pasar necesariamente por la temporalidad *vivida*, por el «dinamismo infinito de lo humano» tal y como explica la profesora Enrica Lisciani-Petrini⁷⁷⁷. Jankélévitch no acepta otra metafísica que la del instante privilegiado que supone no la ruptura con la continuación sino, precisamente, la capacidad de trascenderla. En este sentido estaría más cerca de Berdiaev, quien pone de manifiesto el lazo entre el instante vertical o creativo y la idea de eternidad. Dice Berdiaev:

⁷⁷⁵ “L’instant insaisissable, parce qu’il est sans durée, est ce dont aucun acte de pensée n’est jamais contemporain: coexistence et coextensivité, contrepoint, synchronisme et parallélisme sont dénués de sens quand il s’agit d’un atome punctiforme qui exclut toute continuation ou prolongation discursive”. Jankélévitch, V., *Philosophie première*, Op. cit., p. 162. La traducción es nuestra.

⁷⁷⁶ Cf. Puelles Romero, Op. cit., p. 146.

⁷⁷⁷ Cf. Lisciani-Petrini, E., *Memoria e poesia. Bergson, Jankélévitch, Heidegger*. Op. cit., pp. 71-73.

La eternidad se obtiene en el instante del presente, comienza no en ese presente que no es más que una parte desgarrada del tiempo, sino en el que es una evasión fuera del tiempo. Ella no marca un cese de la vida creadora, ella es una vida creadora de un orden diferente; su movimiento no se efectúa en el espacio y en el tiempo, sino interiormente⁷⁷⁸.

La especificidad del instante jankélévitchiano radica en que se trata de un momento místico, un hápax que se produce como íntima fusión entre sujeto y objeto, pleno de comunicación amorosa, capaz de aprehender la idea de totalidad opuesta por completo a toda unilateralidad de carácter egoísta y racional. Esta totalidad que nos es donada en el instante amoroso tiene un carácter completamente espiritual. No se trata de una suma de partes, pues en este caso estaríamos hablando de una totalidad cuantitativa que no trascendería el nivel de lo empírico; por el contrario, hablamos de una totalidad cualitativa y además comunicativa. Isabelle de Montmollin ha empleado los adjetivos *coral*, *mística*, *conciliar* y *eclesial*⁷⁷⁹ para mejor ilustrar un ideal de unidad presente en la cultura eslava que Jankélévitch menciona en su *Philosophie première*⁷⁸⁰. Tras él se esconde una concepción de la vida como paradoja inexplicable en la que lo absoluto es relativo, lo individual es plural y, el yo es un ego solamente en tanto forma parte de un Nosotros que lo trasciende. La vida humana tiene el carácter de una partícula infinitesimal en el Universo, de un *casi-nada* finito cuyo valor es eterno:

Lo llamábamos el Gran Instante: ¿no es la vida del hombre una especie de instante, un instante de setenta o de ochenta años? De esta carrera sólo queda, al cabo de algunos siglos, el hecho filiforme de haber vivido. Este hecho infinitesimal es el milagro por el que, por los pelos, la mismidad se salva de la nada: ese casi-nada que es un instante, ese casi nadie que es un Hápax inimitable e imposible de encontrar, ese casi-nunca que tiene lugar una sola y única vez en toda la eternidad ¡están separados del Nunca y de la Nada por un *casi*! ¡Era necesario un casi, un pelo! Pero ese *casi* es un mundo que decide por toda la eternidad. Aquello que ha *estado a punto* de no ser existirá siempre. Por eso es por lo que hablamos de un instante eterno... La más frágil fulguración, frágil como un fuego en la noche, funda la más imborrable quodidad: porque si la vida es efímera, el hecho de haber vivido una vida efímera es eterno⁷⁸¹.

⁷⁷⁸ Berdiaev, N., *De la destination de l'homme. Essai d'éthique paradoxale*. L'Age d'homme. Laussane, 1979, p. 370. La traducción es nuestra.

⁷⁷⁹ Cf. Montmollin, I. de, Op. cit., p. 133.

⁷⁸⁰ Cf. Jankélévitch, V., *Philosophie première. Introduction à une philosophie du presque*. Op. cit., p. 9.

⁷⁸¹ Jankélévitch, Vladimir, *La muerte*. Op. cit., pp. 428-429.

Nuestro objetivo nos lleva a intentar trasladar esto al problema de la creación artística. Volviendo a Bachelard, teníamos que el instante tiene carácter fundacional porque *genera* la obra. En principio, la composición en sí –ya sea literaria o la pensemos como pieza musical, en nuestro caso– cae de lleno aparentemente en el dominio de la duración, esto es, de la continuidad. El instante, intuido en su inmediatez, adquiere un «carácter metafísico primordial» frente a la duración, que entendida desde la reflexión bergsoniana se identifica con una construcción de carácter psicológico y, por lo tanto, indirecta y mediata⁷⁸². Jankélévitch se atreve a ir mucho más lejos porque lo que encontramos en la *Philosophie première* es que el instante tiene el carácter sobrenatural de la *mutación radical*. Mientras el Antes y el Después son los dos empíricos, el Instante, es decir, *lo que transcurre entre ellos*, se nos presenta como algo misterioso y extraño a la naturaleza en cuyo seno se produce el prodigio de la liminaridad. La naturaleza del instante destruye y crea en el mismo acto; por eso el instante es lo Absolutamente-otro. En el mínimo del instante se confunden muerte y resurrección, lo que implica una discontinuidad en la continuidad que reúne en un *casi-nada* los misterios del ser y del no-ser. Según él, esta es la razón por la que nos resulta más fácil pensar en una metafísica del arte que en una metafísica de la muerte⁷⁸³. El instante, al ser radicalmente creativo, es también *semelfactivo*⁷⁸⁴, esto es, acción única y por única vez. Esta propiedad lo aleja definitivamente del régimen del devenir y contrasta con la realidad del intervalo donde todo es espeso: mientras en el intervalo es posible la evolución frente a la creación, el instante está por encima de toda degeneración. Con esto, Jankélévitch asume la idea de que el Misterio no se sitúa en lugar alguno sino que formamos parte de él. Como la divinidad para los místicos, el Misterio se convierte para el filósofo en algo omnipresente con lo que estamos fundidos de manera permanente: «Nada es divino, y todo es sobrenatural» –exclama la *Philosophie première*⁷⁸⁵– y continúa diciéndonos que afirmar que Dios es siempre otra realidad, o que está en todas partes, es tanto como sugerir que es a la vez todo y nada, o

⁷⁸² Cf. Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*. Op. cit., p. 18.

⁷⁸³ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Philosophie première*. Op. cit., pp. 57-58.

⁷⁸⁴ El término francés que recupera Jankélévitch, *semelfactive*, procede del latín (*semel*) y siempre aparece referido a la unicidad y al carácter irrepetible del acontecimiento.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 152.

que está en todas partes y en ninguna. Para el autor, que se declara agnóstico⁷⁸⁶, es muy difícil renunciar a sus raíces eslavas y judías, y en el Judaísmo la idea de Dios no se percibe con las características personales propias del Cristianismo; el Dios judaico no sólo crea sino que mantiene y renueva constantemente la naturaleza, es un Dios mucho más imbricado en su obra creadora⁷⁸⁷. De ahí se sigue con facilidad que Jankélévitch abogue por volver a lo originario, por disolver de una vez por todas la figura humana en la plenitud de la Naturaleza, por entender la *serenata amorosa* como algo totalmente relacionado con «los suspiros de la brisa» o «el diálogo de la lechuza y el sapo» que reúne la música con el silencio y los encantamientos de Orfeo con la empatía franciscana hacia las criaturas⁷⁸⁸. En la filosofía de Jankélévitch hay una impresionante asimilación de esta cultura y una relación estrechísima entre ello y su filosofía de la música:

Quien busca imperiosamente a Dios no lo encontrará. Sucede, en cambio, que quien busca inocentemente y sin el mínimo cuidado por esa búsqueda ya lo ha encontrado: lo ha hallado al distanciarse del espejo en el que la conciencia de sí le devuelve su propia imagen⁷⁸⁹.

Así, quien busque la música *en alguna parte* nunca la encontrará. Nuestra curiosidad se sentirá decepcionada si pedimos la revelación a no se sabe qué parte de la anatomía del discurso musical. Pero si finalmente convenimos que se trata de un misterio y no de un secreto material, de un encantamiento y no de otra cosa, si comprendemos que este encantamiento reside por entero en la intención, en el momento temporal y en el movimiento espontáneo del corazón; y si reconocemos que la frágil evidencia, unida a imponderables e innumerables factores, depende, en primer lugar, de nuestra sinceridad, entonces, quizá conoceremos este consentimiento al embeleso, que en música es el único y verdadero estado de gracia⁷⁹⁰.

Ese «consentimiento al embeleso» relacionado con el *charme*, del que hablaremos, esa conversión al instante ocupa un espacio privilegiado en la metafísica jankélévitchiana. Jean Wahl, por ejemplo, interpreta la metafísica de Jankélévitch en su

⁷⁸⁶ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Pensar la muerte*. Versión en castellano con traducción de Horacio Zabaljáuregui. Fondo de Cultura Económica de Argentina. Buenos Aires, 2006, p. 40.

⁷⁸⁷ Cf. Díaz-Mas, Paloma y Puente, Cristina de la, *Judaísmo e Islam*. Ares y Mares. Editorial Crítica S. L., Barcelona 2007, p. 73-74.

⁷⁸⁸ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 68.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 138.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, pp. 170-171.

conjunto como una filosofía del instante⁷⁹¹. No es el único. Susana Trejos ha observado que, para Jankélévitch, el estudio del instante no tiene carácter propedéutico sino que se presenta como la esencia misma del filosofar⁷⁹². Desde luego, la *Philosophie première* no teme, a pesar del riesgo, sustentar todo su edificio sobre una «punta de diamante»:

¡Se dirá que es una posibilidad muy peligrosa la de sostener la filosofía en equilibrio inestable sobre la punta de un diamante, de un casi-nada, en lugar de fundarla sobre el firme cimiento y la inquebrantable base de sustentación del intervalo! Es que la «cosa» de la filosofía es el *él-mismo en sí-mismo* que no es precisamente una cosa, que nadie puede nombrar ni expresar bien lo que quiera que sea lo único necesario y lo único suficiente⁷⁹³.

Asumido el compromiso que supone mantenerse fiel a semejante intuición, netamente original, nuestra hipótesis es que algunos elementos de la reflexión jankélévitchiana no habrían sido posibles sin la lectura de *L'intuition de l'instant* por mucho que contrasten con ella. Bachelard quiere hacer frente al concepto bergsoniano de *durée* apoyándose en la Teoría de la Relatividad de Einstein que, por lo que dice, le despertó de sus sueños dogmáticos⁷⁹⁴. Einstein, según Bachelard, considera el instante como un absoluto, una síntesis entre lo espacial y lo temporal. En su opinión, la teoría de la Relatividad destruye lo absoluto de lo que *dura* para proclamar lo absoluto de lo que *es*, cosa que él identifica con lo absoluto del instante porque ni el pasado ni el porvenir, sino sólo el presente puede concernir a la esencia del ser o a la esencia primordial del tiempo. Para Bachelard, como para Roupnel, el instante no tiene duración. Por su parte Jankélévitch, en la *Philosophie première*, identifica, como estamos viendo, el instante con el Absoluto. Para él, el instante tampoco tiene duración sino que su carácter es puntiforme. La disimetría se produce en el entendimiento de que el instante *es*. Para Jankélévitch, el instante no *es*, puesto que se trata de un estado *intermedio* entre el ser y el no-ser y eso hace que su naturaleza se identifique –como

⁷⁹¹ Cf. Wahl, Jean, «La philosophie première de Vladimir Jankélévitch». En *Revue de Métaphysique et de morale*. Enero-Junio 1985, nn° 1-2, pp. 161-217.

⁷⁹² Cf. Trejos, Susana, «El instante y la intuición en la filosofía de Vladimir Jankélévitch». En *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XXXVIII (94). Enero-Junio 2000, pp. 89-95.

⁷⁹³ “On dira que c’est une très périlleuse chance que de faire tenir la philosophie en équilibre instable sur la pointe de diamant d’un presque-rien au lieu d’asseoir sur la ferme assiette et l’inébranlable base de sustentation de l’intervalle! C’est que la «chose» de la philosophie est le *lui-même en lui-même* qui n’est précisément pas une chose, que personne ne peut nommer ni exprimer bien qu’il soit l’unique nécessaire et l’unique suffisant”. Jankélévitch, Vladimir, *Philosophie première*. Op. cit., p. 261. La traducción es nuestra.

⁷⁹⁴ Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*. Op. cit., pp. 27-28.

sugería la cita de Berdiaev– con un «orden totalmente-otro» que no coincide con el orden de la existencia, ni con el orden temporal, ni con el orden espacial. Bachelard, de acuerdo con Roupnel, parece creer que el tiempo no es otra cosa que una sucesión de instantes. Su concepción atomística y materialista desemboca necesariamente en la noción de ritmo temporal que aparece en el apartado IV del primer capítulo de *L'intuition de l'instant*. Mediante su idea de ritmo, Bachelard evita la punta de diamante en la que se instalará la filosofía de Jankélévitch, ya que identifica el ritmo con un grupo de instantes que cumple la función de sustraerse a las consecuencias que traería concebir el tiempo en sí como un instante aislado. Dice Bachelard:

El Mundo está regido de acuerdo con una medida musical impuesta por la cadencia de los instantes. Si pudiéramos oír todos los instantes de la realidad, comprenderíamos que la corchea no está hecha con trozos de blanca, sino que, antes bien, la blanca repite la corchea. De esta repetición nace la impresión de continuidad⁷⁹⁵.

Esta noción de ritmo sirve a Bachelard para establecer la continuidad de lo discontinuo. Podría ser de utilidad para desarrollar una filosofía de la música, pues no podemos echar en saco roto que la pieza musical está inserta en una duración. Sin embargo, de acuerdo con Jankélévitch, la música no nos emociona por lo que dura ni nos conmueve en su continuidad o en su rítmica sucesión sino que su efectividad radica en el hecho de sustraernos al devenir general y ponernos en contacto con lo Inefable, cosa que se da en la catarsis del instante. El impresionismo debussysta podría servirnos como ejemplo de ese continuo temporal trascendido hasta la intuición de lo infinito abrazando. como procedimiento técnico, el utilizar discontinuidades en forma de imágenes o impresiones:

Cada «imagen» debussysta es como una vista instantánea y estática de la «presencia total»; cada una inmoviliza, por así decirlo, un minuto de la historia del mundo, y fija este corte vertical y su eterno Nunc, es decir, fuera de todo devenir, sin relación con el antes ni con el después⁷⁹⁶.

⁷⁹⁵ Cf. Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, Op. cit., p. 43.

⁷⁹⁶ “Chaque «image» debussyste est comme une vue instantanée et statique sur la «présence totale»; chacune immobilise pour ainsi dire une minute de l’histoire du monde, et elle fixe cette coupe verticale en son aeternum Nunc, c’est-à-dire hors de tout devenir, sans relation à l’avant et à l’après”. Jankélévitch, V., *Debussy et le mystère*. Op. cit., p. 32. La traducción es nuestra.

No nos resistimos a comparar este texto con el que proponemos a continuación, extraído de *La Manière et l'Occasion*:

Para capturar el instante, καιροῦ τυχεῖν, nos haría falta la omnipresencia de Dios y el *aeternum Nunc* de la gnosis divina⁷⁹⁷.

Entre estos dos textos nos jugamos algo crucial para entender cómo la filosofía de la música y la temporalidad están completamente imbricadas en el universo jankélévitchiano. El *aeternum Nunc* de la música nos pone en contacto con el Misterio, con el conocimiento en sentido gnóstico.

El comportamiento de la Gnosis, en lo que se refiere al tiempo, tiene algo de rebeldía contra el tiempo, desde luego se rebela contra la concepción de un tiempo lineal⁷⁹⁸. La visión jankélévitchiana del tiempo presenta algunos rasgos de la actitud gnóstica. No hay que olvidar que el gnosticismo tuvo mucha importancia en la cultura religiosa de Oriente que, como sabemos, influye notablemente sobre el misticismo de nuestro autor. Dios es totalmente trascendente con respecto al mundo para el gnosticismo; no tiene relación con el mundo, pues semejante relación mancillaría la inalterable pureza de su condición divina. El Dios gnóstico se identifica por completo con lo Inefable y lo oculto, con aquello que sólo puede ser conocido por revelación. Dios además, cuando se manifiesta, se identifica con lo totalmente nuevo. Si planteamos desde aquí la relación entre lo temporal y lo atemporal no puede haber tránsito de lo uno a lo otro por degradación o evolución. El eterno ahora, el presente eterno o el «golpe vertical» del que nos habla el autor, que con tanta maestría utiliza Debussy en sus plasmaciones musicales, se refiere a esta idea según la cual el instante, definido por la armonía, es portador de un conocimiento y de una soteriología que no puede coincidir con el continuo pulsátil de la duración. En efecto: el pensamiento musical, antes de ser anotado en la partitura, estaría sometido a dos categorías, una relacionada con la armonía –el golpe vertical, el *aeternum Nunc*– y otra relacionada con el devenir mismo, es decir, con la melodía y el discurso. Ambas son inmanentes a la música. Igor

⁷⁹⁷ “Pour capturer l’instant, καιροῦ τυχεῖν, il nous faudrait l’omniprésence de Dieu et l’*aeternum Nunc* de la gnose divine”. Jankélévitch, V., *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. La Manière et l'Occasion*. Op. cit., pp. 127-128. La traducción es nuestra.

⁷⁹⁸ Cf. Puech, Henri-Charles, *En torno a la Gnosis I*. Taurus, Madrid, 1982, “La gnosis y el tiempo” pp. 267-324.

Stravinski, en su *Poética musical*, sostiene la misma idea al hablar de dos especies de música: una que evoluciona paralelamente al proceso del tiempo, y otra que lo contraría porque «no se ajusta al instante sonoro», «se aparta de los centros de atracción y de gravedad», y «se establece en lo inestable»⁷⁹⁹. El régimen que representa la armonía frente a la melodía es equiparable a lo que en la teoría jankélévitchiana de la temporalidad supone el instante frente al intervalo. La armonía acogería la carga *atemporal* de la composición musical mientras que la melodía se sometería al régimen de lo *irreversible*. La armonía no sólo se refiere a una percepción de carácter vertical, sino *totalizadora* del momento sonoro. La armonía tiene la capacidad de suspender, aunque sea por un momento brevísimo, el discurso o el desarrollo inexorable de una pieza de música, pues el oído es consciente de su escucha en la percepción *global* de cada impresión sonora. Gracias a la escucha armónica la sensación auditiva se disfruta de manera consciente, anticipa los cambios y percibe la riqueza de la suma polifónica, es decir, capta la plenitud sonora. Cada función armónica viene representada por un único acorde y es cierto que puede mantenerse durante varios compases, pero el papel dentro del discurso de la armonía es algo anterior a la formalización de acordes que incide sobre el discurso y lo transforma. Lo que conlleva el ulterior análisis va dirigido a estudiar la función que cada acorde desarrolla dentro de la obra en relación con los siguientes, no al estudio de la conjunción armónica como fenómeno aislado. La armonía es menos un punto de luz –que puede sugerirnos el color de tal o cual acorde o la resolución de tal o cual cadencia, que son formalizaciones– y más una fuente lumínica, pues se trata, vista aisladamente, de un punto ciego que contiene un impulso potencial. En la metafísica jankélévitchiana coincide con lo perfectamente inocente y radicalmente originario, pensamiento operativo, efectividad pura portadora de un misterio⁸⁰⁰. La idea de que la armonía genera la capacidad catártica de la música procede de este planteamiento. La verticalidad es gracia (creación o donación de vida) que opera efectivamente sobre la continuidad del discurso. Y es que el ritmo necesita algo más que su organización interválico-temporal para ser considerado música. Esto es lo que no acabaría de captar la «sinfonía de los instantes»⁸⁰¹ a la que se refiere Bachelard.

⁷⁹⁹ Cf. Stravinski, Igor, *Poética musical*. Versión castellana de Eduardo Grau. Taurus. Madrid, 1989 (Sexta reimpresión), p. 35.

⁸⁰⁰ Cf. Jankélévitch, V., *Philosophie première*. Op. cit., p. 189.

⁸⁰¹ Cf. Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, Op. cit., pp. 47.

A la vista de esta exposición podría pensarse que estamos hablando de una concepción de la música como símbolo sonoro que unifica sonido y sentido de tal suerte que hace que podamos tener la sensación de haber accedido a un tipo de experiencia totalizadora e intuitiva de una manera similar a la que sugiere Eugenio Trías⁸⁰². La música, entendida como símbolo sonoro, nos daría acceso a comprender la existencia de un mundo previo al mundo de la lógica que gozaría ya de significación y que se identifica con un «matriarcado acústico» anterior al lenguaje mismo. Pero la concepción de Jankélévitch va más lejos de lo que podría caracterizarse como una concepción simbólica de la música de acuerdo con el filósofo español. Jankélévitch sostiene la existencia de un elemento inmanente a la música misma de carácter eterno e instantáneo. Trías –aprovechamos para dejarlo claro, ya que lo hemos mencionado– no comparte esta concepción al pensar que la música, simbólica o no, en última instancia se reduce a sonido, y que el sonido:

Corre y discurre, se argumenta, se articula, se desarticula, se acelera y se remansa en el tiempo; siempre en el tiempo; en un *perpetuum mobile* que no admite reposo, aunque acoja encogimientos y dilataciones, pausas y silencios⁸⁰³.

Trías sostiene que por mucho que la música albergue la voluntad de sublimarse en lo eterno no trasciende su dimensión temporal: «¡siempre en el tiempo!» –insiste una y otra vez–. Jankélévitch piensa lo contrario: la armonía, en tanto que elemento espiritual y generador de la música, por sí sola posee la concentración, la intensidad y el fervor de lo inmediato y de la efectividad. El que produzca una eficacia lanzada a un porvenir que ella hace posible tiene carácter contingente, pero la armonía en sí es atemporal y anterior a función alguna, pertenece al régimen de lo intuitivo y a la semi-gnosis del misterio quoditativo⁸⁰⁴.

⁸⁰² Cf. Trías, Eugenio, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores. Barcelona, 2010, pp. 579-583.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 585.

⁸⁰⁴ Recordemos que lo quoditativo se refiere en Jankélévitch a la verticalidad de la gracia que incide sobre la continuidad y la transforma permanentemente como acto creador. Cf. Montmollin, Isabelle, de. Op. cit., pp. 116-120 y p. 131.

Jankélévitch habla del instante como «mínimo de ser intermediario entre el ser describable, narrable o analizable y la nada inasible⁸⁰⁵». La armonía tiene ese papel intermediario que nos abre a la intuición tanto del *cambio* como del *misterio* musicales. El instante es el momento en el que se produce el cambio y es el momento de acceso al misterio. Dicho momento es un casi-nada, un híbrido que rompe o excluye el principio de no contradicción, puesto que participa del ser (la estabilidad de Parménides) y del no-ser (el cambio continuo de Heráclito) ya que ocurre a caballo entre ambos. El autor extrae esta doctrina de Platón, quien en el *Parménides* compara el instante temporal con el punto espacial:

¿No es pues algo extraño ese momento en el que se produce el cambio? [...] Ese momento que llamamos el instante. Porque lo instantáneo es, según parece, esto: el punto en que se pasa de un cambio a otro [...] Esta naturaleza extraña de lo instantáneo viene a encontrarse situada entre el movimiento y lo inmóvil, fuera por completo del tiempo, y es como el punto en que se pasa del movimiento a lo inmóvil y de lo inmóvil al movimiento⁸⁰⁶.

El régimen en el que se inscribe la filosofía de la música jankélévitchiana, por lo tanto, es una negación del *perpetuum mobile* romántico que el propio autor denomina, tomando el nombre de uno de los preludios del primer cuaderno de Debussy, régimen de la «serenata interrumpida»⁸⁰⁷. Supone, tanto desde el punto de vista musicológico como desde el filosófico, un signo del rechazo a la tradición musical del Idealismo, encarnado en la idea de un eterno devenir y en los interminables desarrollos sonoros de la música alemana. Supone también un concepto de pensamiento musical que va más allá de buscarle una dirección a la música porque, conforme al planteamiento debussysta, no busca la deducción ni el progreso ni evoluciona desde el punto de vista histórico sino que tiene un sentido trascendente en su estatismo⁸⁰⁸. Si la música de Debussy exhibe un profundo sentido de la discontinuidad es porque esta forma típicamente debussysta de crear tensión, que se refiere fundamentalmente a su

⁸⁰⁵ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Philosophie première*. Presses Universitaires de France. Col. Quadrige 86. París, 1986, p. 160.

⁸⁰⁶ Platón, *Parménides* 156 a-b. Cita indirecta. Cf. Trejos, Susana, «El instante y la intuición en la filosofía de Vladimir Jankélévitch». En *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XXXVIII (94), 89-95. Enero-Junio 2000.

⁸⁰⁷ Cf. Jankélévitch, V., *Debussy et le mystère*. Op. cit., pp. 40-45.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 41.

muy especial uso de la armonía y a su capacidad de componer a base de minúsculos, minuciosos instantes catárticos o remansos cuidados al detalle. Gracias a ellos llega a crear una estructura temporal completamente original y una nueva dialéctica del acontecer musical. Desde esta perspectiva, Bachelard no alcanza lo que sí llega a entrever Debussy, quien reencuentra el lenguaje de las cosas mismas y de lo inmediato porque regresa –según Jankélévitch– a la idea bergsoniana de la «percepción pura» al exhibir un intuicionismo inequívoco que no traza curvas discursivas según la ley del *logos* sino que se basa en la discontinuidad. Debussy trasciende la *durée* porque, en él, cada instante de música es positividad pura, tensión propiamente dicha⁸⁰⁹. La discontinuidad debussysta es un asunto relacionado con la capacidad de interiorización espiritual y con la detención psicológica de la *durée* a la que nos conducen las músicas que son signo de lo que el hombre no puede expresar con palabras o con los medios de la lógica. Percibir correctamente a Debussy significa llegar a comprender esto y, por lo tanto, superar una perspectiva instalada en el materialismo como la de Bachelard:

Gaston Bachelard reencontraría sin duda en Debussy la «estructura» de un tiempo *pulsátil* ritmado por apariciones intermitentes. La discontinuidad «cuántica» de la que habla Bachelard responde sin duda a un escrúpulo nominalista, a una exigencia de inmediato: para un oído atento y sin prejuicios, los ruidos de la naturaleza forman un dato discontinuo que se destaca sobre un fondo de silencio⁸¹⁰.

Cuando contemplamos los instantes desde fuera, es decir, no desde la vivencia privilegiada de la intuición, entonces surge lo que Bachelard llama la «sinfonía de los instantes». Si nos situamos en esta perspectiva exterior podremos, efectivamente, escuchar la sinfonía de los instantes en la que un ritmo se apaga al hundirse en el pasado, o bien se proyecta hacia el futuro porque el *hábito* nos permite construir una forma de solidaridad que es la duración, la cual se funda en las resonancias y en las funciones de cada elemento unitario de semejante sinfonía con respecto a esa perspectiva exterior que mantenemos⁸¹¹. Jankélévitch sabe que el atomismo de los

⁸⁰⁹ Cf. Jankélévitch, V., *Debussy et le mystère de l'instant.*, p. 216.

⁸¹⁰ “Gaston Bachelard retrouverait sans doute chez Debussy la «structure» d’un temps *pulsatile* rythmé par des apparitions intermittentes. La discontinuité «quantique» dont parle Bachelard répond sans doute à un scrupule nominaliste, à une exigence d’immédiat: pour une Oreille attentive et sans préjugés, les bruits de la nature forment un donné discontinu qui broche sur fond de silence”. *Ibid.*, pp. 216-217. La traducción es nuestra.

⁸¹¹ Cf. Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, Op. cit., pp. 47-50.

instantes finalmente convierte el estilo picado en un legato (*continuum*) al que la seriedad del hombre no puede sustraerse y al que llamamos duración⁸¹². Frente a este peligro aboga por no contemplar el devenir, sino desde un sentido *global*. Por eso habla de lo que, en música, es el «espejismo del desarrollo»⁸¹³. La perspectiva es justo la inversa. El valor de la música reside en la intensidad del conjunto de la obra, no en el discurso. De ahí su insistencia en tratar de desterrar el prejuicio metafísico sobre el que descansa la idea de que la música es un lenguaje⁸¹⁴. La música se *vive*, se experimenta como una globalidad, un instante catártico. La concepción occidental del «desarrollo» referido a las grandes formas como la Sonata o la Fuga está contaminada por los esquemas de la retórica, esto es, por el devenir lineal y sus engaños:

Allí donde la inteligencia asociativa y «espacializante», sobrevolando el devenir, distingue varias partes entre un exordio y una perorata, el oído, en la ingenuidad inmediata de una sucesión vivida, no se da cuenta de nada. Sin la visión retrospectiva del camino recorrido, la pura audición no indicaría el proyecto de la sonata. Porque el plan es algo concebido, no algo audible ni tiempo vivido⁸¹⁵.

La vivencia de la experiencia musical –y decimos musical, que no auditiva– es entendida por Jankélévitch desde el que llama una y otra vez, haciendo genuino y propio el título del preludio debussista, régimen de la «*serenata interrumpida*». Tal régimen coincide con la idea de lo estancado, pero no de lo estático, por lo que es consistente con la catarsis del instante que se entiende como tensión pura y totalidad. Debussy no es el único ejemplo. Podrían añadirse episodios famosos de la Historia de la Música como el titulado *Il vecchio castello*, de los *Cuadros de una exposición* de Mussorgski, o los *Oiseaux tristes* de Ravel que exhiben discontinuidades rítmicas que llegan a producir una sensación de estancamiento o de tiempo detenido⁸¹⁶. En Debussy, incluso cuando la música exige velocidad se trata muchas veces de una «velocidad estacionaria». En este sentido, destaca el uso del *perpetuum mobile* en piezas como el estudio *Pour le huit doigts* o de procedimientos como exigir un movimiento continuo y suavemente ondulado a una de las manos del pianista como ocurre en «The Snow is

⁸¹² Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Op. cit., pp. 178-179.

⁸¹³ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*, Op. cit., p. 41.

⁸¹⁴ Cf. *Ibid.*

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁸¹⁶ Cf. *Ibid.*, p. 43.

Dancing»[#] de *Children's Corner*. Jankélévitch habla aquí de «vana agitación» y observa cómo los juegos de notas danzando, mejor que un sentido direccional adquieren el aspecto sonoro de lo circular, de una celebración del mismo lugar y, por lo tanto, del estatismo⁸¹⁷. Esta circularidad es considerada por el filósofo un eterno presente, un vórtice originario o, llevado a términos bergsonianos, el *élan vital*:

Bergson dice que el *élan vital* se arremolina en el mismo lugar cuando la fascinación de la materia paraliza su progreso⁸¹⁸.

Debussy es bergsoniano para Jankélévitch en un sentido muy diferente al de Fauré. El padre de la melodía francesa representa la fluidez de la *durée*. Lo podemos escuchar en obras como el Sanctus del *Réquiem*^{#819} del que Jankélévitch destaca sus pianísimos sobrenaturales, el murmullo de sus arpas o la serenidad de sus coros⁸²⁰. Por otro lado, el movimiento circular que aparece en muchas de las obras de Debussy⁸²¹ responde a un intento de profundización que tiene que ver con un retrotraerse al conocimiento intuitivo. Como comenta al comienzo de *La vie et la mort dans la musique de Debussy*⁸²², influido por los lugares metafísicos comunes a la filosofía y al arte de su época, el compositor impresionista está asimilando una visión implícita del mundo y de la vida que tiene mucho que ver con lo que intuyen el filósofo o el científico. La música de Debussy se mueve en círculos que vienen a representar la idea de profundización en una intuición básica, y esto es completamente bergsoniano como sugieren estas palabras de *La intuición filosófica*:

[#] Ilustración sonora. Debussy, C., «The Snow is Dancing» de *Children's Corner*. Sergei Kvitko, piano. Cf. Anexo.

⁸¹⁷ Cf. Jankélévitch, V., *Debussy et le mystère de l'instant*. Op. cit., pp. 130-131. Cf. también *Debussy et le mystère*, Op. cit., pp. 38-39.

⁸¹⁸ “Bergson dit que l'élan vital se met à tourbillonner sur place quand la fascination de la matière paralyse son progrès”. *Debussy et le mystère de l'instant*. Op. cit., p. 128. La traducción es nuestra.

[#] Ilustración sonora. Fauré, Gabriel, «Sanctus» del *Réquiem*. La Chapelle Royale. Dir. Philippe Herreweghe. Cf. Anexo.

⁸¹⁹ Cf. Jankélévitch, V., *La vie et la mort dans la musique de Debussy*. Ed. La Baconnière. Neuchâtel, 1968, p. 40.

⁸²⁰ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 134.

⁸²¹ Jankélévitch cita otros ejemplos además de los mencionados, como *La Boîte à joujoux*, o *L'Isle joyeuse*, ambas para piano solo.

⁸²² Cf. Jankélévitch, V., *La vie et la mort dans la musique de Debussy*. Ed. La Baconnière. Neuchâtel, 1968, *Introduction*.

Descendamos entonces al interior de nosotros mismos: cuanto más profundo sea el punto que toquemos, más fuerte será el impulso que nos devolverá a su superficie. La intuición filosófica es ese contacto, la filosofía es ese impulso⁸²³.

Se percibe también, en la manera jankélévitchiana de concebir el impulso debussyista, una cierta salvaguarda del pensamiento helénico con respecto del mundo. La «meteorografía» debussyana de la que habla Jankélévitch es vitalmente cósmica y admite ese movimiento en círculos que evoca la inmutabilidad. Lo fundamental del tiempo privilegiado en el que nos sumerge Debussy es su vocación de presente: mientras nos situemos en la dimensión del intervalo estaremos expuestos a los males de nuestro tiempo tales como la ansiedad, la angustia, el aburrimiento, la nostalgia. Todos ellos tienen el denominador común de proceder de la problemática derivada de la finitud. Jankélévitch nos quiere advertir de que todos estos males coinciden en que, cuando se abandona a ellos, el hombre no logra alcanzar la armonía con el centro espiritual en su propio presente. El impacto existencial de la finitud muchas veces se apodera de nosotros y puede hacernos caer en la sensación de que vivir es decepcionante. En efecto, la conciencia puede dejarse enfermar de finitud, de aburrimiento. El aburrimiento –dice– nunca tiene relación con el presente, «nunca es *ahora*»⁸²⁴, es lo más alejado del *élan vital* cuya dimensión implica una vocación de presente. Por eso es necesario aspirar a un *tiempo recobrado*, a un tiempo fecundo que nada tiene que ver con la idea de un medio al servicio de un fin, esto es, con la idea popular dirigir el tiempo hacia algo útil (*carpe diem*). Debussy nos invita a recuperar esa intensidad interior del tiempo que apunta al infinito y que nos produce gozo de vivir. Más que concentrar el valor del tiempo sobre el final de la historia o sobre la consecución de fines objetivos, Jankélévitch quiere apuntar a una temporalidad que busca la salvación y la revalorización de todo el intervalo. La idea del tiempo recobrado en el instante reconvierte el flujo heraclíteo en algo relativo. La angustia es, así, vencida y la profundidad e intensidad de lo eterno son captadas en una lentitud próxima al estatismo debussyista que llega a sentirse como referencia a lo eterno percibida en el más acá temporal. Se trata de desprenderse de toda dimensión

⁸²³ Bergson, Henri, «La intuición filosófica». En *El pensamiento y lo moviente*. Op. cit., p. 116.

⁸²⁴ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Versión castellana de Elena Benarroch. Taurus Alfaguara. Madrid, 1989, p. 105.

espacial y suspender por completo el tiempo lineal, de abandonarse a una cierta quietud que supere la sinfonía bachelardiana de los instantes:

Pero mientras que la lentitud es experimentada en el espacio como la desesperación de no llegar jamás, de jamás alcanzar el fin o siquiera acercarse a él, como un miedo a hundirse (¿el ideal del movimiento no es sobrevolar, y estar dispuesto a especializar el devenir?), la lentitud sería más bien vivida, en el tiempo, como una vaga promesa de inmortalidad⁸²⁵.

La dimensión del instante privilegiado se refleja en el movimiento inextenso que representa la música de Debussy. Se trata de un «devenir bloqueado», tiempo cerrado que representa el destino en sí mismo. Lo destinal es, además, vitalmente intenso y a veces trágico en su música, como el tiempo sin perspectiva que viven los amantes en *Pelléas y Mélisande*. Ello responde a la preocupación debussysta por la Nada, tema que estaba de moda en la Francia de finales del XIX –*Pelléas y Mélisande* se estrena en 1902– coincidiendo con la decadencia postromántica. Tanto lo trágico destinal como en el misterio de mediodía, «la hora meridiana⁸²⁶» que encarna en la simbología jankélévitchiana la música de Debussy, son formas del *élan vital*. Es el mismo impulso el que nos abisma en lo profundo y el que imprime vida a la inmovilidad, de modo que la materia determinada –el sonido en este caso– recupera indeterminación y libertad, intensidad y plenitud. La plenitud del cénit detiene el devenir porque deja en suspenso el porvenir:

Mediodía no es solamente, si puede decirse, el instante paradójico de un eterno presente, «aeternum Nunc»: a la eternidad del instante corresponde en el espacio la inmovilidad universal⁸²⁷.

Debussy está a la escucha de una instancia silenciosa y de una concordancia vital con los lugares donde coinciden los opuestos. La ambigüedad del punto meridiano, en el que se dan al mismo tiempo el apogeo y el comienzo de un declive, sugieren a

⁸²⁵ Jankélévitch, Vladimir, *La muerte*. (Título original, *La mort*. © Flammarion, París 1977). Traducción al español de Manuel Arranz Lázaro, Pre-textos, Valencia 2002, p. 193.

⁸²⁶ Cf. Jankélévitch, V., *Debussy et le mystère de l'instant*. Op. cit., p. 143.

⁸²⁷ «Midi n'est pas seulement, si l'on peut dire, l'instant paradoxal d'un éternel présent, «aeternum Nunc»: à l'éternité de l'instant correspond dans l'espace l'immobilité universelle. *Ibid.*, p. 144. La traducción es nuestra.

Jankélévitch por igual las tesis de la presencia total y del abismo trágico⁸²⁸. Se trata de un rasgo de objetividad. Lo nocturno y lo diurno se confunden en una música que invoca un misterio de presencia ausente y de ausencia presente porque envuelve en poesía la aporía de la existencia⁸²⁹.

Lo nocturno y lo diurno aparecen también en la epistemología bachelardiana de *La philosophie du non* (1940), donde se desarrolla una “no filosofía” que deja en libertad a los elementos necesarios para elaborar una teoría no filosófica de la filosofía. Según Bachelard, en la reflexión epistemológica se mezcla una «filosofía diurna» de carácter claro, con una «filosofía nocturna» de carácter oscuro a la que acuden también los científicos cuando reflexionan sobre su propia práctica. Y es que conocer implica una serie de rupturas epistemológicas y discontinuidades que parten de un “no” al conocimiento por acumulación. Bachelard piensa que no se conoce por acumulación sino por negación de los conocimientos anteriores; además, la ciencia no puede pretender llegar a la verdad sino sólo a una aproximación. La manera como este autor da cuenta del cambio científico le permite rechazar la continuidad de la ciencia, aceptando su progreso a partir de las rupturas epistemológicas. Esto puede parecer un poco alejado de la filosofía de la música, pero si aceptamos la idea de que el instante es una forma de acceso al conocimiento y pensamos en la discontinuidad debussysta podríamos estar sugiriendo, de acuerdo con un Jankélévitch heredero de Bergson, pero también lector de Bachelard, que lo que hace Debussy es poner en cuestión la validez de una música acumulativa –la de tradición alemana– para proponer un progreso de la ciencia musical que se base en pequeñas negaciones de la continuidad discursiva, lo cual desde el punto de vista de su técnica compositiva es rigurosamente cierto y se encuentra a la base de la revolución que supone Debussy en el panorama de la música occidental.

Jankélévitch, al obviar el carácter discursivo de la música y poner el acento en su capacidad de remitirnos al impulso instantáneo de la vida, se vuelve hacia una meteorografía de los elementos presente en la iconografía debussysta en la que adquieren protagonismo, como en la estética bachelardiana, el agua, el aire y el fuego⁸³⁰. En concreto, los tres *Nocturnes* para orquesta, *Nuages*, *Fêtes* et *Sirènes* se

⁸²⁸ Cf. *Ibid.*, p. 150.

⁸²⁹ Cf. *Ibid.*, p. 191.

⁸³⁰ Cf. Jankélévitch, V., *Debussy et le mystère*. Op. cit., pp. 47-59. Cf. también, *La vie et la morte dans la musique de Debussy*, Op. cit., p. 41.

convierten en tres poemas sinfónicos en los que se rinde homenaje al aire, al fuego y al agua respectivamente. A partir de aquí nos acercamos de manera explícita a una poética que nuestro filósofo reconoce en el lenguaje de Gaston Bachelard. Él menciona su libro *L'eau et les rêves en Debussy et le mystère* y en *La vie et la morte dans la musique de Debussy*⁸³¹. En concreto, le interesa la oposición Debussy/Fauré que relaciona con la oposición entre las «aguas profundas» y las «aguas primaverales» a las que se refiere Bachelard en dicha obra. Tal oposición es, para Jankélévitch, una oposición de carácter temporal, pues las aguas profundas representan la idea de interioridad, de descenso en espiral a las profundidades de la conciencia y al caos original, al caos en sentido hesiódico que es la sustancia de la vida, frente al alegre tiempo de la duración, del fluir que fertiliza los campos. Frente a la condensación del devenir, que nos lleva a la teoría del instante y a un estrechamiento intensivo de la *durée* que nos remite a un universo cualitativo de enorme densidad, Jankélévitch necesita igualmente la carga de ganas de vivir que hace posible la libertad, el espíritu creador que irriga el progreso humano. Ser profundos nos permite ser fecundos. Vivir el presente en toda su intensidad, sublimar el presente nos permite tener esperanza en el futuro. La sublimación del instante a la que nos invita la filosofía de Jankélévitch proclama una autonomía de lo temporal capaz de trascender el dolor de lo irreversible a través de un impulso espiritual y transfigurador. De ahí que Isabelle de Montmollin haya dicho que, en este punto, Jankélévitch restablece una concepción de lo temporal que ilumina fugitivamente el cielo de un Renacimiento⁸³². Nosotros no podemos, sino corroborarlo a través de su filosofía de la música; una filosofía en la que el estancamiento debussysta es aliviado por el flujo faureano, en la que «el raptó musical es una evasión, pero en la inmanencia»⁸³³. Y es que el equilibrio entre la tragedia de Mélisande y el viaje al Paraíso que nos promete el *Réquiem Op. 48* deben resolverse en el claroscuro de un punto intermedio, un delicioso *casi-nada*, apenas entrever

Un fino y extremo culmen en el que el alma alcanza por unos instantes su propia cima⁸³⁴.

⁸³¹ Cf. *Debussy et le mystère*. p. 54.

⁸³² Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., p. 292.

⁸³³ Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*, p. 191.

⁸³⁴ *Ibid.*

4.2 Música y *Charme*: el encanto como *Manière* de lo musical

La mayor parte de los autores de habla no francesa que han estudiado la filosofía de la música de Vladimir Jankélévitch han renunciado a traducir la palabra *charme* cuando se refieren al uso que, de ella, hace el autor. A través de cualquier diccionario francés de sinónimos, descubrimos un elenco de interesantes connotaciones que hacen entender mejor la naturaleza de este término: *agrément*, (atractivo, encanto, gracia), *amabilité* (amabilidad), *amulette* (amuleto o talismán), *aménité* (amenidad), *appât* (cebo), *appas* (seducciones), *ascendant* (ascendiente, influencia o predominio moral), *attirance* (atracción), *avantages* (ventajas, beneficios o favorecimientos), *baratin* (palabrería, capacidad de camelar), *beauté* (belleza) *bercement* (acunamiento, balanceo o arrullo) *blandice* (poéticamente blandura, encanto o atractivo), *breuvage* (bebedizo), *chic* (elegante y de buen gusto), *ensorcellement* (hechizo, embrujo), *ravissement* (arrobamiento, embelesamiento) *remède* (remedio, antídoto), *sort* (suerte o destino), *sortilège* (sortilegio), etc. La lista puede parecer muy larga pero si nos interesa reflejar todas estas connotaciones es porque conviven sin dificultad en una categoría que conlleva el pleno significado de la palabra española «carmen». Este vocablo, según su procedencia latina, se refiere en nuestra lengua a una composición poética y, en Andalucía, se aplica a un huerto o jardín, lo que de nuevo nos lleva a la idea llena de misterio del *hortus conclusus*. Marianne Massin ha hablado de «misterio carminal» –a la vez «canto» y «encantamiento mágico»⁸³⁵– para referirse a esta importantísima noción, genuinamente jankélévitchiana, que alcanza no sólo a la estética sino al conjunto del pensamiento del autor. Vamos a tratar de acercarnos a ella para comentar su función específica en la filosofía de la música de Jankélévitch.

El primer volumen de *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, dedicado a *La manière et l'occasion*, comienza por una breve introducción titulada «Le Je-ne-sais-quoi»⁸³⁶. En ella se habla del reproche que, íntimamente, se hace el hombre racional ante la evidencia burlada, esto es, trata de la insatisfacción de la conciencia ante lo incompleto de las verdades racionales. Como un «genio maligno» empeñado en que

⁸³⁵ Cf. Massin, Marianne, «Consentir au charme?». En AA. VV. (Bajo la dirección de Françoise Schwab). *Présence de Vladimir Jankélévitch. Le Charme et l'Occasion*. Beauchesne Éditeur. París, 2010, p. 35.

⁸³⁶ Cf. Jankélévitch, V., *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. Vol. I, *La Manière et l'Occasion*, Seuil. Tours, 1981, pp. 11-12.

nada pueda ser probado sin acudir al equívoco, a lo no completo o a la paradoja – sugiere el filósofo haciendo un guiño a la herencia cartesiana que trata de poner en cuestión– así la Razón se revuelve contra sí misma cuando comprende que lo esencial es un *absconditum*, misterio que se oculta porque pertenece a un orden totalmente otro. Ello provoca la nostalgia y el sentimiento o *pathos* de incompletud al tiempo que abre un espacio para la filosofía negativa, es decir, para una manera de pensar al margen de lo exotérico, pues se trata de admitir que hay cosas de difícil acceso para el ejercicio racional. Lo misterioso siempre nos es escamoteado; se nos escapa tanto cuantitativa como cualitativamente. Lo misterioso encierra además, y esta característica es propia del *charme*, una erótica, una infalible atracción de carácter metaempírico e inexpugnable que, desde el momento en que trata de expresarse, nos vuelve hacia la poesía y hacia la música. Por lo tanto, el arte es terreno abonado para esta categoría.

Jankélévitch pasa a referirse al *charme* tocando dos aspectos, el temporal y el atemporal, que se relacionan respectivamente con la idea de *tiempo continuo* –o, si se prefiere, *tiempo histórico*– y con el *instante* o *tiempo cualitativo*. Hay dos maneras –dice– en las que el Misterio nos es sustraído: bien podemos hacer de lo incognoscible la extenuación cuantitativa de lo cognoscible, como ocurre con las filosofías racionalistas; o bien podemos invertir el orden de importancia de la esencia y del accidente. La rehabilitación del accidente apunta hacia un modo de filosofar que no se interesa por el ser sino por *los modos de ser del ser*. El estilo de hacer filosofía que reduce la sustancia a sus modos es inspirado –lo apunta explícitamente– por el español Baltasar Gracián, quien en la décimocuarta máxima del *Oráculo manual* resume algunos aspectos de *El Discreto* que oponen la circunstancia a la sustancia y la manera a la cosa. Gracián –observa– concibe la categoría de Manera de forma cualitativa, en relación con el atractivo de lo sensible. Jankélévitch se fija en un ejemplo tomado de la obra del jesuita español que pone sus ojos en la figura del pavo, ave representativa de la apariencia ostentosa, para concluir teológicamente que el esplendor multicolor de la Naturaleza no muestra la sacralidad del Creador, pero sí es sacramento o signo de lo sagrado⁸³⁷. Nuestro autor aplica las enseñanzas gracianas al terreno de la moral, pero también ve en ellas una utilidad para su estética. Así, se refiere a la anfibia de lo misterioso cuya negatividad consiste en aparecer bajo alguna forma de lo sensible, pero

⁸³⁷ Cf. *Ibid.*, pp. 13-14.

no consistir en dicha forma sensible sino simplemente ser signo de algo que, como ocurre con la música, se presenta formalmente como apariencia atractiva, como apariencia que *irradia* pero *no constituye* su propia esencia puesto que, dicha esencia, tiene carácter irreductible. Tal apariencia posee la capacidad de desvelar lo esencial en lo accidental, pues se trata de una «aparición o revelación *en el tiempo*»⁸³⁸. Ello conduce fácilmente al interrogante por lo nuclear de la música.

¿Qué es la música?, se pregunta Gabriel Fauré en búsqueda del «punto intraductible», de la irreal quimera que nos eleva «por encima de lo que es»...⁸³⁹.

Con estas palabras comienza *La música y lo inefable*. No es casualidad. Jankélévitch parte de una pregunta que posiblemente se ha hecho todo compositor y que Gabriel Fauré refleja en su correspondencia⁸⁴⁰. Qué es la música, qué esencia esconde su belleza sensible. Apenas podemos conocer de ella los modos en los que nos es presentada: sus ritmos, sus formas o estructuras, sus timbres... Sin embargo, parece imposible poder articular el modo de acceso a su ipseidad. Apenas podemos penetrar la sustancia de la música. Habitualmente tenemos que conformarnos con lo accidental, ya se presente como luminosos oropeles virtuosísticos como muchas veces es el caso de Liszt, ya se escuche como estáticos y sugerentes remansos de paz como ocurre con buena parte de la literatura debussyana. Lo que comparten una y otra manera de hacer música es una preferencia por la intensidad de carácter cualitativo frente a lo cuantitativo del discurso. Y es que, en lo meramente discursivo, se pierde todo poder de encantamiento, todo primado de la intensidad. Lo discursivo puro no invade el terreno del *charme*. Jankélévitch considera de orden superior el acceso a la música basado en la conmoción y en la intuición frente al que procede de un estudio arduo y militante que, aunque no puede ser soslayado y es digno de admiración, corre el peligro de quedarse vacío. Quien busque el conocimiento musical debe tener siempre presente que lo esencial va más allá del dominio técnico. Hay que mantenerse abierto hacia esa atracción capaz de mantener el desnivel entre lo que expresa algo inefable, que es de

⁸³⁸ Cf. Jankélévitch, V., *Quelque part dans l'inachevé*. Op. cit., p. 228.

⁸³⁹ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 13.

⁸⁴⁰ Cf. Fauré, Gabriel, *Lettres intimes*. Ed. Philippe Fauré-Fremiet. París, 1951, p. 58 (29 de agosto de 1903).

carácter superior, y la mera belleza sensible. Y esto atañe tanto al intérprete como al oyente, no sólo al compositor.

Ante el *charme* musical, Jankélévitch se cuestiona si en él es más predominante el carácter apolíneo o el fragor dionisiaco. Lo hace en *La música y lo inefable*. Hay una música –dice– que, al igual que la retórica, es capaz de embelesar para someter al hombre con su palabrería. Pero también hay una música que, sin desmentir el logos, se somete voluntariamente al primado matemático de la armonía⁸⁴¹. Dando un paso más, hay por último –como vimos al hablar de Bartók o como ocurre con Schönberg, cuyas *Piezas para piano Op. 19* serían un ejemplo magnífico de esto⁸⁴²– música que decide apostar por una belleza difícil obligándose a un despojamiento de lo sensual. Esta ambiciosa manera de componer renuncia a toda frivolidad e intenta llevarnos por el camino del puro ascetismo para ascender cotas superiores. En cualquiera de estas vertientes, incluso en la más desnuda, la música puede resultar seductora. La música despojada de artificio seduce a la manera de aquellas aventuras que requieren esfuerzo y tras las que se adivina el premio mayor que alimenta el deseo de emprenderlas. Y es que la hermenéutica de lo musical no es rectilínea; las paradojas que encierra no se reducen al quiasmo ni siguen un método. Es muy difícil saber si lo que escuchamos está contaminado por los usos y las modas, o bien responde al hallazgo de los espíritus fuertes. De la misma manera que, en ocasiones, el lenguaje abusa de tropos y figuras retóricas que en última instancia parecen limitarse a reflejar tipos o formas «deshidratadas por la desecación conceptual»⁸⁴³, el discurso musical puede igualmente ocultar su propia esencia en lugar de transparentarla. Cuesta aceptar que la música no signifique nada, por lo que a veces tratamos de vincular lo musical con asociaciones convencionales o atribuimos al discurso melódico un sentido metafísico como si pudiera resistir todos nuestros antojos intelectualistas⁸⁴⁴. Pero la música es lo que es, no está sujeta a nuestros caprichos. Al dejarnos llevar por los excesos racionalistas convertimos lo musical en algo metamusical cuyo carácter se torna arbitrario o metafórico. Jankélévitch piensa que este es el caso de Schopenhauer y, a pesar de reconocer explícitamente el valor de sus

⁸⁴¹ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 24.

⁸⁴² Citadas por el autor en *La música y lo inefable*. Op. cit. Ver nota al pie de la p. 216.

⁸⁴³ Cf. Jankélévitch, V., *La Manière et l'occasion*. Op. cit., p. 20.

⁸⁴⁴ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 32.

certeras intuiciones, anota que cuando el romántico alemán decide que sólo el oído tiene el poder de romper el techo de nuestra finitud a través de sus percepciones privilegiadas, lo hace con total arbitrariedad. Nuestro autor se pregunta en virtud de qué monopolio las percepciones auditivas serían las únicas capaces de llegar al mundo nouménico mientras se niega este privilegio a la poesía⁸⁴⁵. Ello nos lleva a otro interrogante: ¿Acaso el *charme* musical reside en el elemento poético de la música?

Partimos del comentario que hace nuestro autor a la filosofía de la música de Schopenhauer en *La música y lo inefable*. Su crítica es la del Jankélévitch maduro que, por una parte, ha pensado y escrito ya mucho sobre música y, por otra, ha creado y descrito sus propias categorías filosóficas. La noción categorial de *Charme* le permite entrar de lleno en un terreno de juego que señala la importancia de lo contingente musical, al tiempo que articula un paso más con respecto a la filosofía schopenhaueriana.

Preservando a la filosofía de su legítimo sentido crítico y preservando también la posibilidad de que exista una realidad más allá del entendimiento humano, Schopenhauer pretende no limitarse a la esfera fenoménica y asciende desde el concepto de Representación al concepto de Voluntad. La Voluntad schopenhaueriana –explica Vidal Peña⁸⁴⁶– es una noción no inteligible, pero no se puede decir que sea una noción «irreal». Se trata, en última instancia, de conservar la esfera nouménica de procedencia kantiana sugiriendo una realidad última que, frente a lo inteligible mediante las formas racionales a que se refiere el campo de la Representación, abre un camino para la arbitrariedad y el deseo: lo no accesible al entendimiento es una fuerza (Voluntad) que, independientemente de nuestras representaciones, es real. Para Schopenhauer toda representación está penetrada por esta fuerza que constituye un principio de naturaleza no racional. La Representación, aunque alude a la apariencia, es necesaria porque, sin ella, la Voluntad quedaría inexpresada. Lo que «entendemos» a través de la Representación, aunque es una suerte de engaño, es también la única manera de aproximación a la verdad en tanto expresión individualizada de la Voluntad. Este deseo de conocer lo impregna todo. Como consecuencia se produce un dolor que procede de la imposibilidad de satisfacerlo, dolor que apenas puede serenarse en la contemplación

⁸⁴⁵ Cf. *Ibid.*, pp. 33-34.

⁸⁴⁶ Cf. Peña, Vidal, «Schopenhauer y la música. Un caso de «Romanticismo formalista» musical». En *El basilisco* n° 4. Septiembre-Octubre 1978, pp. 29-34 (Conferencia pronunciada en septiembre de 1978).

artística. De alguna manera, la contemplación artística apacigua este dolor porque nos permite intuir lo que las cosas son⁸⁴⁷. Hasta aquí tendríamos el planteamiento de Schopenhauer. Pues bien, en Jankélévitch, la idea de Representación es sustituida por la categoría de *Manière*, que aunque se corresponde con la apariencia y tiene un carácter accidental –en lo que coincide con Schopenhauer– por el contrario, nunca es engañosa. La Manera jankélévitchiana permite que lo esotérico y lo exotérico convivan bajo la forma de la paradoja queriendo señalar con ello una vida interior en la exterioridad de la apariencia que dice relación no a una Voluntad ciega cuyo componente fundamental se refiere al deseo sino a una suerte de Misterio vivificante, intrigante, astuto e irreductible que se identifica con el *Je-ne-sais-quoi*. Mientras en la Representación schopenhaueriana persiste una fuente de dolor que obedece a la Voluntad, a un deseo insatisfecho que no logra colmar nuestro impulso de conocer, el *Charme* jankélévitchiano, referido a las múltiples formas del Misterio, es el remedio mismo contra el pesimismo.

Schopenhauer, al objeto de librarnos del dolor, busca en la objetivación de la Voluntad un enfoque abstracto de la misma que permita superar sus manifestaciones individualizadas y contingentes y, en su intento, decide que la contemplación artística puede sumirnos en un benefactor *desintérés*. Jankélévitch, por el contrario, entiende que lo eterno está contenido en lo finito y que las *maneras* o apariencias que presenta la realidad trascienden lo fenoménico por sí mismas desde el momento en que la Ocasión privilegiada, que es una vivencia de carácter cualitativo, intenso e instantáneo, pone al límite nuestro entendimiento y somete sin proponérselo nuestra voluntad porque tiene el carácter de lo evidente. Esto se comprueba de manera inequívoca en el disfrute de la música y se debe al gesto poético que ésta encierra. En este sentido, tanto la música como el resto de las artes o de las bellezas comparten la misma posibilidad de trascender lo fenoménico, ya que el gesto poético es un principio cualitativo común a todas ellas que, misteriosamente, deviene portador de sentido. Así, Jankélévitch habla del sabor de la fruta, del *bouquet* de un vino, o del perfume de una rosa como algo irreductible⁸⁴⁸ para concluir que ninguna de las cosas cuyo valor es de carácter cualitativo puede subsumirse bajo categorías racionales:

⁸⁴⁷ Cf. Peña, Vidal, Art. cit., pp. 31-32.

⁸⁴⁸ Cf. Jankélévitch, V., *La Manière et l'occasion*. Op, cit., pp. 51-52.

La cualidad se explica por la cualidad, se justifica cualitativamente, como el amor inmotivado que, girando en el círculo de su tautología incondicional, rehúsa rendir cuentas o responder Porque a los Porqués⁸⁴⁹.

Lo cualitativo, por su propia naturaleza, es indivisible y carente de discurso. Su inmediatez constituye un casi-nada del que participa directamente la experiencia musical:

Es por lo que no hay nada que decir, a la vez que hay infinitamente que decir hasta la consumación de los siglos sobre la emoción musical, este casi-nada que el pasado personal, la refracción moral, la educación artística colorean de matices imprevisibles. Es por lo que se puede decir a voluntad que la música no expresa nada o expresa lo inexpresable hasta el infinito: el *Espressivo inexpressivo* es su incomprensible vocación. Y sin embargo lo indecible, ¿no es un misterio decible hasta el infinito? La filosofía apofática, ¿no es una filosofía infinitamente, inagotablemente, contradictoriamente catafática? Las innumbrables glosas y los interminables comentarios no agotan, pues, el *charme* musical, o lo agotan, si puede decirse, *al límite*. Complejo inextricable y misterio insondable, este *charme* fugaz es a la vez profundo y superficial: profundo porque el intérprete jamás termina de desentrañar sus inagotables riquezas, y superficial porque está contenido por completo en la indivisible fenomenalidad de su forma sensible. El *charme* no es el sentido de un poema, sino que es más bien el sentido de su sentido, y la quintaesencia de su esencia: la música revela el sentido del sentido, que es *charme*, y lo sustrae a nuestras glosas⁸⁵⁰.

Cuando Jankélévitch se pregunta sobre la primacía que concede Schopenhauer a la música se sorprende de que el criticismo –que nos mantiene en el mundo fenoménico– sea suspendido en favor de las sensaciones sonoras, ya que tales sensaciones están sometidas más que el resto a la forma temporal. Esto tal vez sería

⁸⁴⁹ “La qualité s’explique par la qualité, se justifie qualitativement, comme l’amour immotivé que tournant dans le cercle de sa tautologie inconditionnelle, refuse de rendre des comptes et de répondre Parce-que aux Pourquoi”. *Ibid.*, p. 52. La traducción es nuestra.

⁸⁵⁰ “C’est pourquoi il n’y a rien à dire, en même temps qu’il y a infiniment à dire jusqu’à la consommation des siècles sur l’émotion musicale, ce presque-rien que le passé personnel, la réfraction morale, l’éducation artistique colorent de nuances imprevisibles. C’est pourquoi on peut dire à volonté que la musique n’exprime rien ou exprime l’inexprimable à l’infini: *l’Espressivo inexpressif* est son incompréhensible vocation. Et tout de même l’indicible n’est-il pas un mystère dicible à l’infini? La philosophie apophatique n’est-elle pas une philosophie infiniment, inépuisablement, contradictoirement cataphatique? D’innombrables gloses et d’interminables commentaires n’épuisent donc pas le charme musical, ou l’épuisent, si on peut dire, *à la limite*. Complexe inextricable et mystère insondable, ce charme fugace est à la fois profond et superficiel: profond parce que l’interprète n’a jamais fini d’en dérouler les inépuisables richesses, et superficiel parce qu’il tient tout entière dans l’insécable phénoménalité de sa manière sensible... Le charme n’est pas le sens du poème, mais il est plutôt le sens de son sens, et la quintessence de son essence: la musique révèle le sens du sens, qui est charme, en le soustrayant à nos gloses. *Ibid.*, pp. 52-53. La traducción es nuestra.

comprensible en el bergsonismo donde tiempo, esencia del ser y realidad se identifican, pero Schopenhauer no llega tan lejos puesto que se queda en el campo de la alegoría⁸⁵¹. El filósofo alemán trata de abandonar el principio de Razón y manifiesta la superioridad de la música como expresión de la Voluntad en sí misma⁸⁵². Esta objetivación, que expresa la raíz última del mundo cuyo carácter trasciende lo fenoménico, convierte a la música en un arte que, mejor que las demás artes, hace patente el mundo nouménico hasta casi identificarse con la suprema filosofía. Siguiendo el impulso romántico de atribuir a la música una capacidad de acceso al conocimiento coincidente con una famosa frase atribuida a Beethoven que afirma que la música es una revelación más alta que cualquier filosofía, la tesis de Schopenhauer viene a sugerir que sumergirnos en la escucha musical supone un modo de hacer patente la Voluntad misma. Ello podría conducirnos a pensar que la música es una expresión de lo Inefable con lo que podríamos acercar posturas entre Schopenhauer y Jankélévitch pero, como observa Vidal Peña, Schopenhauer se queda en el terreno de la *analogía*⁸⁵³. Jankélévitch, por contraste, asciende hasta hablar de *tautegoría* en el sentido schellingiano. Además, en Schopenhauer el elemento temporal no ha cobrado todavía el papel crucial que tendrá en filosofías posteriores, desde luego en la jankélévitchiana. Nuestro autor comenta que el alemán construye una metafísica de la música a través de la correspondencia entre discurso musical y vida subjetiva: así, en la primera analogía, Schopenhauer reduce la polaridad entre las tonalidades mayor y menor a una alegoría sobre los estados de ánimo que habla de «la inquietud y el deseo humanos que oscilan incesantemente entre esperanza y languidez»⁸⁵⁴, con lo que la filosofía de la música queda restringida a una psicología del deseo basada en una sugerente metáfora. Tampoco la segunda analogía llega, según Jankélévitch, a establecer la importancia del fundamento temporal, pues cuando Schopenhauer se ocupa de la primacía del canto sobre la base de la armonía más bien se refiere a «la escala cosmológica de los seres cuya conciencia está en la cumbre, y en su base se halla la materia inorgánica»⁸⁵⁵. Así, las voces superiores e inferiores de la polifonía parecen sugerir las estratificaciones de la conciencia, lo que nuestro autor

⁸⁵¹ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 33.

⁸⁵² Cf. Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Libro III, Apéndice XXXIX. Cf. también, Schopenhauer, Arthur, *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. “Sobre la música”.

⁸⁵³ Cf. Peña, Vidal, Art. cit., p. 33.

⁸⁵⁴ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 34.

⁸⁵⁵ *Ibid.*

considera una simple metáfora de carácter topográfico o visual que se le antoja «ingenua» frente a lo que él pretende mostrar fielmente enraizado en Bergson, quien rechazaba los tropos que refieren lo temporal a las dimensiones del universo óptico y cinestésico⁸⁵⁶. Para Jankélévitch, lo verdaderamente crucial de toda filosofía de la música reside en la temporalidad, por lo que no puede devenir una metafísica al estilo schopenhaueriano. Ni siquiera cuando Schopenhauer se refiere a los contrastes temporales dentro de la forma Sonata toca esta dimensión ontológica decisiva de la música, pues al hablar de las diferencias entre los *tempi* rápidos y los lentos no escapa a cierto psicologismo: «[...] las melodías ágiles y sin grandes desviaciones son alegres; las lentas que caen en dolorosas disonancias y no vuelven a la tónica más que a través de muchos compases son tristes, en analogía con la satisfacción demorada y dificultada»⁸⁵⁷. Jankélévitch reconoce la comodidad de recurrir a tales o cuales elementos figurativos, pero entiende que esta actitud se queda en lo superficial puesto que responde a una cierta manera de hablar, con lo que corre el peligro de incurrir en una mera figura retórica⁸⁵⁸. La diferencia entre su punto de partida y el schopenhaueriano la expresa él mismo en esta frase:

El *Allegro maestoso* y el *Adagio*, de los que Schopenhauer intenta describir la psicología metafísica, son como una estilización de los dos tiempos del tiempo vivido, pero no son este mismo tiempo. De igual suerte la sonata, la sinfonía y el cuarteto de cuerda son como una recapitulación en treinta minutos del destino metafísico y nouménico de la Voluntad, pero, ¡tampoco son de ningún modo *este mismo* destino!⁸⁵⁹

En la cita puede apreciarse perfectamente el sentido tautegórico que Jankélévitch concede al tiempo musical. Las dos dimensiones de la temporalidad, *los dos tiempos del tiempo vivido* son el tiempo histórico o cuantitativo y el instante, que es el tiempo cualitativo, es decir, la *dimensión atemporal de la temporalidad misma*. Tal atemporalidad existe en la música de manera inherente al tiempo histórico en el que ésta transcurre permitiendo una experiencia cercana a la de los místicos. En esta doble dimensión de lo temporal late una especie de sentimiento de indivisión entre la vida

⁸⁵⁶ Cf. *Ibid.*, p. 35.

⁸⁵⁷ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, Libro III. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santamaría. Trotta, Madrid, 2004, p. 317.

⁸⁵⁸ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 37.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 36.

biológica y la vitalidad, una integración de ambos principios que responde a la intuición, no puede ser localizada espacialmente y se caracteriza por su capacidad de embelesarnos. A esto le damos, entre otros nombres imprecisos, la denominación de *Charme*⁸⁶⁰.

De la misma manera que I. de Montmollin ha definido la filosofía jankélévitchiana como *Philosophie del Je-ne-sais-quoi*, Joëlle Hansel la ha llamado *Philosophie du Charme*⁸⁶¹. Semejante especificidad adquiere su reflejo más genuino en su filosofía de la música porque, no en vano, la música permite casi tocar lo intangible y decir lo Inefable, ya que el pensamiento jankélévitchiano parte de aquello que:

[...] refuerza en nosotros la siguiente convicción: la cosa más importante del mundo es justamente aquella que no se puede decir. Comparada con semejante cosa, nada merece la pena⁸⁶².

Hansel ha observado que la música encierra una importante paradoja que atraviesa la obra de Jankélévitch. Ella la caracteriza como la tensión entre la nostalgia que se inclina hacia el pasado y el imperativo que nos lleva a actuar y se dirige al porvenir. Para hacer esa afirmación se ha basado en dos momentos recogidos en la entrevista que el autor mantiene con B. Berlowitz en *Quelque part dans l'inachevé*. En uno de ellos, afirma: «la música es el Hacer en estado puro⁸⁶³». Más adelante, dice: «la nostalgia es de esencia musical»⁸⁶⁴. A estos textos deberíamos añadir una consideración más que aparece en *La música y lo inefable*, a la que ya hemos aludido al hablar de la música como experiencia de la temporalidad: nos referimos al poder de la *reiteración nunca idéntica* que recrea la esencia musical tanto en sus propias repeticiones como al ser interpretada una y otra vez, descubriéndonos nuevos matices y alimentando nuevas intuiciones. Mientras lo discursivo no permite retorno ni profundización porque se esfuma, la iteración nunca idéntica promueve una capacidad de renovación, de profundidad que nos fascina:

⁸⁶⁰ Cf. Jankélévitch, V. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. La Manière et l'Occasion*. Op. cit., p. 53.

⁸⁶¹ Cf. Hansel, J., *Jankélévitch. Une philosophie du Charme*. Éditions Manucius. París, 2012.

⁸⁶² Elle renforce en nous la conviction que voici: la chose la plus importante du monde est justement celle qu'on ne peut dire. Auprès de cette chose-là rien ne vaut la peine. Jankélévitch, V., *Quelque part dans l'inachevé*. Op. cit., p. 247. La traducción es nuestra.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 209.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 216.

El tiempo «gnosiano» de Satie petrifica la conciencia fascinada; la brujería de *El amor brujo* de Manuel de Falla o el poder encantador de la *Fantasia Bética* residen en esta misma regla. [...] Si la repetición es inmediata y literal, si la «reprise» pura y simple puede constituir, en música, una suerte de renovación, lo mismo valdrá, *a fortiori*, para la reexposición o el resurgimiento de los temas en las obras cíclicas. Es en el discurso y la prosa donde las repeticiones están proscritas: porque el discurso, tanto si desarrolla un sentido como si expone o demuestra una tesis, avanza en progresión dialéctica y camina recto sin retroceder⁸⁶⁵.

La capacidad de novedad permanente presente en lo musical es otra de las características del *charme*. Esa fascinación de la repetición cumple unos objetivos pedagógicos fundamentales: vencer «nuestra lentitud en comprender, nuestra falta de atención o nuestra sordera mental» y «ahondar en el mismo lugar»⁸⁶⁶, esto es, avanzar hacia dentro, hacia el conocimiento que tiene el amante del amado; sumergirnos en un estado de vaguedad del alma semejante al del enamoramiento, que introduce todos los matices cualitativos que pueden proyectarse tanto hacia el pasado como hacia el futuro en un eterno presente. La realidad del *charme*, «evasiva y precisa, lejana y próxima, misteriosa y familiar» se asemeja a la realidad del objeto amoroso porque tiene algo de inalcanzable que nunca decepciona y algo de indemostrable que lo sitúa en el terreno de aquello clamorosamente presente, pero no subsumible bajo el yugo de la existencia. Escucharemos una y otra vez, las interpretaciones serán ricas en matices, pero se nos escapará. Abrazaremos, pero no poseeremos. Sentiremos inequívocamente que se trata de algo, pero en ningún caso pasará de un *casi-nada*, de una «fugitiva exaltación», dirá el autor⁸⁶⁷. Ahora bien, ese *charme* evasivo, invisible e intangible tiene una efectividad real, se produce con la fuerza del *acontecimiento* –observa Joëlle Hansel⁸⁶⁸–. El acto musical parte de la poesía «primaria», o mejor diríamos *originaria*, que inspira el acto creador del compositor, pero no es nada sin la *recreación* del intérprete que no puede limitarse a una reproducción sino que ha de volver a imprimir vida a la obra original como si fuera la primera vez que la obra ve la luz. El intérprete debe redescubrir el sentido del sentido y captar perfectamente esa dimensión de *encantamiento* que ha de trasladar al oyente. La exigencia infinita a la que se somete al concertista precisa de su entrega amorosa, de un acto en el que se vence la tensión entre la lectura partidaria y la

⁸⁶⁵ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 49.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁶⁷ Cf. Jankélévitch, V., *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. La Manière et l'Occasion*. Op. cit., p. 91.

⁸⁶⁸ Cf. Hansel, J., Op. cit., p. 105.

lectura trascendente de la partitura. Dicho acto requiere ascesis, sacrificio y apertura hasta que finalmente se resuelve como un estado de gracia que se reconoce rendido al *charme* musical, sometido al Misterio que libera en él fuerzas y poderes insospechados capaces de arrastrar al público.

Lo musical, expresivo e inexpressivo al mismo tiempo, no se corresponde con un lenguaje. Por más que la música se pueda anotar y mantenga en su construcción una serie de relaciones de carácter sintáctico, al filósofo le parece un simplismo reducir la ipseidad de la música a semejante prejuicio⁸⁶⁹. El que las principales formas occidentales como la Sonata, la Fuga, etc. estén influidas por los esquemas de la retórica no debe impedir que distingamos entre el plan de una obra musical y el tiempo vivido que supone la escucha, que es el único que interesa a Jankélévitch. El poder de encantamiento que emana del *charme* tiene un efecto sobre la audición, actúa sobre el hombre, sobre su sistema nervioso, sobre sus funciones vitales⁸⁷⁰. Platón no condenaría en las *Leyes* la heterofonía y en la *República* los instrumentos de cuerdas capaces de hacer oír todas las armonías⁸⁷¹ si no tuviera conciencia de este poder. Platón tampoco reservaría su condescendencia para la austeridad de los modos dórico y frigio si no tuviera presente el atractivo del placer musical⁸⁷². El *charme* tiene un alcance y una relación tradicional con el hedonismo que Jankélévitch conoce y que pretende poner en sus justos términos:

Los que acusan a la música de hedonismo están aplicando al arte una categoría válida solamente para la ética⁸⁷³.

Hay que decir que nuestro filósofo jamás reniega del placer musical. En una entrevista publicada en la revista *L'arc* afirma:

No comprendo que se separe, como lo hace Boulez, la música del placer. La música no podría ser culpable de hedonismo: esa palabra de predicador raciocinante⁸⁷⁴

⁸⁶⁹ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 41.

⁸⁷⁰ Cf. *Ibid.*, p. 17.

⁸⁷¹ Cf. *Leyes* VII, 812 d. República III, 399 c, d.

⁸⁷² Cf. Jankélévitch, V. *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 25.

⁸⁷³ Jankélévitch, V. *Quelque part dans l'inachevé*. Op. cit., p. 251.

⁸⁷⁴ Aunque el término "raciocinante" no está recogido en el diccionario de la RAE, sí aparece el verbo "raciocinar", por lo que nos permitimos la presente traducción que mantiene el carácter despectivo que se desprende del comentario de Jankélévitch.

viene de la ascética cristiana. Si la música está completamente separada del placer, mejor jugar a los bolos o al bingo⁸⁷⁵.

El término *charme* sugiere placer y es una noción más aplicable a la estética que a la moral. La estética permite una dimensión relacional en el sentido del juego que excluye el principio de seriedad que preside los actos morales. Juega con la ambigüedad en una mezcla de seriedad y frivolidad. Tal ambigüedad está presente en la música, que contiene tanto cierta impostura como cierta sabiduría. Por ello, la filosofía de la música podría llegar a generar problemas morales y metafísicos. Pero, en Jankélévitch, semejantes problemas están más vinculados a la desproporción entre el poder seductor de la música (*charme*) y la falta de evidencia de la belleza musical⁸⁷⁶ que a la posibilidad real de trasladar al fenómeno musical o a los fenómenos artísticos en general, las categorías de la ética. La manera en la que el *charme* opera está cerca de la magia, no de la moral o de la ciencia positiva; no se dirige a la parte racional del hombre sino al hombre mismo en su conjunción afectiva, psicológica, espiritual y física. El *charme* no es un argumento como no lo es un perfume y, ciertamente, el compositor está tan tentado de ceder a las poderosas razones de la teoría musical como a las sinrazones que la música en sí le permite transmitir. Jankélévitch denuncia –se percibe también en el guiño crítico que dirige a Boulez– un temor propio del hombre curtido en la era de los grandes logros científicos, un temor propio del hombre que rehúsa apoyarse en lo que carece de objetividad y que se muestra reacio a dejarse llevar por la embriaguez. Esta actitud es considerada por nuestro filósofo como un prejuicio frecuente en los espíritus «serios, prosaicos y positivos» que contrasta con la naturaleza impúdica de la música⁸⁷⁷. Contrariamente a la lucidez del conocimiento científico, la gnosis musical sugiere un tipo de conocimiento que, por tener que ver con el afecto y con la unión amorosa, conlleva cierta desmesura. La enajenación musical de la que habla Jankélévitch parte de una distinción: no es lo mismo «*incantation*» –que en francés se refiere a la fórmula mágica que se recita en el ritual de encantamiento y que, en el terreno de lo musical, se queda enredada en disquisiciones sonoras que son mera

⁸⁷⁵ “Je ne comprends pas qu’on sépare, comme le fait Boulez, la musique du plaisir. La musique ne saurait être coupable d’hédonisme: ce mot de prédicateur ratiocinant vient de l’ascétique chrétienne. Si la musique est complètement séparée du plaisir, autant jouer aux boules ou au loto”. Entrevista con Robert Hebrard. En *L’Arc* n° 75. Op. cit., p. 11. La traducción es nuestra.

⁸⁷⁶ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., pp. 13-14.

⁸⁷⁷ Cf. *Ibid.*, pp. 17-19.

palabrería– que «*enchantement*». Este segundo vocablo se refiere a la acción de encantar⁸⁷⁸ y, en el lenguaje jankélévitchiano, alude a un principio marcado por la efectividad y por la capacidad de sustraernos al dolor, es decir, de hacernos olvidar por un momento ese mundo finito en el que reinan el Logos y la Razón⁸⁷⁹. Lo que llama el autor «operación mística del encantamiento»⁸⁸⁰ obra literalmente en los mismos términos que la poesía porque posee la capacidad de conseguir la adhesión del espíritu sin tratar de convencer, esto es, sin proponérselo. Jankélévitch acude a Plotino⁸⁸¹ para explicar este consentimiento, esta milagrosa concordancia entre el alma y el objeto –en nuestro caso, la música– a la que llama *charme*. Y dice:

[...] el *charme* es la inocente sugestión del agente, la feliz receptividad del paciente, la mutua fraternalización de los dos *partenaires*; un encantamiento nesciente que es todo lo contrario de un hipnotizador, un paciente «bajo el hechizo» pero más cómplice que subyugado, tales son efectivamente los confidentes de esta muy secreta confianza⁸⁸².

Hay en el imaginario jankélévitchiano una «mayéutica del *charme*»⁸⁸³ que anima en nuestro interior una evidencia débil, no exenta de controversia pero, aun así, sumamente eficaz. El principio poético se convierte en condición necesaria de toda belleza artística, en principio determinante de toda validez estética. *Charme* e inspiración están sumamente unidos. Ahora bien, para decir una cosa hay que saberla decir, por lo que se hace imprescindible dar a semejante principio una apariencia técnicamente impecable en la que caben también las fórmulas de la retórica, la corrección normativa, o el genial virtuosismo. Pero Jankélévitch no se conforma con eso sino que exige algo más de todo artista creador. Exige sinceridad. La sinceridad es,

⁸⁷⁸ La distinción aparece en *La música y lo inefable*, pero es necesario acudir al texto en francés, ya que la versión castellana de Rosa Rius y Ramón Andrés traduce inapropiadamente *incantation* por “encantación” y *enchantement* por “embelesamiento”. Cf. Jankélévitch, V. *La musique et l’ineffable*. Seuil. París, 1983, p. 12. Sobre la importancia de esta distinción en Jankélévitch Cf. Hansel, Joëlle, Op. cit., p. 109.

⁸⁷⁹ Cf. Jankélévitch, V., *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. La Manière et l’Ocassion*. Op. cit., pp. 109-110.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 110.

⁸⁸¹ Cf. *Ibid.*, p. 107. Cf. Plotino, *Enéada* I, 6, 2.

⁸⁸² [...] le charme est l’innocente suggestion de l’agent, l’heureuse réceptivité du patient, la mutuelle fraternisation des deux partenaires; un enchanteur nescient qui est tout le contraire d’un hypnotiseur, un patient «sus le charme», mais plutôt complice que subjugué, tels sont en effect les confidentes de cette très secrète confiance. Jankélévitch, V. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. La Manière et l’Ocassion*. Op. cit., p. 107. La traducción es nuestra.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 105.

para él, la exigencia ética de todo hacer estético⁸⁸⁴. Tal sinceridad es definida como un estado de coherencia interior, convicción apasionada capaz de transformar incluso lo imperfecto, de transfigurar incluso el error. No hay efectividad sin sinceridad. No hay arte de persuadir sin convicción. Es la convicción sincera la que suple a la violencia, la que propone sin adoctrinar, la que trabaja pacíficamente sobre toda hostilidad y logra la catarsis. Este elemento liberador del *charme* toma la dirección del futuro y cambia la muerte por la vida y la finitud por esperanza y renacimiento. Ahora bien, puesto que se trata de una evidencia débil, el hombre arrebatado por este encantamiento no se identifica con el hombre eufórico sino con el hombre en estado de precariedad, en permanente aporía: su conocimiento es sólo *semignosis* y su ver es sólo *entrever*. El *charme* se convierte, de este modo, en un elemento filosófico de primer nivel puesto que se presenta como una categoría problemática que nos introduce, como un rito de iniciación, en un orden totalmente otro⁸⁸⁵. Los ejemplos musicales que nos hablan de ello no se hacen esperar en la bibliografía del autor. Así se refiere a Carmelo, el personaje de *El amor brujo* de Manuel de Falla que logra exorcizar con su amor sano y liberador la magia negra del espectro que atormenta a la gitana Candelas; se refiere también a Frederic Mompou, quien nos llama a *dormir el sufrimiento* y a *penetrar en las almas* a través de sus seis *Charmes* para piano; y, desde luego, a Gabriel Fauré, de quien afirma que su música nos encanta con su misterio apaciguador, lleno de cordialidad hacia la vida y la verdad⁸⁸⁶. Precisamente en *Fauré et l'inexprimable* encontramos esta interesante consideración

El *charme* es en el agente lo que la tranquilidad de espíritu es en la conciencia del paciente; de suerte que si la «*acquiescentia animi*» es un acontecimiento subjetivo, el *charme* designa esa misteriosa propiedad del objeto musical a la que atribuimos nuestra propia conversión a la paz⁸⁸⁷.

La «conversión a la paz» de la que habla el filósofo en este texto puede leerse como una necesidad íntima del espíritu, pero también podría ser interpretada como un

⁸⁸⁴ Cf. *Ibid.*, p. 106.

⁸⁸⁵ Cf. *Ibid.*, pp. 109-110.

⁸⁸⁶ Cf. Jankélévitch, V., *Fauré et l'inexprimable*. Op. cit., p. 355. Cf. Jankélévitch, V., *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. La Manière et l'Occasion*. Op. cit., pp. 108-109.

⁸⁸⁷ Le charme est dans l'agent ce que la tranquillité d'âme est dans la conscience du patient; en sorte que si l'«*acquiescentia animi*» est un événement subjectif, le charme désigne, lui, cette mystérieuse propriété de l'objet musical à laquelle nous attribuons notre propre conversion à la paix. Jankélévitch, V., *Fauré et l'inexprimable*. Op. cit., p. 344. La traducción es nuestra.

ansia particular de Jankélévitch en relación con la liberación de lo que, para él personalmente, supuso el drama de la Guerra. A partir de esta posibilidad, Joëlle Hansel ha tratado de descubrir alguna relación entre las anotaciones de nuestro autor sobre el poder encantador de la música y los argumentos de Levinas con respecto al arte de postguerra⁸⁸⁸, aunque la óptica adoptada por ambos autores es sensiblemente diferente. La estudiosa se ha referido a dos textos de Levinas, en concreto el capítulo titulado «L'exotisme» de *De l'existence à l'existant*, y al ensayo *La réalité et son ombre*⁸⁸⁹ que contiene un subcapítulo, «L'imaginaire, le sensible, le musical», de indudable interés. Al confrontar el primero de estos escritos levinasianos hemos encontrado algunas ideas que sí podrían tener cierto parentesco con Jankélévitch, como la que se refiere a la capacidad del arte para comunicar una *alteridad* en el sentido de una realidad extraña al objeto artístico que, sin embargo, parte del mundo⁸⁹⁰ o el momento en el que Levinas habla de la «musicalidad de la sensación» para referirse a la percepción estética como algo que, al igual que la música, presenta una plurivocidad de sentidos y una «ambigüedad»⁸⁹¹. En realidad es la *musicalidad*, mejor que la música, lo que preocupa a Levinas, lo que ya de por sí constituye una diferencia frente a un Jankélévitch interesado en la ipseidad de la música. Así, en el subcapítulo citado de *La realidad y su sombra*, Levinas habla de que la imagen artística es musical porque el artista «escucha a una musa»⁸⁹². A propósito de la musicalidad, Levinas se refiere concretamente al ritmo. Aparentemente, el ritmo podría tener alguna vinculación con el *charme* en el sentido de que, para Levinas, es el elemento que produce «la fascinación y encantamiento de la poesía y de la música»⁸⁹³. Pero Jankélévitch no sitúa el *charme* musical en el ritmo, que para nuestro autor es un factor más del acontecer musical. En nuestra opinión, el «encantamiento» al que se refiere Levinas poco tiene que ver con la categoría jankélévitchiana a la que estamos aludiendo, sobre todo desde el momento en el que –dice Levinas– «el ritmo representa la situación única en la que no podemos hablar de

⁸⁸⁸ Cf. Hansel, Joëlle, Op. cit., pp. 110-113.

⁸⁸⁹ Actualmente recogido en Levinas, Emmanuel, *Les imprévus de l'histoire*. Fata Morgana. Cognac, 1994.

⁸⁹⁰ Cf. Levinas, Emmanuel, *De l'existence à l'existant*. «L'exotisme». Librairie Philosophique J. Vrin. Sexta edición, París 1993, p. 84.

⁸⁹¹ *Ibid.*, pp. 86-87.

⁸⁹² Cf. Levinas, Emmanuel, *La réalité et son ombre*. L'imaginaire, le sensible, le musical, en *Les imprévus de l'histoire*. Fata Morgana. Cognac, 1994, p. 128.

⁸⁹³ *Ibid.*

consentimiento, de asunción, de iniciativa, de libertad⁸⁹⁴». El ritmo, entendido desde el punto de vista de Levinas, por una parte se identificaría con la musicalidad en sí misma –lo musical es lo que tiene ritmo, podríamos decir– y, por otra, pertenecería a la capacidad encantadora tanto de la música como de la poesía porque es capaz de subsumirnos en un estado de conciencia que nos priva de autonomía. Pero el *charme* jankélévitchiano trasciende la idea de ritmo musical y se identifica con la esencia de la música. Esta esencia no es reductible a una idea de musicalidad que alude al ronroneo rítmico porque, lejos de conducirnos a un estado de conciencia en el que se adormece nuestra voluntad, por encima de todo exige el *consentimiento* de quien lo experimenta, ya que sólo se puede tener experiencia del *charme* desde la aceptación y desde la libertad humana. En esta línea, Marianne Massin ha observado la importancia de consentir al *charme*. Ello implica, como ocurre en todo consentimiento, cierta aquiescencia⁸⁹⁵. Se trata de una aquiescencia natural, poco prevenida, no previamente predispuesta sino sencillamente abierta y activa, carente de agresividad, en ningún caso puesta a la defensiva. Tanto intérprete como oyente deben reproducir la actitud del creador «absorbido por completo en su Ser ingenuo y su profunda necesidad de Hacer»⁸⁹⁶, dirá Jankélévitch. Pero, en última instancia, este Hacer procede de una decisión libre, como es libre el escuchar música con actitud participativa y predisposición del ánimo. No hay nada que pensar, nada que analizar. Todo es formar parte, unirse a un estado poético lleno de perplejidad fecunda que, en opinión de Jankélévitch, nace del amor⁸⁹⁷, aparece a partir del abandono en él. ¿Acaso hay algo más libre que la entrega amorosa?

Lo que sí que cabría discutir sobre el *charme* jankélévitchiano es si refiere a un estado de conciencia. Admitirlo supondría estar hablando de una categoría meramente subjetiva. En *La música y lo inefable* hay un capítulo dedicado al *charme*, «El encantamiento y la coartada», cuyo subcapítulo “El encanto bergamasco. Melodía y armonía” (*Le charme bergamasque* en la versión original) contiene la siguiente apreciación:

El encanto (*charme*), como la sonrisa o la mirada, es *algo mental*. No se sabe en qué se sostiene ni en qué estriba, ni si consiste en algo ni dónde cabe situarlo. No está en

⁸⁹⁴ *Ibid.*

⁸⁹⁵ Cf. Massin, Marianne, Cf. Art. cit., p. 38.

⁸⁹⁶ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 132.

⁸⁹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 135.

el sujeto ni en el objeto, pero pasa del uno al otro como una influencia. Y de forma general puede decirse que nada es musical *en sí*, ni una novena de dominante, ni una cadencia plagal, ni una escala modal, pero todo puede llegar a serlo, según las circunstancias. Todo depende del momento, del contexto y de la ocasión, y de mil condiciones que pueden convertir una novedad en una agudeza hipócrita o pedante y un acorde anodino en un hallazgo genial⁸⁹⁸.

El texto parece sugerir efectivamente que el *charme* es un estado de conciencia, «*algo mental*» –subraya el autor– que afecta a los valores intrínsecamente musicales, esto es, a todo recurso compositivo que, debidamente contextualizado, se convierte en hallazgo artístico. Aquí, además, aparece claramente vinculado a la categoría de *Manière* y a su relación con la *Occasion*, pues Jankélévitch se ocupa de recordarnos cómo diferentes compositores se apropian del *charme* a partir de su personal inspiración según sus capacidades técnicas. Al hablar de «encanto bergamasco», por otro lado, se incluye un adjetivo que nos recuerda la célebre *Suite bergamasque* para piano de Debussy. El calificativo dice referencia a los aires leves y deliciosos que procedían del estilo galante italiano y acentúa la idea de buen gusto y atractivo seductor del *charme*. Para Jankélévitch, el encantamiento en Debussy tiene carácter revolucionario. Ello se extiende a la música de Ravel y se produce desde el punto de vista técnico merced a los particulares usos armónicos del Impresionismo francés tales como acordes de séptima, novena u onceava que crean una atmósfera plena de sutilezas y matices. Pero la capacidad de embelesarnos con el uso de diversos recursos está ya presente en Fauré, del que destaca sus guiños de carácter modal y su tendencia a las cadencias de inspiración gregoriana⁸⁹⁹. El filósofo da a entender que estos compositores dominan una técnica puesta al servicio de los secretos del encanto:

Quien conoce todos estos rasgos no sabe nada si no conoce también *la manera* y el cuándo⁹⁰⁰.

La Manera queda así relacionada con la Ocasión (el *cuándo*), al tiempo que con el objeto musical, que es «objeto encantador», y con quien accede a la música como

⁸⁹⁸ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 163.

⁸⁹⁹ Cf. *Ibid.*, pp. 164-165.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 165.

oyente embelesado o «sujeto encantado»⁹⁰¹. La Manera adquiere la forma del *Charme* que opera en la Ocasión privilegiada proporcionada por el momento de la audición. El compositor programa el momento en el que se producen los sortilegios sonoros que efectuarán la novedad, la sorpresa, la evidencia artística. El intérprete los identifica y los hace audibles. De esta forma la Manera, sin tener ningún tipo de existencia, *actúa* durante la escucha con plena efectividad, pero además con una neutralidad axiológica que nos arranca de nuestra subjetividad. El estado de conciencia o de enajenación del artista al que llamamos *charme* termina por superar al propio artista y se convierte en *transitivo*. El encantamiento pasa de afectar a un único encantado (el compositor) a convertirse en una realidad intersubjetiva y compartida tanto por el intérprete como por el oyente. La obra del encantamiento no es un Decir, sino un Hacer⁹⁰² y, por ello, no admite actitudes pasivas; ni siquiera el oyente puede limitarse a escuchar sino que debe recrear la obra por tercera vez. «La música es un acto», proclama Jankélévitch remitiéndonos al concierto como lugar donde se opera el milagro. La realidad de lo musical, aunque nos pone en contacto con un instante de eternidad, *sucede* porque, como el amor o el deber, no está hecha para otra cosa, sino para la acción⁹⁰³. La vocación del *charme* musical es transitiva a pesar de que se mueve en un espacio frágil, difícil de delimitar, imposible de definir.

Consentir al encanto supone desprendimiento, generosidad de espíritu y una posición de apertura. Supone estar dispuesto a escuchar, que es tanto como participar de una idea de dinamismo espiritual que nada tiene que ver con el transcurso lineal del devenir de la música excepto que arraiga en el espacio cualitativo de ese devenir. Del mismo modo que Isabelle de Montmollin, al referirse a la categoría jankélévitchiana de *Manière*⁹⁰⁴, explica que dicha categoría se refiere al esfuerzo por integrar el Ser-Hacer que se sitúa en las fuentes de toda existencia, el *Charme*, como expresión más alta de la *Manière* y como concordancia de *Manière* y *Ocassion*, nos permite comprender de una manera transparente lo que significa carecer de sustancia y, sin embargo, consistir en un movimiento esencial, fundador, vivificador. Así, el *Charme* jankélévitchiano encuentra su más perfecta manifestación en la música y termina por identificarse con una especie

⁹⁰¹ Estos adjetivos añadidos al objeto y al sujeto son propuestos por la estudiosa Marianne Massin. Cf. Art. cit., p. 36.

⁹⁰² Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 127.

⁹⁰³ Cf. *Ibid.*, pp. 127-129.

⁹⁰⁴ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit., pp. 297-300.

de energía espiritual que nos capta y nos transforma permitiéndonos superar el pesimismo de todo dilema y la tristeza de toda contradicción con su evidencia fascinante y efectiva.

4.3 La música como portadora de silencio

Qué difíciles son de situar los grandes valores del ser y del no ser. El silencio, donde está su raíz, ¿es una gloria de no ser o una dominación del ser? Es “profundo”. ¿Pero dónde está la raíz de su profundidad? ¿En el universo donde rezan las fuentes que van a nacer, o bien en el corazón de un hombre que ha sufrido? ¿Y a qué altura del ser deben abrirse los oídos que escuchan?⁹⁰⁵

Valgan estas palabras de Gaston Bachelard para preguntarnos por el papel que juega el silencio en la filosofía de la música de Jankélévitch. Pero deberíamos añadir algunos interrogantes para hablar con rigor de un interés que, al final de sus años académicos, obsesiona al autor: ¿Procede acaso de su sufrimiento personal? ¿Cabe hablar del tratamiento jankélévitchiano del silencio y no pensar en lo que vivió durante los años de la Segunda Guerra Mundial? No podemos olvidar que nos hallamos frente al pensador de *Lo imprescriptible* y *El perdón*, pero también de *L'irréversible et la nostalgie*. ¿Es el silencio la clave de la filosofía de la música jankélévitchiana? ¿Por qué razones, al finalizar su actividad profesoral, Vladimir Jankélévitch se despide de la comunidad universitaria con un curso sobre el silencio?

En nuestras páginas dedicadas a la música como experiencia de la temporalidad hemos hablado del impulso creador como un inefable e inexplicable casi-nada que cabe por entero en la palabra “gracia” y que es –citamos– «chispa y parpadeo» porque evoca la punta de diamante que constituye «la imagen del instante puntual sin intervalo»⁹⁰⁶. Alfa y omega coinciden en la súbita realidad del instante de tal modo que «ningún logos tiene tiempo de desarrollar entre ambos la sucesión discursiva de sus conceptos»⁹⁰⁷. Por ejemplo, el perdón se refiere a un instante de amor puro que haciendo suya «la muda elocuencia de la gnosis a la que se refiere Plotino» –dice el autor– «vuelve mudos y silenciosos a los razonadores que estuvieran tentados de hablar de ello: *los obliga a callar*»⁹⁰⁸. Lo que nos deja mudos y nos obliga a callar es lo Inefable. Y lo Inefable nos conmina necesariamente a decir lo que no es en lugar de lo que es. Esta invitación continua a la filosofía apofática constituye un circunloquio en

⁹⁰⁵ Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*. Op. cit., p. 217.

⁹⁰⁶ Jankélévitch, V., *El perdón*. (Traducción de Núñez del Rincón). Seix Barral. Barcelona, 1999, p. 158.

⁹⁰⁷ *Ibid.*

⁹⁰⁸ *Ibid.* La cursiva es nuestra.

torno a la ipseidad que, paradójicamente, encierra la pretensión de abandonar toda perífrasis para ir a lo esencial. En este sentido, el silencio juega, en el hecho musical, el papel de remitirnos a la esencia de la música, nacida y replegada sobre lo callado⁹⁰⁹. El autor asume la desconfianza bergsoniana del lenguaje y se refugia en el esplendor de un verbo mudo que apela a nuestra sed de hacer hueco en un mundo lleno de ruidos y de presencias de una u otra índole. El silencio nos libera para prestar oídos a la no presencia de los espacios infinitos en los que parecen refugiarse los valores de la creación artística:

Es esta profundidad silenciosa, en la que la vida flota como sobre una balsa, lo que hace tan precarios los ruidos humanos y tan valiosa la isla encantada del arte⁹¹⁰.

Jankélévitch enfrenta el empeño de algunas filosofías en querer pensar para comprender, a la experiencia gozosa de un conocer que se produce por sorpresa, sin discursos ni alharacas, sin desfallecer en búsquedas improductivas apoyadas en los enredos de la lógica. Para ello, propone que recurramos a algo tan sencillo como escuchar música. La música transparenta, dado su carácter tautegórico, aquello que no es otra cosa que lo que es, dicho de otra manera, la ipseidad misma.

Bergson sostenía que una percepción pura nos pondría efectivamente en contacto con la realidad. Jankélévitch por su parte llama *no-sé-qué* a esa suerte de hechizo encantador (*charme*) que emana de la música contemplada en sí misma, más allá de la necesidad o de la utilidad. Para él, se trata de una experiencia instantánea en la que accedemos a la ipseidad de lo real; una experiencia capaz de derrotar toda conceptualización y de descubrirnos una especie de infinito que se identifica con la idea de «verdadera patria»⁹¹¹. Desde esta perspectiva, su filosofía –tanto su pensamiento en general como el aplicado a la música– no se identifica con una filosofía del *ser*, pero tampoco con una filosofía del *paso* del tiempo. El *no-sé-qué* es un principio espiritual, un aroma que parece tener el poder de hacernos comprender el sentido de la existencia en el espacio infinitesimal de un *casi-nada*, estrictamente hablando, en lo que dura la iluminación. El *je-ne-sais-quoi*, que se refiere al Inefable, apenas se vislumbra en el

⁹⁰⁹ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 197.

⁹¹⁰ Jankélévitch, V., *Ibid.*, p. 199.

⁹¹¹ Cf. Montmollin, Isabelle de, Op. cit. pp. 86-87.

presque-rien de una chispa que, sin mediar palabra, nos reconcilia y nos abraza con lo originario y con lo destinal. Y el silencio es el medio natural que hace posible esta experiencia.

El silencio es, además, expresión de respeto. Respeto por lo que nos desborda y respeto por lo que nos admira. Respeto ante lo irreversible y respeto ante lo incognoscible. En el caso del autor, este respeto lleva a un enmudecimiento interior que no significa, por otra parte, renunciar a la denuncia ni a la palabra escrita. Dicho silencio procede por un lado de la asunción del Misterio como algo que forma parte de la vida, experiencia que Jankélévitch comparte y aprecia compartir con todo ser humano. Pero también procede de la lacerante situación de horror y profunda injusticia que supuso en su momento histórico la masacre del Holocausto y su posterior tratamiento por los poderes fácticos que juzgaron tales crímenes, circunstancias ante las que un profesor de ética y una persona con valores no podía quedarse indiferente. La Guerra cambiará la orientación de los escritos jankélévitchianos y dirigirá sus pasos hacia una determinada vertiente de la música porque:

Las orquestas tocaban Schubert mientras se colgaba a los detenidos... Se almacenaban los cabellos de las mujeres... Se extraían los dientes de oro de los cadáveres. [...]

Este secreto vergonzoso que no logramos pronunciar es el secreto de la Segunda Guerra Mundial y, en cierta medida, el secreto del hombre moderno: sobre nuestra modernidad pesa, efectivamente y aunque de ello no se hable, el inmenso holocausto como un remordimiento invisible. *¿Cómo deshacerse de ello?*⁹¹²

En el texto, extraído del artículo de 1971 «Perdonar» recogido actualmente en el volumen póstumo *L'imprescriptible* (1986), Jankélévitch apela al título de una obra de Ionesco porque –afirma– parece caracterizar las inquietudes de la buena conciencia contemporánea⁹¹³. En nuestra opinión, la idea de defenderse del horror y deshacerse psicológicamente de sus secuelas; de intentar no sepultar, pero sí superar y encauzar hacia lo positivo la terrible experiencia de la guerra mueve con fuerza al autor hacia la contemplación y la búsqueda de armonía interior que se obtiene a través de la escucha. Todo ello desde una actitud de profundo respeto, pues es imposible borrar lo sucedido que nos urge a la apertura de un espacio para lo callado. La música proporciona al

⁹¹² Jankélévitch, Vladimir, *Lo imprescriptible. ¿Perdonar? Con honor y dignidad*. Traducción de Mario Muchnik. Muchnik Editores. Barcelona, 1987, pp. 20-21.

⁹¹³ Cf. *Ibid.*, p. 21.

filósofo un importante campo de reflexión y un modo de reconciliarse con la vida después del desastre a través de la reafirmación de una cultura original y propia en la que encuentra sus raíces y a la que quiere ver como inocente, o al menos como no culpable, frente a la apisonadora alemana que invade sin pudor alguno, incluso en los peores momentos, las salas de conciertos de París. Se trata de sustituir el discurso y la razón histórica por una belleza fugaz y profunda que escapa a toda definición rígida. Posiblemente este sea el motivo por el que, a nuestro juicio, Jankélévitch decide en 1971 que todos sus grandes escritos sobre música deben ir bajo las alas de un proyecto general que invita al despojamiento y defiende una renuncia a la lógica discursiva del desarrollo cuyo lema va a ser *De la musique au silence*. El escritor maduro de *La musique et l'ineffable* –obra que Simone Zacchini ha considerado como «libro-símbolo» de la poética jankélévitchiana del silencio⁹¹⁴– ha comprendido que:

La música se recorta sobre el silencio, y necesita del silencio como la vida precisa de la muerte, y como el pensamiento –según el *Sofista* de Platón– necesita del no-ser⁹¹⁵.

En la alusión a Platón nos encontramos de nuevo con la continua invitación a la filosofía apofática que caracteriza todo su planteamiento estético. En efecto, Platón dice que el sofista no se limita a discutir sino que su arte consiste en presentar imágenes de la verdad: fantasmagorías, palabras y pensamientos que, manifiestamente, nos hacen suponer que el no-ser, es. Un no-ser que, según Platón, no puede ser enunciado y del que nada se puede decir; un no-ser que no está al alcance del pensamiento, ni del lenguaje, ni de las palabras, ni del razonamiento pero del que, con todo esto, estamos ya hablando pese a su inefabilidad⁹¹⁶. Para Jankélévitch, algo parecido puede aplicarse a la música pues, cuando nos referimos a ella entendiéndola como portadora de un *je-ne-sais-quoi* bajo una apariencia que es *charme*, estamos sugiriendo su correspondencia con la vida «semejante en todo a la obra de arte⁹¹⁷» y, por tanto, aludiendo al Misterio que escapa a nuestros razonamientos:

⁹¹⁴ Cf. Zacchini, Simone, «Les pauses, le néant, le silence. Musique et métaphysique chez Jankélévitch». En AA.VV., *En dialogue avec Vladimir Jankélévitch*. Coordinado por Enrica Lisciani Petrini. Mimesis/Vrin París, 2009, pp. 269-274.

⁹¹⁵ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 200.

⁹¹⁶ Cf. Platón, *El Sofista*. Argumento VI.

⁹¹⁷ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 200.

La música, a su vez, semejante en todo a la vida, es una construcción melodiosa, una duración encantada, una efímera aventura y un breve encuentro que se aísla entre el principio y el final, dentro de la inmensidad del no-ser⁹¹⁸.

La música, sin llegar a ser, se experimenta como un *casi-nada* penetrado de silencio. Ese silencio tiene carácter de profecía puesto que anuncia el surgimiento de algo, pero también tiene carácter destinal puesto que la música regresa siempre a él –sugiere el texto de *La música y lo inefable*⁹¹⁹–.

El silencio en tanto máxima expresión del no-ser es un tema que, en opinión del discípulo de Jankélévitch Jean-Jacques Lubrina, obsesionó a Jankélévitch durante largo tiempo⁹²⁰. Finalmente, como decimos, se convirtió en su curso de despedida de la Universidad y en objeto del capítulo «Música y silencio» con el que culmina su obra más emblemática sobre estética musical, *La musique et l'ineffable*. Lubrina ha recogido buena parte de esas últimas enseñanzas en La Sorbona en el volumen *Vladimir Jankélévitch. Les dernières traces du maître*⁹²¹. El investigador nos revela que nuestro autor consideraba como primera característica del silencio su *inexistencia*. Según Jankélévitch, cualquier cosa existente produce sonido, por lo que la problemática referida al silencio nos pone en contacto con la idea de vacío. En el mundo social en el que vivimos este vacío se remite a la ausencia y, por lo tanto, es sentido como una amenaza. Así, el primer problema del silencio es que por el hecho de no decir nada puede decirlo todo. Entre las palabras textuales que el ex-alumno recoge de su maestro encontramos esta frase:

En efecto, el silencio es el “*dispositivo*” más cargado de significados⁹²².

Los plurívocos significados del silencio producen inquietud y desasosiego. A los ruidos y sonidos de la vida, lo silencioso parece hacerles violencia. De ahí que el

⁹¹⁸ *Ibid.*

⁹¹⁹ Cf. *Ibid.*, pp. 200-201.

⁹²⁰ Cf. Lubrina, Jean-Jacques, Op. cit., p. 161.

⁹²¹ *Ibid.*, pp. 161-184.

⁹²² Vladimir Jankélévitch. Curso de despedida sobre *El silencio* en La Sorbona. Recogido por Jean-Jacques Lubrina. Cf. *Ibid.*, p. 162.

silencio siempre resulte impactante. Esta cualidad, que representa la eficacia del silencio frente a la palabra, termina por constituir un nuevo lenguaje, un lenguaje a la búsqueda de la verdad que transita la incertidumbre y la duda. El silencio se convierte de esta manera en un lenguaje no reductible que –según el filósofo– se debe expresar en términos espaciales: silencio antecedente y silencio consecuente –observemos la analogía con las ideas de *nada pre-natal* y *nada post-letal* que ya hemos mencionado–. El silencio viene a rodear, con sus dos lagos vacíos, la punta de diamante que supone, en la filosofía jankélévitchiana, el hápax del instante. Tal perspectiva es trasladada punto por punto a la filosofía de la música:

El silencio-antes y el silencio-después no son más «simétricos» entre ellos que el comienzo y el fin o el nacimiento y la muerte en un tiempo irreversible, porque la simetría es una imagen espacial. El doble silencio baña la música de Claude Debussy, que flota en el sereno océano del silencio⁹²³.

Pero no sólo Debussy cuya *Pelléas et Mélisande* es para el autor la expresión más acabada de un silencio penetrado de música. También Liszt, de quien menciona los *Valses oubliées* S 215 o el poema sinfónico *De la cuna a la tumba* S 107; y Fauré, cuya *Messe basse* para voces blancas y órgano presenta una rarificación del material musical que, paulatinamente, va diluyéndose y perdiendo firmeza hasta elevarse como el silencio del que procede⁹²⁴, lo que podemos escuchar por ejemplo en el casi angelical *Benedictus*[#]. Mientras la música de Debussy surge del silencio y vuelve a él, sobre Fauré llega a afirmar:

Contrariamente, la música de Fauré, siempre con sordina, es de por sí un silencio y un ruido interrumpido, un silencio que interrumpe el ruido. No es, pues, como la nada, objeto de angustia, sino más bien un puerto de recogimiento y calma⁹²⁵.

El silencio debussista está sumido en el no-ser; la sonoridad debussyana dice referencia al aislamiento, a la isla sonora de la alegría (*L'isle joyeuse*) como un paréntesis en la nada. Frente a esto, el silencio faureano, lejos de angustiarnos, nos eleva

⁹²³ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 200.

⁹²⁴ Cf. *Ibid.* pp. 202-203.

[#] Ilustración sonora. Fauré, Gabriel. «Benedictus» de la *Messe Basse*. Schola Cantorum Oxford. Dir. Jeremy Summerly. Cf. Anexo.

⁹²⁵ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 204.

hacia cimas de recogimiento y calma⁹²⁶ como en la imagen del jardín cerrado (*Le jardin clos* Op. 106), el *hortus conclusus* mencionado en el Cantar de los Cantares que sólo puede evocar la quietud y la paz espiritual. Nada pueden extrañarnos estas consideraciones en un autor para quien –recuerda Lubrina– el silencio se identifica con lo sonoro⁹²⁷ y en última instancia, –añadimos nosotros– con lo musical, lo que es manifiesto en la siguiente afirmación de *La música y lo inefable*:

La música es el silencio de las palabras; exactamente como la poesía lo es de la prosa. La música, presencia sonora que llena el silencio, es ella misma una forma de silencio⁹²⁸.

El discípulo de Jankélévitch recoge que, en su curso de despedida en La Sorbona, su maestro dirá que la música representa la embriaguez más íntima del silencio y que la riqueza del silencio se asienta sobre este carácter ambiguo que reúne lo musical y lo callado. Es como si de dos caras de la misma moneda se tratase. No es fácil decidir si es la música la que habla el lenguaje del silencio o si es el silencio el que menciona lo sonoro⁹²⁹. Esta ambigüedad queda representada por un par típicamente jankélévitchiano con la forma del órgano-obstáculo.

Al igual que el instante, el silencio es también creador. Los descubrimientos nacen en la silenciosa interioridad⁹³⁰. La creatividad del silencio nos muestra la diferencia entre el silencio y la nada. El silencio –dirá Jankélévitch en *La música y lo inefable*– tiene una *función* para el hombre. Recordando a Francis Bacon el autor nos invita a contemplar el silencio como «fermento del pensamiento»⁹³¹ y nutriente de la sabiduría. Del silencio dice también que es una de esas «grandezas negativas»⁹³² que al excluir solamente una categoría de sensaciones –las auditivas– nos coloca en mejor disposición para el advenimiento de algún tipo de clarividencia. Lo que revela el silencio tiene carácter inaugural, nos pone en relación con el caos hesiódico. El silencio

⁹²⁶ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 204.

⁹²⁷ Cf. Lubrina, Jean-Jacques. Op. cit., p. 163.

⁹²⁸ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 209.

⁹²⁹ Cf. Lubrina, Jean-Jacques, Op. cit., p. 164.

⁹³⁰ Cf. *Ibid.*

⁹³¹ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 206.

⁹³² *Ibid.*

está en el origen de la música y en el origen de la poesía como una promesa o una esperanza de porvenir, como el anuncio y la ocasión que toda primavera nos brinda⁹³³.

El silencio es explicado además como el origen de un *pianissimo* ascendente, como el destino de un *diminuendo* descendente y como una *pausa* entre tiempos. Cada una de estas posibilidades –dice Jankélévitch– modifica nuestro nivel de conciencia. Es el silencio el que tiene diversas lecturas: la de la tristeza, la de la nostalgia y la de la negatividad capaz de abatir al hombre, pero también la de otro tipo de negatividad que nos lleva al despojamiento y a la litote, que supone la expresión –por medio del desnudamiento– de una apertura hacia lo esencial⁹³⁴. En la ambivalencia del silencio reside su fundamento ontológico, pues el silencio apunta hacia donde el ser y el no-ser confluyen. De esta manera el silencio es un destino, pero también un camino que podemos elegir y que nos lleva por la vía de la purificación.

Como todo lo que contiene ambigüedad, el silencio pertenece por entero a la madurez del hombre. Jankélévitch considera la ambivalencia como un fenómeno propio de la edad adulta⁹³⁵. Incluso si se trata de un silencio inherente a la música misma, esta ambigüedad nos permite dos tipos de reflexión sobre lo musical: en primer lugar, la que profundiza en la música como pensamiento originario y, en segundo lugar, la que se sumerge en la historia de la música tratando de buscar el significado que el silencio, incluso la pausa, han tenido a lo largo de la evolución de los estilos musicales. Desde el primer punto de vista podemos, por ejemplo, «admirar la desnudez meditativa del *Cuarteto* para cuerda de Fauré» (Op. 121) de 1924 y «las audacias politonales, incluso atonales del último Liszt»⁹³⁶, con lo que contemplaremos la madurez de dos grandes compositores y sentiremos la nostalgia e incluso la sombra de la muerte apoderándose de sus últimas obras. Desde el segundo punto de vista, estableceremos qué tipo de contenido encierra la sospecha jankélévitchiana de que el progreso del silencio a lo largo de la historia de la música, en particular durante el siglo XX, tiene un sentido distinto a la espiritualidad próxima a la oración que se adivina en el mutismo del abate romántico en quien, todavía, la tentación del discurso no ha sido superada:

⁹³³ Cf. Lubrina, Jean-Jacques, Op. cit., p. 167.

⁹³⁴ Cf. *Ibid.*, pp. 164-165.

⁹³⁵ Cf. Jankélévitch, V., *Traité des vertus*. Tomo I, *Le sérieux de l'intention*, cap. I §IV, "L'ambigüité et l'évidence".

⁹³⁶ Jankélévitch, V., *Quelque part dans l'inachevé*. Op. cit., p. 196.

Es verdad que hay una progresión lenta del silencio en la música. En particular, ciertos músicos del siglo XX reaccionaron contra el lujo, la sobreabundancia y las complicaciones de la poliarmonía. Pero la calidad del silencio es en este caso totalmente diferente de lo que fue en las obras de vejez de Liszt, cuando las trompetas de la gloria y los últimos resplandores del Trionfo⁹³⁷ hubieron vaciado el espacio sonoro y dejado lugar al recogimiento y a la oración. Hay una reticencia propiamente moderna que dice no a la tentación verbosa: la reticencia es rechazo a continuar, resistencia al mecanismo de la inercia; es, en el mismísimo centro del discurso, un brusco repliegue en el silencio, una huida hacia el silencio. ¡La serenata interrumpida!⁹³⁸

El régimen de la serenata interrumpida es, expresado desde este punto de vista, una irrupción del silencio en el *plenum* musical. Para Jankélévitch, Debussy desinfla por completo toda pretensión del énfasis, todo capricho de lo prolijo para proponernos una vuelta al silencio. Durante el siglo XIX la música, dominada por los grandes poetas del piano, por el ir y venir de los efectos de *crescendo* y *diminuendo*, la riqueza del matiz y las fluctuaciones del patetismo romántico, abre sin pretenderlo la puerta a esa reacción antirromántica que es el *pianissimo possibile*, el máximo pianísimo que un instrumentista puede alcanzar. Lo hace por ejemplo gracias a la intervención del genio debussyano que convierte al silencio en un elemento audible en la partitura. Pero no sólo Debussy nos da esta lección sobre el *pianissimo*. También Satie o Mompou lo consiguen con su cultivo de la pieza breve y de la extrema sencillez⁹³⁹. En la concisión que caracteriza a estos autores, Jankélévitch ve una verdadera reticencia a perturbar el imperio del silencio. Reticencia que se establece en el umbral de lo inefable. El rechazo a prolongar el discurso, a la «tracción de la inercia y a la facilidad del automatismo oratorio»⁹⁴⁰ indica una voluntad de persuadir por el sistema de callar y no decirlo todo de tal manera que lo misterioso se hace patente y puede brillar. El uso del *pianissimo* es lo máximo que se puede hacer en música para acercarse al silencio sin caer en el silencio mismo ya que, aunque todavía sea audible, el *pianissimo* está en el extremo

⁹³⁷ Jankélévitch está haciendo referencia al poema sinfónico *Tasso, Lamento e Trionfo*, S. 96, de 1849.

⁹³⁸ “Il est vrai qu’il y a une progression lente du silence dans la musique. Certains musiciens du XXème siècle en particulier ont réagi contre le luxe, la surenchère et les complications de la polyharmonie. Mais la qualité du silence est ici toute différente de ce qu’elle fut dans les œuvres de la vieillesse de Liszt, quand les trompettes de la gloire et les derniers éclats du Trionfo eurent évacué l’espace sonore et laissé la place au recueillement et à l’oraison. Il y a une réticence proprement moderne qui dit non à la tentation verbouse: la réticence est refus de continuer, résistance à l’entraînement de l’inertie; c’est, au beau milieu du discours, un brusque repli dans le silence, une fuite dans le silence. La sérénade interrompue!”. Jankélévitch, V. a Béatrice Berlowitz en la entrevista recogida en *Quelque part dans l’inachevé*. Op. cit., p. 197. La traducción es nuestra.

⁹³⁹ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 211.

⁹⁴⁰ *Ibid.*

entre lo sensible y lo imperceptible, en la frontera entre lo material y lo que escapa a la materia. De ahí que, para Jankélévitch, el *pianissimo possibile*, es decir, el mayor pianísimo de que pueda ser capaz un intérprete cuando el compositor así se lo pida con el símbolo «*ppp*», la indicación de sordina o el empleo del pedal celeste en el piano, viene a ser la expresión musical del *casi-nada*⁹⁴¹. Jankélévitch menciona como ejemplos musicales del *pianissimo* a partituras como «Jerez», o el final de «El Corpus en Sevilla» de la *Suite Iberia* de Albéniz; a la canción que Gabriel Fauré escribe sobre el poema de Verlaine *C'est l'extase langoureuse*, perteneciente a las *Cinq mélodies de Venise*; a ciertos pasajes de *Pelléas et Mélisande* que para él esconden misterios cercanos a la vida y la muerte⁹⁴². La relación entre Debussy y el silencio es, en su opinión, inequívoca también cuando se trata del silencio anacrúsico o de un silencio antecedente que precede a la música como en los compases iniciales del primer movimiento de *La Mer*, «Del alba al mediodía sobre el mar»[#], que en el imaginario del autor representa el caos original.

Nada nos autoriza a contradecir la sensibilidad jankélévitchiana cuando recoge estas impresiones sobre lo silencioso en la música. No sólo son legítimas sino que son fácilmente reconocibles si abrimos nuestros oídos al servicio de esa posibilidad. Si pensamos por ejemplo en el Barroco como una época de la Historia de la Música en la que el pleno sonoro triunfa representado en la idea del *perpetuum mobile* o si reflexionamos sobre la densidad contrapuntística, apenas encontramos lugar para la pausa y mucho menos para el silencio entendido como oportunidad de hacer el vacío. El *horror vacui* se va venciendo más tarde, sobre todo cuando las funciones tonales comienzan a diluirse a partir del Romanticismo. Ya en el período Clásico, la propia estructura de la Sonata en tres o cuatro movimientos marcaba diferencias con sus espacios de espera entre ellos expresando una necesidad de abrir vacíos frente a la continuidad barroca –la Suite, frente a la Sonata, presenta la particularidad de que todas las danzas están expresadas en la misma tonalidad, lo que atenúa los intersticios entre las danzas–. En Beethoven podemos avistar claros signos de un uso filosófico de la

⁹⁴¹ Cf. *Ibid.*, p. 213.

⁹⁴² Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., pp. 213-214.

[#] Ilustración sonora. Cf. Anexo.

pausa en música⁹⁴³. Así cabe pensar, por ejemplo, en el comienzo de la *Quinta Sinfonía* con su famosa “llamada del destino”. Beethoven nos da también ejemplos de serenidad nocturna en el primer movimiento de su famosa sonata *Claro de Luna*, Op. 27 n° 2. Parece lógico deducir que alguna intersubjetividad existirá en este terreno si el apodo de esta sonata se le ocurrió a un poeta y crítico musical llamado Ludwig Rellstab, quien comparó la serenidad de esta música con el paisaje nocturno del lago de Lucerna. Sabemos, sin embargo, que no es casual que Jankélévitch pase por alto estas consideraciones y comience su andadura sobre el silencio y la música tras las huellas de Chopin, quien inaugura la modernidad del pianismo francés. El maestro parisino-polaco es, probablemente, el primero en seducir con la magia del silencio *intramusical*. El primero en acudir al *pathos* de la tragedia personal reinventándolo en poesía sonora y en pura melancolía. Si pensamos en el segundo de los *Scherzi*, Op. 31 n° 2 en Si Bemol Menor[#], ese magnífico ejemplo de humor trágico que expresa su comienzo, sería digno de ser equiparado al de la *Quinta* de Beethoven en lo que se refiere al uso de las pausas. El filósofo dedica un espacio a hablar del carácter fúnebre del séptimo *Nocturno* en Do Sostenido Menor, Op. 27 N° 1, pero verdaderamente esto podríamos extenderlo a otro *Nocturno* en Do Sostenido Menor, el compuesto en 1830 y publicado póstumamente sin número de opus, donde verdaderamente los silencios lo son todo y la música misma es un silencio que canta desde la melancolía y la sombra. A Jankélévitch seguramente no le habría extrañado que Roman Polanski lo convirtiera en uno de los temas centrales de la hermosa y sobrecogedora reflexión sobre la guerra que presenta su película *El pianista*. Y es que Chopin conoce bien –son palabras de nuestro autor– «el absurdo y la contradicción trágicamente irracional de nuestro destino»⁹⁴⁴ ante la que el silencio, forma más excelsa de la música, es la única vía posible.

⁹⁴³ Cf. Zachinni, Simone, «Les pauses, le néant, le silence. Musique et métaphysique chez Jankélévitch». Art. Cit., p. 272.

[#] Ilustración sonora. Cf. Anexo.

⁹⁴⁴ Jankélévitch, V., «Chopin et la nuit». En *La musique et les heures*. Op. cit., p. 281.

Conclusiones

La incursión de Vladimir Jankélévitch en el universo musical, ¿obedece a planteamientos prioritariamente musicológicos o decididamente filosóficos? ¿Se trata de una buena excusa para hacer filosofía desde una perspectiva novedosa, capaz de superar el racionalismo? ¿Es posible construir una filosofía de la música de cierta validez universal prescindiendo de la tradición alemana, únicamente a través de ilustraciones sonoras tan concretas como las que sugieren los escritos del autor? ¿Qué peso tiene en una filosofía de la música la personal concepción de la temporalidad que atraviesa la actitud ante la vida de Jankélévitch? Al llegar tramo final de nuestro trabajo, ¿hemos cumplido el objetivo de establecer las líneas principales del pensamiento jankélévitchiano sobre la música? ¿Y el de situar al filósofo oponiéndose a la concepción cuantitativa del instante en Bachelard al tiempo que abraza con él la idea de retorno a la infancia? ¿Hemos contribuido a clarificar de qué manera nos propone superar la arbitrariedad romántica que exhibe la metafísica de la música de Schopenhauer?

La odisea que emprende Jankélévitch por el mundo de la música es un viaje iniciático. Lo musical, a caballo entre lo lingüístico y lo experiencial, entre ciencia y vida, se presenta como vivencia temporal y como tensión. Se desarrolla en un equilibrio difícil entre sonido y silencio. La música muestra, por lo tanto, una paradoja en sí misma; como el hombre, es el *órgano-obstáculo* de su propia realidad; gusta de moverse por los márgenes. La marginalidad de una música que deviene filosofía se convierte en paradigma de la propia marginalidad del autor. Un autor atemporal porque se sitúa en los márgenes de la vanguardia estética de su época, al rescate de los rendimientos que proporcionan tradiciones espirituales tan arduas como la teología negativa. ¿Indiferencia a los movimientos y corrientes filosóficas que enriquecían el París de mediados del XX? Simplemente –creemos nosotros– libertad de pensamiento y coherencia con una biografía marcada por la ascendencia judeo-rusa, la nacionalidad francesa y el dolor del Holocausto.

Muchos filósofos miraban a Hegel, a Marx, a Husserl o a Heidegger en los mismos años en que Jankélévitch se vuelve hacia Bergson, Simmel, Gracián, Plotino o

Nicolás de Cusa. Ello le separa paulatinamente del vocabulario filosófico al uso y le permite crear un campo semántico personalísimo que, en ocasiones, roza el virtuosismo conceptual y cuya elaboración no puede entenderse si no es desde la omnipresencia de la música. Cuando escribe la *Philosophie première*, es decir, cuando comienza a sostener con fuerza que la Razón es insuficiente para describir la complejidad de lo real sencillamente porque lo real es inefable, Jankélévitch prepara el terreno para afirmar la necesidad del canto. Ciertamente que «nunca se está obligado a cantar»⁹⁴⁵ –reconoce más tarde– pero no menos cierto que, frente a la noche negra de la muerte, que él identifica con *lo indecible*⁹⁴⁶ oponiéndola a la luminosidad de *lo inefable*, surge la música como lugar de esperanza cuyos innumerables matices representan una fuente inagotable de positividad, de creatividad y de vida. Precisamente porque no se está obligado a cantar, la música es un lugar de libertad y, por ello, también un lugar originario. «La música es un acto ligado a un acontecimiento histórico»⁹⁴⁷ –afirma–. Se trata de un *hacer sin decir*⁹⁴⁸; de un *obrar en silencio* pero bajo el manto de lo sonoro; de un actuar *transitivamente* congregando tres polos que representan un círculo relacional –compositor-creador, intérprete-intermediario y oyente-receptor– cuyo nexo tiene el carácter de la *celebración* puesto que la música es, para Jankélévitch, una *fiesta*, la gran fiesta del Bien que no debe ser dicho, sino *ser hecho*⁹⁴⁹.

Tomar partido por lo que debe ser hecho, esto es, por la *efectividad* supone, como se sigue fácilmente, una elección de carácter moral. No está dedicado nuestro trabajo a comentar los escritos sobre ética del autor, pero lo moral constituye una de las mayores preocupaciones no sólo de la vida profesional sino también de la biografía de Vladimir Jankélévitch. Sería excesivo concluir que su apelación a la música responde exclusivamente a una cuestión de tipo ético pero, sin embargo, en él no puede entenderse el acercamiento a lo musical como un fenómeno al margen de la vida moral y –decimos más– de la vida buena. La apuesta por la *efectividad* supone, por una parte, la renuncia a la idea de Sustancia, pero también el abrazo a la noción de Deber. La realidad no se identifica con la apariencia fenoménica de una Sustancia o de un Fundamento último que se despliega históricamente. No hay realidad que no se deje

⁹⁴⁵ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 104.

⁹⁴⁶ Cf. *Ibid.*, p. 118.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 128.

⁹⁴⁸ Cf. *Ibid.*, p. 129.

⁹⁴⁹ Cf. *Ibid.*, pp. 110 y 129.

hacer. Lo real es susceptible de ser construido. Y porque lo real ha de irse haciendo, una filosofía que se pliega al *Logos* y que se recrea exclusivamente en él choca contra el muro de lo indescriptible y no desciende a la realidad. El filósofo destina palabras durísimas para esta postura en *La música y lo inefable*:

El decir es un Hacer atrofiado, abortado y un tanto degenerado: acción en retirada o apenas esbozada, la palabra es fácilmente farisea y actúa sólo indirectamente, salvo, por supuesto, en la poesía, donde el mismo decir es hacer⁹⁵⁰.

La filosofía sería frente a la poesía –y donde decimos poesía podemos poner *música* con total legitimidad– un saber teorizador que intenta reflexionar sobre lo que realmente importa. Y lo que importa es el impulso creador, su capacidad de actuar en el mundo. No podemos quedarnos en la teoría sino que hay que ocuparse de la vida, del Misterio dinámico que no se confunde con una Sustancia que ha sido históricamente fuente de todas las hermenéuticas y de todas las dialécticas⁹⁵¹. Hay que tratar de acercarse al Misterio con sus múltiples apariencias –recordemos lo comentado sobre la categoría de *Manière*– las cuales son transformadas, renovadas y dotadas de sentido por el ejercicio de la libertad creadora –*Occasion*– que actúa sobre ellas. Ahora bien, esa libertad debe ponerse al servicio del Bien, debe responder a una buena voluntad, a una voluntad bene-volente, que desea el bien y actúa desde la inocencia.

La buena música, vista desde la perspectiva jankélévitchiana, nace de una operación inocente y espontánea. El canto surge como respuesta natural a la imposibilidad intrínseca de decir lo inefable: «Cantar dispensa de hablar»⁹⁵² –dice–. El dinamismo imparabile e irreversible de lo real, en el que el hombre se ve inmerso, obliga a refugiarse en el arte para tratar de expresar las paradojas de lo vital. Es aquí donde entra en funcionamiento el buen uso de la apariencia, el someter a la buena conciencia y a la buena voluntad no sólo el quehacer ético sino también la posición estética. La postura de Jankélévitch rechaza por ello la arbitrariedad artística del «todo vale» e intenta despojarse de lo accesorio por entender que, tras el atractivo aparente del ornamento, puede ocultarse la trampa que termine con la pureza del gesto creador,

⁹⁵⁰ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 130.

⁹⁵¹ Cf. Lisciani-Petrini, Enrica, *Charis. Saggio su Jankélévitch*. Op. cit., p. 47.

⁹⁵² Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 210.

que es un gesto de amor. En lo que se refiere al plano ético, autores como Enrica Lisciani-Petrini han afirmado que ello supone un duro compromiso y una enorme dificultad⁹⁵³. En lo que se refiere al plano estético, debemos afirmar que esta dificultad no es menor porque implica que la libertad del artista no debe ser ejercida sin responsabilidad.

Lo que caracteriza a la *efectividad* es su cualidad misteriosa. Vivimos, lo queramos o no, sumergidos en una efectividad insuperable porque la efectividad es la propia estructura *viviente* de la vida, cualidad por completo ignota e inaccesible, inmanente y trascendente al mismo tiempo, que no sabemos de dónde proviene, pero cuya gratuidad lleva a Jankélévitch a considerarla pura *gracia*. Y al decir “gracia”, aludimos también al estado de *inspiración*. La cualidad de inspirada es a la música lo que la cualidad de viviente es a la vida. La música lo es por su don inspirado. Pero la inspiración tiene sus antojos:

[...] nadie tiene derecho a la inspiración. La condición necesaria nunca es suficiente, y aunque la intuición está ligada *en general* (y de modo muy ambiguo) a la iniciación, es en sí misma una gracia esencialmente caprichosa e imprevisible⁹⁵⁴.

Ningún trabajo, ningún esfuerzo por intenso que sea hace merecer la vida, ni la inspiración. Ambas pertenecen al ámbito de lo misterioso e insondable para la humana naturaleza. La filosofía tampoco puede superar el muro de la efectividad si no vuelve la mirada hacia el misterio de la vida viviente, presente en millones de criaturas cuya realidad enigmática es su mismo estar ahí, ser capaces de captar nuestro interés del mismo modo que nos atrapa y nos interpela intuitivamente la audición de una bella partitura. Para Jankélévitch no hay cosa más ineficaz, y por lo tanto más apartada de la realidad, que la palabrería empeñada en fingir una naturalidad que no le es propia con el fin de capturar la atención de su audiencia. Todo recurso retórico debe ser puesto en cuestión. De ahí que la verdadera poesía renuncie a lo banal y contagie de su pureza a quien, desde una sabiduría nesciente, no contaminada por el prejuicio académico, se acerca a ella:

⁹⁵³ Cf. *Ibid.*, p. 54.

⁹⁵⁴ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 138.

También la música convierte a todo oyente en poeta, porque este poder persuasivo pertenece propiamente a la música: se llama Encanto, y la Inocencia es su condición⁹⁵⁵.

En esta convicción, cuyo alcance es mucho mayor que cualquier motivación antigermánica, reside el motivo fundamental por el que Jankélévitch no puede fijarse en toda música ni en todos los músicos para elaborar sus reflexiones. Sin querer insinuar en absoluto que la música alemana sea inauténtica podríamos decir que, en muchos aspectos, se pliega a lo discursivo que es justamente lo que Jankélévitch pone bajo sospecha. El artista auténtico no tiene servidumbres, contagia cierta inocencia a la obra permitiendo que ésta se nos revele como igualmente inocente. Desde ahí, el arte más valioso nos retrotrae a ese estado ingenuo y puro, pero nunca estúpido sino de una sabiduría inconsciente, que se identifica con el espíritu de la infancia. Más aún, la encarnación en lo sonoro de la nesciencia es un rasgo de modernidad que tiene su reflejo en aquellos músicos con los que, como nos dice *La música y lo inefable*, «el *Rincón de los niños* no deja de crecer»⁹⁵⁶, músicos entre los que se encuentran por diversas razones, como se ha ido desgranando, aquellos de quienes hemos hablado con detalle a lo largo de este trabajo. El interés por recobrar una pureza casi infantil es, como se ha apuntado más arriba, un rasgo que el autor comparte con Gastón Bachelard, quien en el capítulo III de *La poética de la ensoñación*, titulado “Las ensoñaciones que tienden a la infancia” nos recuerda, en perfecta sintonía con el pensamiento jankélévitchiano, que «un exceso de infancia es un germen de poema»⁹⁵⁷.

Destacamos estos dos aspectos, a saber, la renuncia a la idea de Sustancia en pro de la noción de Misterio y el despojamiento de todo lo que nos aleja de la pureza originaria como los que, en definitiva, resumen el ideario de Vladimir Jankélévitch. El ético y el estético, pues ambos confluyen armoniosamente. Los dos son propios de la cultura hebraica. En el Cristianismo, Dios, sustancia última y fundamento de todo lo que existe, se revela a través de la Creación, verdadero sacramento o mención de la divinidad. Es más, el Dios cristiano llega a encarnarse tomando la apariencia visible de una criatura en la persona de Cristo. Sin embargo, el Dios del Judaísmo permanece

⁹⁵⁵ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 141.

⁹⁵⁶ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., pp. 142-143. *Children's Corner* es el título de un famoso cuaderno para piano de Debussy.

⁹⁵⁷ Bachelard, Gaston, *La poética de la ensoñación*. Breviarios, Fondo de Cultura Económica. México 1982, p. 152.

escondido. Es el Dios que dice a Moisés: «Pero mi rostro no lo puedes ver porque no puede verlo nadie y quedar con vida»⁹⁵⁸. El Dios judaico, oculto a los ojos, se presenta como inefable. La pregunta es qué peso tiene todo esto en la filosofía de un Jankélévitch que se declara agnóstico⁹⁵⁹.

La música y lo inefable no elude precisamente el tema de Dios. La filosofía de la música de Jankélévitch deviene metafísica se quiera o no se quiera o, mejor todavía, –hay que atreverse a decirlo– deviene *religión* en el sentido etimológico sostenido por Lactancio, el de *re-ligare*, el que pone el acento en que el prefijo *re-* indica “intensidad” y el sufijo *-ión*, significa “acción y efecto”. La música es, para Jankélévitch, un movimiento eficaz que le liga intensamente a lo inefable. Y hay un texto que inequívocamente apoya esta conclusión:

La música, como el Dios de los cánticos de la naturaleza, no contesta directamente a nuestras preguntas: son los oráculos paganos los que responden, cuando se les va a consultar; ¡pero los pequeños dioses charlatanes hablan demasiado! Y, si hablan tanto, es, sin duda, porque no saben nada. Dios, en cambio, permanece silencioso, prefiere responder con los arpegios de sus ruiseñores, los gritos agudos de sus golondrinas y el murmullo de sus follajes proféticos. A los que auscultan el silencio nocturno para percibir la música inaudible de las esferas, las armonías invisibles y las campanas de la ingrátida *Kitej*, la noche les susurra un secreto. Pero las voces son lejanas e innumerables y las respuestas confusas. Éste es el modo ambiguo con el que la música responde. La música, como los ruiseñores de Dios, responde con hechos y *haciendo*: nos concierne a nosotros saber comprender el cautivador mensaje⁹⁶⁰.

Identificar lo Inefable jankélévitchiano con el Misterio y, en última instancia, con el *Deus absconditus* no es ceder a una tentación ni abrazar una conclusión a la que se llegue fácilmente. Es innegable que la filosofía termina frente al límite de la muerte y eso se encarga de dejarlo bien claro el conjunto del ensayo *La mort*. Pero la *Philosophie première*, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* y *La música y lo inefable* constituyen una parte del corpus del filósofo donde no se eluden las aporías de la metafísica. Tampoco somos los primeros en reflexionar sobre la importancia de lo divino como sustrato de la filosofía del *je-ne-sais-quoi* en la que, en nuestra opinión, se imbrica perfectamente la filosofía de la música jankélévitchiana. Franco Pittau ha considerado a

⁹⁵⁸ Éxodo 33, 20.

⁹⁵⁹ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Pensar la muerte*. Versión en castellano de Horacio Zabaljáuregui. Fondo de Cultura Económica de Argentina. Buenos Aires, 2006, p. 40.

⁹⁶⁰ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 136.

Dios como fundamento último de la filosofía de Jankélévitch⁹⁶¹ partiendo de la base de que el Dios al que se refiere, al carecer de espesor óptico, esto es, al situarse en la pura referencia, no «existe» en sentido estricto: Dios no *es*, sino que *hace*, Dios es anterior cualquier posible cristalización óptica porque el puro hacer no comporta naturaleza alguna.

Bergson había apostado por la idea de un Dios inacabado que se revela como energía creadora. Ahora bien, nuestro autor se atreve a pensar el no-ser: aunque la muerte sea un límite infranqueable, lo importante es que es posible utilizarla filosóficamente. La utilización filosófica de la muerte –así lo estima Lucien Jerphagnon– pasa por ser una de las mayores aportaciones de Jankélévitch a la filosofía contemporánea. Y es que Jankélévitch no se sirve de la muerte como problema sino que extrae de la muerte su peso negativo para reintegrarlo en la positividad de la vida, que es el misterio metafísico por excelencia⁹⁶². Viene, con ello, a corregir las filosofías racionalistas en tanto dialécticas de opuestos que no permiten término medio entre el *vacuum* y el *plenum*. Para estas filosofías ningún intervalo temporal puede realizar la síntesis entre ambos. Pero frente al peligro del intervalo, sujeto necesariamente a la degeneración, nuestro filósofo no teme apostar por el instante donde no cabe decadencia alguna. Ante la separación absoluta e inevitable del hombre de todo lo que constituye un orden-totalmente-otro, completamente distinto que el que conocemos; condenados por nuestra condición finita a un semi-conocimiento, disponemos todavía de ese mínimo, apenas un instante de fulguración, la *entrevisión* en la que insiste como único acceso al Misterio. La auténtica Nada, la que sencillamente nos llega con la muerte, no puede ser aprehendida ni desde la idea de una subsistencia intemporal, ni desde el vacío irrespirable de la filosofía nihilizante. Cabe aún una intuición instantánea de ella que no se identifica con la nada absoluta sino con un *Presque-rien*, con un Casi-nada. El *Presque-rien* que aflora únicamente en el instante y que funciona como verdadero término medio entre el ser y el no ser⁹⁶³. Se trata de un relámpago, de una revelación momentánea la cual nos obliga a corregir las ataduras del pensamiento lógico. Lo que

⁹⁶¹ Pittau, Franco, *Il volere umano nel pensiero di Vladimir Jankélévitch*. Università Gregoriana Editrice. Roma, 1972, pp. 47-48.

⁹⁶² Cf. Jerphagnon, Lucien, Op. cit., p. 28.

⁹⁶³ Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Philosophie première*, Op. cit., p. 74.

viene a decirnos Jankélévitch –y acertadamente ha formulado Lucien Jerphagnon⁹⁶⁴– es que a partir de este vértigo del instante se puede construir una nueva metafísica que nos libere de muchos cosmomorfismos. Así quedarían abolidos los mundos de las Ideas, de las Esencias, de las Verdades o como queramos llamarlas. Jankélévitch cree en el contacto fugitivo con algo de una naturaleza completamente otra, en la relación intuitiva con una alteridad absolutamente extraña, con un *Tout-Autre* que es *principio*, pero *no entidad*. Cree en ello aun sabiendo, como sugiere Jerphagnon, que de esa tangencia del instante, el filósofo se va con las manos vacías⁹⁶⁵. Porque lo único que nos queda tras la experiencia de lo tangencial en filosofía es

[...] un cierto coeficiente impalpable de extrañeza que golpea todas nuestras experiencias y que renueva la aptitud propiamente filosófica de tomar sin cesar conciencia de la gratuidad del todo-o-nada⁹⁶⁶.

Jankélévitch defiende que aquello que confiere existencia a lo existente, literalmente hablando, *no existe*. Esto tiene dos consecuencias: por una parte, nuestro acceso al conocimiento no puede ser, sino de carácter transdiscursivo y extemporáneo⁹⁶⁷ lo que pondría en valor de manera inmediata toda la filosofía de la música jankélévitchiana sugiriendo al mismo tiempo que la única filosofía posible deviene, en última instancia, filosofía negativa y desemboca en el silencio. Esto explica el interés del autor por la teología apofática y justifica que Lucien Jerphagnon, ante ciertas voces que han querido entender la *Philosophie première* como una «teología», prefiera decir que más bien estamos ante una «anti-teología»⁹⁶⁸. Queda por pensar qué nombre podemos dar a ese principio privilegiado que se dona como gracia en el instante intuitivo. Creemos que Jankélévitch propone dos nombres. Uno de ellos es la Inocencia misma:

⁹⁶⁴ Cf. Jerphagnon, Lucien, Op. cit., p. 31.

⁹⁶⁵ *Ibid.*

⁹⁶⁶ “[...] un certain coefficient impalpable d’étrangeté qui frappe toutes nos expériences et que renouvelle l’aptitude proprement philosophique à prendre sans cesse conscience de la gratuité du tout-ou-rien”. Jankélévitch, Vladimir, *Philosophie première*. Op. cit., p. 87. la traducción es nuestra.

⁹⁶⁷ Cf. Jerphagnon, Lucien, Op. cit., p. 32.

⁹⁶⁸ Cf. Jerphagnon, Lucien, Op. cit., p. 19.

Inocencia sería posiblemente el verdadero nombre de cierta gracia sin reflexión[...], de su Mismidad sin complacencia, de ese Sujeto en fin que es toda eferencia y toda posición⁹⁶⁹.

Esta inocencia, inspiración o pureza es lo Inefable, lo que solamente puede decirse desde la metáfora o la tautología, el objeto misterioso del arte y de la música, el puro-hacer-sin-ser que constituye el grado máximo de lo real, la plenitud total por la que merece la pena vivir. Y es que el papel estético que reserva a la intuición tiene que ver con la realidad. Se trata de preconizar la superación de un mero fenomenismo que no reduce la ocasión a un oportunismo sino que la entiende como un hápax privilegiado capaz de trascender la inmanencia. Pero esto todavía no basta. Aún falta un toque para completar una doctrina que reacciona contra el intelectualismo mecanicista dando a las «razones del corazón» una primacía sobre la racionalidad dura. Bien arraigado en Pascal, para quien lo real nunca pierde su característica constitutivamente misteriosa, las «razones del corazón» pasan a la filosofía jankélévitchiana como verdadera intuición de ese orden-totalmente-otro, *casi-nada* o *no-sé-qué* parangonable a cuanto nos queda por conocer, esto es, al Misterio.

El otro nombre del Misterio es el de *Charme*, presencia difusa y poética que se encuentra en la obra de arte o en la pieza de música, pero que no puede localizarse en ningún fragmento concreto de ella, como si se tratara de un principio neumático que, sin género de duda, debemos considerar medular. Es la poesía del poema o lo musical de la música cuya presencia se revela como constitutivamente efectiva porque posee una eficacia y un poder innegables. El *Charme* carece de existencia porque es pura efectividad, y es que la efectividad es diferente de la existencia porque lo que produce un efecto no significa que posea un ser. La efectividad, aquí inspiración y encanto poético, resulta identificada con el principio de eficacia artística por excelencia. Jankélévitch lo asocia a una actitud abierta del artista, a la sinceridad y disposición íntima a la verdad que está dispuesta a dejarse moldear por el Misterio. Frente a la noción platónica de la mimesis en estética aquí no hay recuerdo alguno ni imitación posible, se produce un salto cualitativo que es verdadera creatividad.

⁹⁶⁹ “Innocence serait peut-être le vrai nom de cette grâce sans réflexion [...], de ce Lui-même sans complaisance, de ce Sujet enfin qui est toute efférence et toute position”. Jankélévitch, Vladimir, *Philosophie première.*, p. 129. La traducción es nuestra.

A partir de Bergson, el valor que recobra la intuición nos permite comprender que es posible superar la repetición bruta o el automatismo porque la intuición, para Bergson, tiene un carácter esencialmente creativo. Pues bien, con el Jankélévitch de *Le je-ne-sais-qoui et le Presque-rien* asistimos a un dismantelamiento de la lógica rigurosa en pro de la secuencia musical y poética que abre un camino sin retorno. Así, el autor se sitúa en el límite entre el discurso, representado por la lógica racionalista, y lo inefable, a lo que sólo se accede a través de una nueva lógica, la del lenguaje poético y el fenómeno musical. Frente a nuestras tentativas por alcanzar el conocimiento, pone el acento en la importancia de un Misterio que se nos resiste y que, en el fondo, constituye la única cosa digna de ser conocida a pesar de no ser demostrable y de no poder ser aprehendida por la ciencia positiva.

En *La música y lo inefable* el discurso no alcanza nunca la cosa misma, por el contrario, ésta se convierte en una presencia originaria a la cual debemos volver siempre, pero que siempre nos es escamoteada. Nos encontramos ante una manera de pensar que trata de moverse en un terreno más próximo al del orden-totalmente-otro que al del orden del ser. Un Jankélévitch que intenta ponerse del lado del silencio, poner fin a la palabra y rendirse a la voz de la *música callada* en la que habita lo misterioso; que se conduce de una manera similar al modo en que actúa la vía negativa, capaz de acallar toda letanía y llevar al místico al encuentro con la plenitud. La música expresa lo inexpresable hasta el infinito sin pararse en la expresión de sentido alguno. No hay *pathos* o alegoría que añadir al tautegórico mensaje de la música. Este es el modo como Schopenhauer debe ser superado. La música sugiere sin significar, se recrea en el equívoco, desarrolla los modos multiformes de la presencia universal tanto en su dimensión cósmica como en su dimensión subjetiva y lo hace desde el despojamiento más absoluto, desde el desierto y la litote, desde el más clamoroso de los silencios. La música es capaz de recordar al hombre que él es portador de un misterio y de traducir el infinito en finito.

Desde su particular manera de entender la música Vladimir Jankélévitch está afirmando subrepticamente que el arte tiene la capacidad de expresar lo que no es posible formular de manera conceptual. La música, paradigma del arte en general, pero paradigma sobre todo de una filosofía de la vida que busca caminos para la esperanza, nos pone en contacto con la instancia liminar entre lo que es y lo que no es, nos abre al conocimiento y nos proporciona una experiencia metafísica fugaz, pero nada desdeñable.

A la hora de dar por finalizada esta investigación, queda añadir con honestidad y agradecimiento que, quienes hemos pasado muchas horas de nuestra vida profesional sentados al piano, sabemos bien lo que significa compartir muchas veces, tal vez sin saberlo formular, esta consoladora sospecha.

Bibliografías

FUENTES

Vladimir Jankélévitch

LIBROS Y ESCRITOS (Por orden cronológico)

«Georg Simmel, philosophe de la vie». En *Revue de Metaphysique et de morale*, XXXIII (1925), pp. 213-257 y 373-386.

Artículo traducido al español y recogido en el volumen *Georg Simmel, filósofo de la vida*. Traducción de Antonia García Castro. Gedisa, 1ª Ed. Barcelona, 2007.

Henri Bergson. Alcan. París, 1931 (293 pp.).

Henri Bergson. Presses universitaires de France (PUF), (Col. “Les grands penseurs”). París, 1959 (300 pp.).

Henri Bergson. Presses universitaires de France (PUF). París, 1975 (reimpresión. 300 pp.).

Henri Bergson. Presses universitaires de France (PUF), (Quadrige; 111). París, 1989 (299 pp.).

Henri Bergson. Presses universitaires de France (PUF), (Col. “Les grands penseurs”). París, 2005.

Henri Bergson. Presses universitaires de France (PUF), (Quadrige 3ª Ed). París, 2008.

L’Odysée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling. Alcan. París, 1933 (357 pp.).

L’Odysée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling. L’Harmattan. París, 2005.

Valeur et signification de la mauvaise conscience. Alcan. París, 1933 (159 pp.).

La Mauvaise conscience. Alcan, París, 1939 (200 pp.).

La Mauvaise conscience. Presses universitaires de France (PUF), París, 1950 (200 pp.).

La Mauvaise conscience. Aubier-Montaigne (Présence et pensée), París, 1966 (216 pp.).

Versión en español: *La mala conciencia.* Fondo de Cultura Económica. Mexico, 1999.

L'ironie. Félix Alcan (Nouvelle encyclopédie philosophique: 8). París, 1936 (152 pp.).

L'ironie. Alcan. París, 1939 (149 pp.).

L'ironie ou la bonne conscience. 2ª Ed. Presses universitaires de France (PUF) (Bibliothèque de philosophie contemporaine. Morale et valeurs). París, 1950 (172 pp.).

L'ironie. Flammarion (Nouvelle bibliothèque scientifique). París, 1964 (205 pp.).

L'ironie. Flammarion (Champs; 66. Champ philosophique). París, 1972 (200 pp.).

Traducción al español: *La ironía.* Versión castellana de Ricardo Pochtar. Taurus. Madrid, 1982.

L'Alternative. Alcan (Bibliothèque de philosophie contemporaine). París, 1938 (220 pp.).

Reeditado como *L'Aventure, l'ennui, le sérieux.* Aubier-Montaigne (Présence et pensée). París, 1963 (224 pp.).

Traducción española de Elena Benarroch: *La aventura, el aburrimiento, lo serio.* Taurus. Madrid, 1989.

Gabriel Fauré et ses mélodies. Avec 172 citations musicales dans le texte. Plon. París, 1938 (250 pp.).

Fauré: ses mélodies, son esthétique. Plon. París, 1951 (348 pp.).

De la musique au silence I. Fauré et l'inexprimable. Plon, París, 1974 (379 pp.).

Fauré et l'inexprimable. Presses Pocket. París, 1988 (382 pp.).

Ravel. Rieder. París, 1939 (130 pp.).

Maurice Ravel. (Edición de François-Régis Bastide). Seuil (Solfèges). París, 1956. [Esta edición ha sufrido nueve reimpresiones entre 1956 y 1988] (192 pp.).

Ravel. Edición de Jean-Michel Nectoux. Seuil (Solfèges). París, 1994 (220 pp.).

Versión española: **Ravel.** Traducción y discografía de Santiago Martín Bermúdez. Musicalia Scherzo 9. Machado Grupo de Distribución, S. L. Madrid, 2010.

Le Nocturne. M. Audin. Lyon, 1942 (50 pp.).

Le nocturne. Fauré. Chopin et la nuit. Satie et le matin. Avec 24 exemples musicaux. Éditions Albin Michel. París, 1957 (220 pp).
Recogido de nuevo en **La musique et les heures.** Seuil. París, 1988.

Du Mensonge. Confluences. Lyon, 1945. [El Cap. I está recogido posteriormente en el *Traité des vertus*, 2ª Edición 1968-1972, capítulo IX. El Cap. II también está recogido con posterioridad en *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, PUF, París, 1957].

«**Pelléas et Penélope**». En *Revue historique et littéraire de Languedoc*, 1945. pp. 123-130.

Posteriormente, en el volumen recopilatorio *Premières et Dernières Pages*. Ed. du Seuil, París, 1994, pp. 259-265.

«**En blanc et noir I**» (Debussy; Ravel) En *Contrepoint* N° 1. París, enero de 1946, pp. 97-99.

Le Mal. Arthaud (Cahiers du Collège philosophique). París, 1947. [Recogido posteriormente en el *Traité des vertus*, 2ª Edición 1968-1972, capítulos XIII y XIV].

Traité des vertus. Bordas (Bibliothèque générale de philosophie). París, 1949 (847 pp.).

Traité des Vertus: I Le sérieux d'intention. II Les Vertus et l'amour. III L'innocence et la méchanceté. Nueva edición completamente corregida y considerablemente aumentada. Bordas (Études supérieures; 11, 12, 13). París, 1968-1972 (1484 pp.).

Traité des Vertus: I Le sérieux d'intention. II Les Vertus et l'amour. III L'innocence et la méchanceté. Flammarion (Champ philosophique; 132, 163-164. 166). París, 1983-1986 (275, 402, 354 y 462 pp).

Debussy et le mystère. La Baconnière. (Être et penser. Cahiers de philosophie; 28). Neuchâtel, 1949 (152 pp).

De la musique au silence II. Debussy et le mystère de l'instant (avec 46 exemples musicaux). Plon. París 1976 (316 pp).

La vie et la mort dans la musique de Debussy. La Baconnière (Langages). Neuchâtel, 1968.

De la musique au silence II. Debussy et le mystère de l'instant (avec 46 exemples musicaux). Plon. París 1976 (316 pp).

«Les philosophes et l'angoisse», con Jean Wahl. En *Revue de synthèse*, t. 65 serie general, t. 25 nueva serie (1949), pp. 67-98.

«Tolstoï et l'immédiat». En *Vodrojenje* (1950).

Recogido posteriormente en *Sources* (Recopilación de Françoise Schwab). Seuil. París, 1984.

Hay versión en español de este volumen: *Fuentes*. (Compilación establecida por Françoise Schwab en colaboración con el autor). Traducción de María Cucurella Miquel. Alpha Decay. Barcelona, 2007.

«La décadence» En *Revue de Métaphysique et de morale*, 1950 (55), pp. 337-369.

Philosophie première. Introduction à une philosophie du presque. Presses universitaires de France (PUF) (Bibliothèque de philosophie contemporaine) París, 1954 (268 pp).

2ª Edición. Presses universitaires de France (PUF) (Quadrige; 86). París, 1986 (268 pp.).

La Rhapsodie, verve et improvisation musicale (avec 70 exemples musicaux). Flammarion (Bibliothèque d'esthétique). París, 1955.

L'Austerité et le mythe de la pureté morale. Tournier et Constans (Les cours de Sorbonne). París, 1954 (146 pp.).

L'Austerité et la vie morale. Flammarion (Bibliothèque de philosophie scientifique). París, 1956 (251 pp.).

Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. Presses universitaires de France (Publications de la Faculté de Lettres de Paris: 5) París, 1957 (266 pp.).

Le Je-ne-sai-quoi et le Presque-rien: I La Manière et l'Occasion. II La Méconnaissance. Le Malentendu. III La volonté de vouloir. Nueva edición revisada. Seuil (Points Philosophie 128, 134 y 182). París 1981 (144, 248 y 86 pp.).

«Bergson et le judaïsme». En *Mélanges de philosophie et littérature juives*, 1-2 (1956-1957), p. 64-94.

Recogido posteriormente en el apéndice de la segunda edición del *Bergson* (PUF. París, 1954) y en la tercera edición (PUF, Col. Quadrige. París, 2008).

Le pur et l'impur. Flammarion (Champs). París, 1960.

Versión española: *Lo puro y lo impuro*. Traducción de José Luis Checa Cremades. Taurus Alfaguara, Madrid, 1990.

La Musique et l'ineffable. Armand Collin. París, 1961 (198 pp).

La Musique et l'ineffable. Seuil. París, 1983 (194 pp.) .

Versión española: *La música y lo inefable*. Traducción de Rosa Rius y Daniel Andrés. Prólogo de Arnold I. Davidson. Alpha Decay. Barcelona 2005.

L'aventure, l'ennui, le sérieux. Aubier-Mountaigne (Présence et pensée). París, 1963.

Versión española: *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Traducción de Elena Benarroch. Taurus. Madrid, 1989.

«Le judaïsme problème intérieur» (introducción al Primer coloquio de Intelectuales judíos de lengua francesa). En *La conscience juive face à l'histoire*. PUF. París, 1963, pp. 54-62.

«L'espérance et la fin des temps» (comunicación para el Cuarto coloquio de Intelectuales judíos de lengua francesa). En *La conscience juive face à l'histoire*. PUF. París, 1965, pp. 7-21.

Ambos escritos posteriormente recogidos en *Sources*. Seuil. París, 1984.
Versión en español: *Fuentes*. Traducción de María Cucurella Miquel. Alpha Decay. Barcelona, 2007.

La Mort. Flammarion. París, 1966 (426 pp).

La Mort. Flammarion (Champs). París, 1977 (474 pp).

Versión española: *La muerte*. Traducción de Manuel Arranz. Ed. Pre-textos. Valencia, 2002.

Le Pardon. Aubier-Mountaigne. París, 1967.

Versión española: *El perdón*. Traducción de Núñez del Rincón. Seix Barral (Los Tres Mundos). Barcelona, 1999.

L'Imprescriptible. Pardonner? Dans l'honneur et la dignité. Seuil. París, 1986.

Versión española: *Lo imprescriptible*. Traducido del francés por Mario Muchnik. Muchnik Editores. Barcelona, 1987.

«Ressembler, dissembler» (comunicación para el Sexto coloquio de Intelectuales judíos de habla francesa). En *Tentations et actions dans la conscience juive*. PUF. París, 1971, pp. 17-34.

«Un état comme les autres?» (comunicación para el Séptimo coloquio de Intelectuales judíos de habla francesa). En *Israël dans la conscience juive*. PUF. París, 1971, pp. 15-34.

«Prochaine et lointaine..., la femme» (comunicación para el Décimotercer coloquio de Intelectuales judíos de habla francesa). En *L'Autre dans la conscience juive*. PUF. París, 1973, pp. 159-163.

Los tres escritos recogidos en *Sources*. Seuil. París, 1984. Versión en español: *Fuentes*. Traducción de María Cucurella Miquel. Alpha Decay. Barcelona, 2007.

L'irréversible et la nostalgie. Flammarion. París, 1974.

Quelque part dans l'inachevé (en colaboración con Béatrice Berlowitz). Gallimard (Folio Essais). París, 1978 (265 pp).

Reedición: Gallimard. París, 2010.

De la musique au silence. V Liszt et la rhapsodie: essai sur la virtuosité. Plon. París 1979 (183 pp.).

Reedición: Plon. París, 1989 (177 pp.).

Liszt: rhapsodie et improvisation. Edición de Françoise Schwab. Flammarion. París, 1998 (173 pp.).

«Pour la Philosophie» (Texto de apertura del congreso *États Généraux de la philosophie*). Flammarion (Champs philosophiques). París, 1979.

Le Paradoxe de la morale. Seuil. París, 1981.

Versión española: *La paradoja de la moral*. Traducción de Nuria Pérez de Lara. Tusquets Barcelona, 1983.

«Tolstoï et la mort». En *Cahiers Renaud-Barrault*, 1981, pp. 77-92.

Recogido en *Sources*. Seuil. París, 1984. Versión en español: *Fuentes*. Traducción de María Cucurella Miquel. Alpha Decay. Barcelona, 2007.

La Présence lointaine: Albéniz, Séverac, Mompou. París. Seuil, 1983.

Versión española con traducción de Lourdes Bigorra. *La presencia lejana. Albéniz, Séverac, Mompou.* Ediciones del Bronce. Barcelona, 1999.

PUBLICACIONES PÓSTUMAS

Sources. Recopilación establecida por Françoise Schwab. Liana Lévi. París, 1994.

Versión en español: *Fuentes*. Traducción de María Cucurella Miquel. Alpha Decay. Barcelona, 2007.

La musique et les heures. Recopilación establecida por Françoise Schwab. Seuil. París, 1988.

Penser la mort? Éditions Liana Lévi (Opinion). París, 1994.

Versión en español: *¿Pensar la muerte?* Traducción de Horacio Zabaljáuregui. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2006.

Premières et dernières pages. Recopilación de Françoise Schwab. Seuil, París, 1994.

Une vie en toutes lettres: Lettres à Louis Bedauc, 1923-1980. Con prefacio y anotaciones de Françoise Schwab. Liana Lévi. París, 1995.

Plotin, Ennéades I, 3 «Sur la dialectique». Edición de Françoise Schwab y Jacqueline Lagrée con prefacio de Lucien Jerphagnon. Éditions du Cerf. París, 1998.

Cours de philosophie morale (Université libre de Bruxelles 1962-1963). Compilación, anotaciones y prefacio de Françoise Schwab. Seuil. París, 2006.

Versión española: *Curso de filosofía moral.* Compilación, anotaciones y prefacio de Françoise Schwab. Traducción de María Tabuyo y Agustín López. Sexto piso. Madrid, 2010.

PARTITURAS

Albéniz, I., *Iberia* (Revisión integral y edición Urtext de Guillermo González). EMEC & EDEMS. Madrid, 1998.

Albéniz, I., *Suite española* (piano). Salabert. París, 1999.

Albéniz, I., *La Vega*. En *Rapsodia española and other piano works*. Dover. New York, 2003.

Albéniz, I., *Recuerdos de viaje*. Isidor Philipp (editor). New York, 2004.

Albéniz, I., *Tango* (Op. 165, N° 2). En *Piano Music of Spain*. Chester Music. Chester, 2004.

Albéniz, I. *Azulejos* (Obra finalizada por Enrique Granados). Facsímil y edición Urtext con textos de Dolors Lamarca, Inma Cuscó, M. Rosa Montalt y Romá Escalas. Biblioteca de Cataluña y Museo de la Música de Barcelona. L'Auditori. Barcelona, 2010.

Aubert, L., *Six Poèmes arabes* (pour chant et piano). Durand. París, 1948.

Aubert, L., *Sillages* (piano). Durand. París, 1959.

Bartók, B., *Allegro Barbaro* (piano). Universal Edition. Viena, 1970.

Bartók, B., *Improvisations Op. 20* (piano). Universal Edition. Viena, 1970.

Bartók, B., *Im Freien* (vols. I y II, piano). Universal Edition. Viena, 1990.

Bartók, B., *Two pictures* (Orchestra Score). Luck's Music Library n° 05026.

Chopin, F., *Scherzos* (para piano). Editor Paderewski. Instytut Fryderyca Chopina. Cracovia, 1963.

Chopin, F., *Sonata en Si Bemol Menor Op. 35*. G. Henle. Múnich, 1976.

Chopin, F., *Ballades* (para piano). Editor Paderewski. Instytut Fryderyca Chopina. Cracovia, 1977.

Chopin, F. «Barcarola Op. 57 en Re Bemol Mayor». En *Klavierstücke*. Henle. Múnich, 1978.

Chopin, F., *Nocturnes* (para piano). Editor Paderewski. Instytut Fryderyca Chopina. Cracovia, 1979.

Chopin, F., *Fantaisies* (piano). G. Henle. Múnich, 2006.

- Chopin, F., *24 Préludes* (piano). G. Henle. Múnich, 2007.
- Debussy, C. A., *La Mer* (trois esquisses symphoniques). Durand. París, 1980.
- Debussy, C. A., *Pelléas et Mélisande* (drama lírico en cinco actos y doce cuadros de Maurice Maeterlink). Partitura de bolsillo. Durand, París, 1990.
- Debussy, C. A., *Préludes* (para piano; libros I y II). Schimer's Library of Musical Classics. Nueva York, 1991.
- Debussy, C. A., *Prélude à l'après-midi d'une faune (d'après une églogue de Stéphane Mallarmé)* (para orquesta). Partitura de bolsillo. París. Jobert, 2003.
- Falla, M. de, *Trois mélodies* (Théophile Gautier). Rouart Lerolle. París, 1910.
- Falla, M. de, *Concerto per clavicembalo, flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*. Max Eschig. París, 1928.
- Falla, M. de, *Nuits dans les jardins d'Espagne* (impressions symphoniques pour piano et orchestre). Partitura de bolsillo. Exchig. París, 1980.
- Falla, M. de, *El amor brujo* (versión del Ballet de 1915). Partitura de bolsillo. Chester. Londres, 1990.
- Falla, M. de, *El sombrero de tres picos*. (Ballet). Chester Music. Londres, 1999.
- Falla, M. de, *Pièces espagnoles (pour piano)*. Durand. París, 2009.
- Fauré, G., *Pénélope* (Poème lyrique en trois actes de René Fauchois): Prélude. (Partitura de bolsillo). Heuges. París, 1950.
- Fauré, G., *Réquiem, Op. 48*. (Partitura de bolsillo). J. Hamelle. París, 1975.
- Fauré, G., *Barcarolles et Nocturnes*. Dover. Nueva York, 1990.
- Fauré, G., *Berceuse pour violon ou violoncello ou alto et piano, Op. 16*. Leduc, París, 1990.
- Fauré, G., *L'horizon chimérique, Op. 118* (canto y piano). Durand. París, 1990.
- Fauré, G., *La Chanson d'Eve Op. 95* (textos de Charles van Lerberghe) (canto y piano). Heugel, A. Leduc. París, 1995.
- Liszt, F., *Années de pèlerinage* (piano). Versión completa. Dover. Nueva York, 1988.
- Liszt, F., *Complete Études for solo piano (2 Vols.)*. Dover. Nueva York, 1988.

- Liszt, F., *Harmonies poétiques et religieuses* (para piano). G. Henle. Múnich, 1999.
- Mompou, F., *Impressions intimes*. Unión musical española, Madrid, 1921.
- Mompou, F., *Fêtes lointaines (6 pièces pour piano)*. M. Senart. París, 1924.
- Mompou, F., *Cants màgics*. Union musicale franco-espagnole. París, 1929.
- Mompou, F., *3 Comptines* (Nos. 4, 5, 6). Salabert. París, 1956.
- Mompou, F., *Cantar del alma* (sur un texte de Saint Jean de la Croix) (canto y piano). Salabert. París, 1961.
- Mompou, F., *Variations sur un thème de Chopin*. Salabert. París, 1961.
- Mompou, F., *Cinq mélodies: sur des textes de Paul Valéry*. Salabert. París, 1985.
- Mompou, F., *Piano Album* (Contiene: *Cançons i danses; Préludes; Variations sur un thème de Chopin; Suburbis; El carrer, el guitarrista, i el vell caval; La fuente y la campana; Música callada; Fêtes lointaines*, etc.). Salabert. París, 2002.
- Mompou, F., *Charmes*. En, *The best of F. Mompou*. Compilación de Gérald Hugon. Durand, Salabert, Eschig. Universal Music. París, 2008.
- Nin, J., *Diez villancicos españoles* (canto y piano). Eschig. París, 1987.
- Nin, J., *Vingt chants populaires espagnoles (2 Cahiers)*. Eschig. París, 2011 y 2012.
- Rachmáninov, S., *Études-tableaux Op. 33; Op. 39*. Boosey and Hawks. Londres, 1980.
- Rachmáninov, S., *Morceaux de fantaisie Op. 3*. Boosey and Hawks. Londres, 2000.
- Rachmáninov, S., *Trio élégiaque G-moll*. Sikorski. Hamburgo, 2006.
- Ravel, M., *Boléro* (partitura de bolsillo). Durand, París, 1992.
- Ravel, M., *Histoires naturelles O 50* (canto y piano). Durand. París, 2008.
- Ravel, M., *Chansons madécasses O 78* (voz, piano, flauta, violonchelo). Durand. París, 2010.
- Ravel, M., *Gaspard de la nuit O 55* (piano). Wiener Urtext Edition. Viena: Maguncia, 2011.
- Rimski-Kórsakov, N., *Capriccio espagnol Op. 34* (partitura de bolsillo). E. Eulenburg. Londres, 1984.
- Rimski-Kórsakov, N., *Schéhérazade*. Dover. Nueva York, 1984.

Satie, E., *Socrate* (partitura de bolsillo). M. Eschig. París, 1988.

Satie, E., *Piano music 1* (Contiene: *Gnossiennes*; *Gymnopédies*; *Les fils des étoiles*; *Sarabandes*; etc.). Salabert. París, 2012.

Scriabin, A. N., «Estudio Op. 56, nº 4». En *The complete Preludes and Etudes for piano solo*. Dover. Nueva York, 1973.

Scriabin, A. N., *Complete Piano Sonates*. Dover. Nueva York, 1988.

Séverac, D. de, *Piano album* (contiene: *Le chant de la terre*; *Baigneuses au soleil*; *Cerdana*; *En Languedoc*; etc.). Salabert. París, 1991.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

BIBLIOGRAFIA SOBRE VLADIMIR JANKÉLÉVITCH (Por orden alfabético)

AA. VV., *Écrit pour Vladimir Jankélévitch*. Flammarion (colección Sciences Humaines). París, 1978.

AA.VV., *En dialogue avec Vladimir Jankélévitch*. Coordinado por Enrica Lisciani Petrini. Mimesis/Vrin. París, 2009.

AA. VV., *Présence de Vladimir Jankélévitch. Le Charme et l'Occasion*. Bajo la dirección de Françoise Schwab. Beauchesne Éditeur. París, 2010.

AA. VV., *Vladimir Jankélévitch: L'empreinte du passeur*. (Colloque de Cerisy). Bajo la dirección de Françoise Schwab y Jean-Marc Rouvière. Éditions Le Manuscrit. París, 2007.

AA. VV., *Vladimir Jankélévitch and the Question of Forgiveness*. Bajo la dirección de Alan Udoff. Lexington Books. University Press of America. Nueva York, 2012.

Bazzanella, E., *Tempo e linguaggio. Studio sul pensiero di Vladimir Jankélévitch*. Franco Angeli. Milán, 1994.

Boella, L., *Morale in atto. Virtù, cattiva coscienza, purezze della vita morale nella riflessione di Vladimir Jankélévitch*. Cooperativa Universitaria Editrice Milanese (CUEM), Milán 1997.

Facco, M. L., *Vladimir Jankélévitch e la metafisica*. Universidad de Génova. Génova, 1985.

Fari, A., *Il canto dell'ombra. La musica per Vladimir Jankélévitch*. Schena, editore. Fasano di Brindisi, 1992.

Hansel, J., *Vladimir Jankélévitch. Une philosophie du charme*. Éditions Manucius (Col. Le Philosophe). París 2012.

Jerphagnon, L., *Entrevoir et vouloir. Vladimir Jankélévitch*. Les éditions de La Transparence (Philosophie). Chatou, 2008.

Lethierry, H. (en colaboración con André Pérès y Patricia Verdeau), *Penser avec Jankélévitch. Une âme résistante*. Chronique Sociale (Colección Savoir penser). Lyon, 2012.

Lisciani-Petrini, E., *Memoria e poesia. Bergson, Jankélévitch, Heidegger*. Edizioni Scientifiche Italiane. Nápoles, 1983.

Lisciani-Petrini, E., *L'apparenza e le forme. Filosofia e musica in Jankélévitch*. Tempi Moderni. Nápoles, 1991.

Lisciani-Petrini, E., *Charis. Saggio su Jankélévitch*. Mimesis Edizioni. Milán, 2012.

López Guzmán, M. D. *Desafíos del perdón después de Auschwitz. Reflexiones de Jankélévitch desde la Shoa*. Ed. San Pablo, Madrid, 2010.

Lubrina, J. J., *Vladimir Jankélévitch. Les dernières traces du maître*. Éditions du Félin. París, 2009.

Migliaccio, C., *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*. Il dodecaedro, CUEM. Milán, 2000.

Montmollin, I. de, *La philosophie de Vladimir Jankélévitch*. Presses universitaires de France (colección Philosophie d'aujourd'hui). París, 2000.

Moreau, D., *La question du rapport à autrui dans la philosophie de Vladimir Jankélévitch*. Les Presses de l'Université Laval (Colección Zêtêsis). Québec, 2009.

Pittau, F., *Il volere umano nel pensiero di Vladimir Jankélévitch*. Università Gregoriana Editrice. Roma 1972.

Queyroux, N., *L'acte philosophique selon Vladimir Jankélévitch et Emmanuel Levinas. Tentative de lectures croisées*. Atelier national de reproduction des thèses. Lille, 2001.

Santucci, G., *Jankélévitch. La musica tra charme e silenzio*. Milella Edizioni, Galatina 2001.

Suarès, G., *Vladimir Jankélévitch. Qui suis-je?* La Manufacture. Lyon, 2ª Ed. 1990.

Suarès, G., *L'éblouissement Jankélévitch*. Éditions de l'éclat (serie éclats). París, 2013.

Vaccaro, B., *Ontologia e etica in Vladimir Jankélévitch*. Longo Editore. Rávena, 1995.

Vizzardelli, S., *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*. Quodlibet (Estetica e critica). Macerata, 2003.

MONOGRÁFICOS DE REVISTAS DEDICADOS A VLADIMIR JANKÉLÉVITCH (Por orden cronológico)

Critique, nº 500-501. París. Enero-Febrero, 1989. [Escritos de R. Maggiori, C. Rosset, E.S. Apter, P.A. Rovatti, G. Gabetta, G. Vattimo, J.L. Liéval, L. Lê, R.P. Droit, L.A. Revah, J. Lacoste, E. de la Heronnière].

L'Arc n° 75 Jankélévitch. Librairie Duponchelle. Aix-en-Provence. Noviembre, 1990. [Escritos de C.B. Clement, R. Hebrard, F. George, R. Maggiori, E. de Fontenay, J. Maurel, B. Pingaud, A. Tasman, J.P. Faye, J.P. Valabrega, X. Tilliette, C. Rosset, H. Politis, V. Feyder, A. Philippe, H. Gwilherm Kerouredan, M. Mihalovich, J.P. Barou].

Magazine littéraire, n° 333. París, Junio 1995. [Escritos de C. Clement, M. de Gandillac, A. Le Guyader, J. Manuel, C. Migliaccio, J. Rosseau-Dujardin, L. Sala-Molins, F. Schwab].

aut aut, n° 270. Noviembre-Diciembre. Milán, 1995. [Escritos de E. Lisciani-Petrini, B. Imbert-Vier, L. Boella, R. Ronchi, A. Fabris, P.A. Rovatti, V. Vitiello, M. Garda, E. Fubini].

Lignes n° 28 Vladimir Jankélévitch. Éditions Hazan. Dijon-Quetigny. Mayo, 1996. [Escritos de L. Sala-Molins, G. Cahen, P.M. Klein, A. Le Guyader, R. Alcoberro, B. Imbert-Vier, L. Jerphagnon, H. Politis, D.W. Breucker, M.J. Königson-Montain, E. Lisciani-Petrini, F. Schwab, R. Fregosi, C. Migliaccio, P. Trotignon, J. Maurel, F. Fabre].

Bulletin de littérature ecclésiastique CVII/2 Vladimir Jankélévitch. Institut Catholique de Toulouse, Abril-Junio, 2006. [Escritos de L.T. Somme, B. Hubert, D. Vigne, I. de Montmollin, P. Verdeau, P. Syssoev, F. Schwab, M.T. Duffau, J.M. Poirier, T. Delooz].

ARTÍCULOS SOBRE V. JANKÉLÉVITCH

Ayala, J., «Vladimir Jankélévitch admirateur de Gracián». En *Philosophie XII-XIII-XIV* tome I, (1986-1987-1988) Universidad de Toulouse-Le Mirail, pp. 157-162.

Ballanti, G., «Un filosofo dei nostri tempi: Vladimir Jankélévitch». En *Rivista de Filosofia Neoscolastica*, 44. (1952), pp. 127-138.

Baumann, L., «Vladimir Jankélévitch. Entwurf einer Ersten Philosophie». En *Prima Philosophia*, 1, (1988), pp. 265-283.

Berlowitz B., «Jankélévitch et la mort». En *Critique*, n° 278 (1970), pp. 640-646.

Berlowitz, B., «Vladimir Jankélévitch et l'Allemagne». En *Le Messager européen*, 5 (1991), pp. 255-273.

Canilli, A., «L'ironia nel pensiero di Vladimir Jankélévitch». En *Il Pensiero*, 9, (1964), pp. 105-124.

Conca, C., «L'ineffabile musicale in Vladimir Jankélévitch». En *Arte, natura, storicità*, (Coordinado por R. Bufalo y P. Colonnello). Luciano Editore. Nápoles, 2000, pp. 35-56.

Craig, A., «Jankélévitch, the Obscure». En *Music Analysis* n° 25. Octobre, 2006. pp. 343-357.

Fazio-Allmayer, B., «La coscienza morale e il problema del riscatto e dell'austerità» di Vladimir Jankélévitch. En *Problemi de Pedagogia*, 1967, pp. 471-489.

Franzini, E., «Grazia e creazione in Vladimir Jankélévitch». En *Seminario: Letture e discussioni intorno a Lévinas, Jankélévitch, Ricœur*. Editado por Laura Boella. Edizione Unicopli. Milán, 1988, pp. 31-44.

Gabetta, G., «Introduzione a Jankélévitch». En *aut-aut*, n° 219, 1987, pp. 15-20.

Gabetta, G., «Il mistero in piena luce. Filosofia e musica en V. Jankélévitch». En *aut-aut*, n° 225, pp. 69-80.

Galimberti, U., «Jankélévitch et l'intimismo della morale». En *Il Mulino*, 1987, 312 (4), pp. 673-677.

Gallop, M. y otros, «Vladimir Jankélévitch's Philosophy of Music». En *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 65, n° 1 (Spring 2012), pp. 215-256. University of California Press.

Guérout, M., «L'Odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling d'après M. Jankélévitch». En *Revue de Métaphysique et de Morale*, t. XLII, n°1 (1935), pp. 77-105.

Giudici, N., «Philosophie et virtuosité». En *Critique*, n° 389, 1979, pp. 869-874.

Giulietti, G., «Il problema della morte e le sentenze di V. Jankélévitch». En *Filosofia oggi*, 1978, (1), pp. 251-270.

Giulietti, G., «Je-ne-sais-quoi e Presque-rien nel filosofare di Vladimir Jankélévitch». En *Filosofia oggi*, 1981, (4), pp. 227-235.

Hansel, J., «Emmanuel Lévinas et Vladimir Jankélévitch». En *Emmanuel Levinas. Prophetic Inspiration and Philosophy*. Actas del Convegno Internazionale per il Centenario della nascita (Roma, 24-27 maggio 2006) a cura di Irene Kajon, Emilio Baccarini, Francesca Brezzi, Joëlle Hansel. Giuntina Publisher. Roma, 2008.

Jerphagnon, L., «Le thème de "ipseitas moritura" dans l'œuvre de Vladimir Jankélévitch». En *Revue philosophique* n° 3, 1970, pp. 287-298.

[Johnson, J.](#), «Vladimir Jankélévitch: Music and the Ineffable». En *Music and Letters*, 2004 (Oxford Journals), pp. 643-647.

Kane, B., «Vladimir Jankélévitch's Philosophy of Music». En *Journal of the American Musicological Society*: Spring 2012, Vol. 65. Issue 1, pp. 215-256.

Kopper, J., «Die Problematik der Versinnlichung des Selbstbewusstseins in der Philosophie Vladimir Jankélévitch». En *Zeitschrift für philosophischen Forschung*, 1967, (21), pp. 109-116.

Kopper, J., «Kants syntetisch-praktischer Satz a priori und Jankélévitch Verständnis des Vergebung: zu V. Jankélévitch, *Le pardon*». En *Kant-Studien* 1970, (61), pp. 109-116.

Kopper, J., «Zu V. Jankélévitchs Lehre von der Einheit des moralischen und des theoretischen Bewusstseins, dem Meister zum 70. Geburtstag dargebracht». *Zeitschrift für philosophischen Forschung*, 1973, (27), pp. 534-550.

Le Dœuff, M., «Jankélévitch, sous le souffle du signe». En *Critique*, n° 395. Abril, 1980, pp. 474-480.

Light, S., «Vladimir Jankélévitch and the *Vita Nuova*». *Giornale di metafisica*, 1991, (1), pp. 69-88.

Lisciani-Petrini, E., «Con Jankélévitch, verso una nuova “filosofia della musica”». En *Filosofia e Storiografia: Studi in onore di Girolamo Cotroneo* (a cura di Francesca Rizzo). Pubblicazione del Centro Studi di Filosofia della Complessità “Edgar Morin” dell’Università di Messina. Rubbettino Editore. Soveria Manelli, 2005, pp. 213-224.

Migliaccio, C., «Morte, ironia et verve musicale. La temporalità nella musica di Debussy secondo Jankélévitch». En *Seminario: Letture e discussioni intorno a Levinas, Jankélévitch, Ricœur*. Editado por Laura Boella. Edizione Unicopli. Milán, 1988, pp. 77-79.

Périgord, M., «Vladimir Jankélévitch ou improvisation et Kairos». En *Revue de Métaphysique et de Morale*, 79e Année, No. 2 (Avril-Juin 1974), pp. 223-252.

Politis, H., «Vladimir Jankélévitch: “Mais d’où vient le vent dans la plaine?”». En *Critique*, n° 382, 1979, pp. 250-260.

Plourde, S., «E. Lévinas et V. Jankélévitch: un “grain” de folie et un “presque-rien” de sagesse pour notre temps». En *Laval théologique et philosophique*, 49, n°3 (1993), pp. 407-421.

Prezzo, R., «Pensare fino al limite dell’ironia. Nota su Jankélévitch et Nietzsche». En *aut-aut*. 1987, (220/221), pp. 171-180.

Riverso, E., «Vladimir Jankélévitch o alle soglie dell’ineffabile». En *Giornale di metafisica*, 1959, (4), pp. 502-537.

Renouard M., «Vladimir Jankélévitch, réminiscence et mélancolie». En *La Mémoire, outil et objet de connaissance*. (Editado por David Meulemans). AFDV, París, 2008. También on line: <http://www.ciepcf.fr/spip.php?article197>.

Schaerer R., «Le mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique». En *Revue de Métaphysique et de Morale*, 53 (1941), pp. 181-209.

Schwab, F., «Une vérité déchirée: la conscience juive dans la pensée de Vladimir Jankélévitch». En *Pardés*, n° 23 (1997), pp. 265-279.

Sivak, J., «V. Jankélévitch, cet incompris». En *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger*, 1985, pp. 557-581.

Smith, C., «The Philosophy of Vladimir Jankélévitch». En *Philosophy*, 1957, (32), pp. 315-324.

Todesco, F. «Filosofia della musica e discorso dichiarativo : una lettura dell' *ineffabile* di Jankélévitch». En *Annuario di discipline filosofiche dell'Università di Bologna*, 7, (1985-1986), pp. 199-213.

Trejos, S., «Características del instante en la filosofía de Vladimir Jankélévitch». En *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XXXVII (92), pp. 155-164, 1999.

Trejos, S., «El instante y la intuición en la filosofía de Vladimir Jankélévitch». En *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XXXVIII (94), pp. 89-95. Enero-Junio, 2000.

Vaccaro, G. B., «I motivi dell'etica di Jankélévitch». En *Critica marxista*, 1988, (1), pp. 161-180.

Vax, L., «Du bergsonisme à la philosophie première: Vladimir Jankélévitch». En *Critique* n° 92 (1955), pp. 36-52.

Verondini, E., «L'odissea morale nel pensiero di Vladimir Jankélévitch». En *Giornale di metafisica*. 1961, (3/4), pp. 384-401.

Virchillo, E., «Essere e vocazione in Vladimir Jankélévitch». En *Sapienza*, 1986, (39), pp. 275-314.

Vizzardelli, S., «La miniatura del dono di sé. Pudore, illusione e durata nell'estetica musicale di Vladimir Jankélévitch». En *Quaderni di Estetica e Critica*, 3, 1998, pp. 145-162.

Vizzardelli, S., «Sul realismo mistico di Vladimir Jankélévitch». En *La nuova estetica italiana*. Coordinado por L.Russo. Aesthetica Prepint (supplementa). Università di Palermo, 2001. http://www.unipa.it/~estetica/download/la_nuova_estetica_italiana.pdf

Wahl, J., «La philosophie première de Vladimir Jankélévitch». En *Revue de Métaphysique et de Morale*. Enero-Junio 1985, nn° 1-2, pp. 161-217.

Worms, F., «L'émerveillement et l'indignation: les deux exclamations de Vladimir Jankélévitch». En *La Philosophie en France au XXème siècle. Moments.* (Capítulo 10). Gallimard. París, 2009.

TRABAJOS UNIVERSITARIOS SOBRE V. JANKÉLÉVITCH

Fregosi, R., *Vladimir Jankélévitch: intimité de la métaphisique, de la morale et de la politique.* Tesis: París I, 1984.

Trejos, S., *Le Temps dans la Philosophie première de Vladimir Jankélévitch.* Tesis (nouveau régime): París I, 1990.

Corbel E., *Vladimir Jankélévitch et le mystère de l'interprétation dans la musique française de la fin du XIXème siècle et du debut du XXème siècle.* Tesis doctoral (Musicología) dirigida por Yves Ferraton. Universidad de Nancy 2, 2004.

Rodríguez Scassi-Buffa, J. I., *Las implicaciones éticas de la muerte en la filosofía de Vladimir Jankélévitch.* Tesina para la obtención de Grado dirigida por el Dr. Enrique Bonete Perales. Facultad de Filosofía de la Universidad de Salamanca, 2003.

RECENSIONES DE OBRAS DE JANKÉLÉVITCH

Dambuyant, M., Recensión de *Traité des Vertus* 1ª ed. En *Journal de psychologie normale et pathologique*, 45, nº 2 (1952), pp. 236-238.

Recensión de la 2ª ed. En *Journal de psychologie normale et pathologique*, 71, nº 3 (1974), pp. 372-373.

Gohuier, H., Recensión de *Henri Bergson.* Recogida en el Apéndice de V. Jankélévitch, *Une vie en toutes lettres: Lettres à Louis Beauduc, 1923-1980.* Edición coordinada, prologada y anotada por Françoise Schwab. París. Liana Levi, 1995, pp. 413-416.

Frances, R., Recensión de *Le Nocturne.* En *Journal de psychologie normale et pathologique*, 55, nº 4 (1958), pp. 526-527.

Meyerson, I., Recensión de *Bergson*, 2ª ed. En *Journal de psychologie normale et pathologique*, 58, nº 3 (1961), pp. 358-359.

Recensión de *L'Austerité et la vie morale.* En *Journal de psychologie normale et pathologique*, 55, nº1 (1958), pp. 104-105.

Recensión de *Le pur et l'impur.* En *Journal de psychologie normale et pathologique*, 57, nº 3 (1960), pp. 324-326.

Recensión de *L'aventure, l'ennui, le sérieux*. En *Journal de psychologie normale et pathologique*, 60, n° 4 (1963), pp. 501-503.

Recensión de *L'ironie*. En *Journal de psychologie normale et pathologique*, 61, n° 4 (1964), pp. 485-486.

Recensión de *La mauvaise conscience*. En *Journal de psychologie normale et pathologique*, 63, n° 4 (1966), pp. 498-499.

Recensión de *Le pardon*. En *Journal de psychologie normale et pathologique*, 64, n° 3 (1967), pp. 364-365.

Recensión de *La mort*. En *Journal de psychologie normale et pathologique*, 64, n° 3 (1967), pp. 366-367.

Recensión de *Pardonnez-vous?*. En *Journal de psychologie normale et pathologique*, 69, n° 2 (1972), p. 231.

Recensión de *L'irréversible et la nostalgie*. En *Journal de psychologie normale et pathologique*, 72, n° 4 (1975), pp. 489-491.

Recensión no firmada de *Bergson*. En *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, CXIV, n° 7-8 (1932), pp. 140-141.

Recensión no firmada de *L'austerité et la vie morale*. En *Revue de Métaphysique et de Morale*, LXV, n° 3 (1960), pp. 364-365.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AA. VV., *Manuel de Falla a través de su música (1876-1946)*. Fundación Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa. A Coruña, 1996.

AA. VV., *Memoria y silencio en la filosofía medieval*. Compilación a cargo de Carlos Ruta. Edición de la Universidad de San Martín, Buenos Aires, 2006.

AA. VV., *Gaston Bachelard y la vida de las imágenes*. Universidad Nacional Autónoma de México. Editora Blanca Solares. CRIM/UNAM 2009.

Abbagnano, N., *Historia de la Filosofía antigua* (vol. I). Montaner y Simón, Barcelona, 1978.

Abraham, G., *Rimski-Korsakov: A Short Biography*. AMS Press. New York, 1976.

Abraham G., *Cien años de música*. Versión española de Ramón González Arroyo. Alianza Música 19. Alianza Editorial, Madrid, 1985.

Aeropagita, D., *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*. Edición preparada por Teodoro H. Martín. Presentación de Olegario González de Cardedal. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1990.

Álvarez-Gómez, M. y André, J. M. (coordinadores), *Coincidencia de opuestos y concordia. Los caminos del pensamiento en Nicolás de Cusa*. Actas del Congreso Internacional de Coimbra 2001. Sociedad Castellano-Leonesa de Filosofía, Salamanca, 2002.

Artigas, M^a del C., *Segunda antología sefaradí. Continuidad cultural (1600-1730)*. Ed. Verbum, Madrid, 2005.

Aviñoa, X., *Conocer y reconocer la música de Isaac Albéniz*. Daimon. México D. F., 1986.

Barbedette, H., *Chopin: essai de critique musicale*. Leiber. París, 1861.

Bachelard, G., *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica, Cuarta reimpresión, México, 2003.

Bachelard, G., *La dialectique de la durée*. Presses Universitaires de France, París, 1950 [1936].

Bachelard, G., *La filosofía del no*. Traducción de Noemí Fiorito de Labruno. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1984.

Bachelard, G., *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*. Traducción de José Babini. Siglo XXI Editores. Tercera Edición, Buenos Aires 1974.

Bachelard, G., *La poética de la ensoñación*. Breviarios, Fondo de Cultura Económica. México 1982.

Bachelard, G., *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica. México, 1965.

Bachelard, G., *La Psychanalyse du feu*. Gallimard. París 1949.

Bachelard, G., *Le rationalisme appliqué*. Presses Universitaires de France, París 1986 [1949].

Bartók, B., *Escritos sobre música popular*. Siglo XXI Editores. Quinta edición. México, 1997.

Berdiaev, N., *De la destination de l'homme. Essai d'éthique paradoxale*. L'Age d'homme. Lausana, 1979.

Berdiaev, N., *Le sens de la création: un essai de justification de l'homme*. Desclée de Brouwer, París, 1976.

Bergson, H., *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Librairie Félix Alcan (Bibliothèque de philosophie contemporaine). París, 1931.

Bergson, H., *La energía espiritual: ensayos y conferencias*. Traducción de Eduardo Ovejero y Maury. Daniel Jorro. Madrid, 1928.

Bergson, H., *L'Évolution créatrice*. Presses universitaires de France. París, 1962.

Bergson, H., *La evolución creadora*. Traducción española de M^a Luisa Pérez Torres. Espasa Calpe (Colección Austral), Madrid, 1985.

Bergson, H., *La pensée et le mouvant*. Presses universitaires de France. París 1955.

Bergson, H., *El pensamiento y lo moviente*. Traducción de Heliodoro García. Espasa-Calpe (Colección Austral). Madrid, 1976.

Bergson, H., *Matière et mémoire: essai su la relation du corps à l'esprit*. Presses universitaires de France. París, 1968.

Bergson, H., *Les deux sources de la morale et de la religion*. Presses universitaires de France, 4^a éd. (Quadrige, 34). París, 1990.

Bergson, H., *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Ediciones Sígueme (Colección Hermeneia). Salamanca, 1999.

Bourgès, L. y Denéréaz, A., *La musique et la vie intérieure*. Félix Alcan y Georges Bridel. París-Lausana, 1921. <http://archive.org/details/lamusiqueetlavie00bour>

Bréhier, É., *La filosofía de Plotino*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1953.

Brêlet, G., *Estética y creación musical*. Traducción y Prólogo de Leopoldo Hurtado. Colección El Mirador. Librería Hachette S. A. Buenos Aires, 1957.

Brêlet, G., *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Vols. I y II. Bibliothèque de philosophie contemporaine fundada por Félix Alcan. Presses Universitaires de France. París, 1949.

Chestov, L., *Athènes et Jérusalem: un essai de philosophie religieuse* (precedido de *L'Obstination de Chestov* por Yves Bonnefoy). Traducción del ruso al francés de Boris de Schloezer. Aubier, París 1993.

Chestov, L., *Kierkegaard y la filosofía existencial*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1965.

Chimisso, C., *Writing the History of the Mind: Philosophie and Science in France 1900-1960*. Ashgate Publishing Limited. Hampshire 2008.

Clark, W. A., *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Traducción de Pau Silles. Turner Música. Madrid, 2002.

Clément, O., *Sources: Les mystiques chrétiens des origines. Textes et commentaires*. Stock. París, 1986.

Cristin, R., *Fenomenología de la historicidad. El problema de la historia en Dilthey y en Husserl*. Akal. Madrid 2000.

Cruz, San Juan de la, *Cántico espiritual y poesía completa*. Crítica. Barcelona, 2002.

Cortot, A., *Aspectos de Chopin*. (Alianza Música 27). Alianza Editorial S. A., Madrid 1986.

Cortot, A., *La musique française de piano*. Deuxième série. Ed. Rieder. París, 1948.

Cuesta, J. M., *Poema y enigma*. Huerga y Fierro Editores S. L. Madrid, 1999.

Cusa, N. de, *La docta ignorancia*. Traducción del latín, prólogo y notas de Manuel Fuentes Benot. Orbis. Espluges de Llobregat, Barcelona, 1985.

Cusa, N. de, *Trois traités sur la docte ignorance et la coïncidence des opposées*. Éditions de Cerf. París, 1991.

- Cusa, N. de, *La visión de Dios*. Traducción e introducción de Ángel Luis González. 5ª Edición revisada. EUNSA. Pamplona, 2007.
- Debussy, C. A., *El señor corchea y otros escritos*. Versión española de Ángel Medina Álvarez. Alianza Música, Madrid 1987.
- Demarquez, S., *Manuel de Falla*. Labor, Barcelona, 1968.
- Díaz-Mas, P. y Puente, C. de la, *Judaísmo e Islam*. Ares y Mares. Editorial Crítica S. L., Barcelona 2007.
- Dömling, W., *Franz Liszt y su tiempo*. Col. Alianza Música, Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- Fabre d'Olivet, A., *La musique "expliquée comme science et comme art et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux, la mythologie ancienne et l'histoire de la terre"*. Édition de l'initiation, Paris, 1896. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65505h>
- Falla, M. de, *Apuntes de Harmonía. Dietario de París (1908)*. Edición a cargo de Yván Nommick. Archivo Manuel de Falla. Junta de Andalucía, Granada 2001.
- Fauré, G. *Lettres intimes*. Ed. Philippe Fauré-Fremiet. París, 1951.
- Fauré-Frémiot, Ph., *Gabriel Fauré*. Albin Michel, París, 1957.
- Waters, R. F., *Déodat de Séverac. Musical Identity in Fin de Siècle France*. Ashgate Publishing Company. Burlington, USA, 2008.
- Fubini, E., *El siglo XX: entre música y filosofía*. Publicaciones de la Universidad de Valencia, Colección Estética y crítica Nº 19. Traducción de M. Josep Cuenca Ordiñana. Valencia, 2004.
- García del Busto, J. L., *Falla*. Alianza Editorial. Madrid, 1995.
- García Gómez-Heras, J. M., *Sociedad y utopía en Ernst Bloch*. Ed. Sígueme. Salamanca, 1977.
- García Gómez-Heras, J. M., *Historia y razón*. Ed. Alhambra (Colección Mezquita). Madrid, 1985.
- Gide, A., *Notas sobre Chopin*. Editorial Tizona. Barcelona, 2007.
- Goldáraz, J., *Las músicas del siglo XX*. Publicaciones del Dpto. de Filosofía de la UNED. Madrid, 2005.
- Gracián y Morales, B., *El críticón*. Edición al cuidado del P. Ismael Quiles. Espasa Calpe (Col. Austral). Madrid, 1975.

Gracián y Morales, B., *El discreto*. Edición, introducción y notas de Aurora Egido. Alianza (Col. El libro de Bolsillo). Madrid, 1997.

Gracián y Morales, B., *El héroe; Oráculo manual y arte de prudencia*. Edición, introducción y notas de Antonio Bernat Vistarini y Abraham Madroñal. Castalia. Madrid, 2003.

Iglesias, A., *Federico Mompou (Su obra para piano)* Editorial Alpuerto, Madrid, 1976.

Iglesias, A., *Federico Mompou (Su obra para piano)* Editorial Alpuerto, Madrid, 1976.

Iglesias, A., *Federico Mompou. Artistas españoles contemporáneos*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1977.

Iglesias, A., *Isaac Albéniz (Su obra para piano)* (Dos volúmenes). Editorial Alpuerto. Madrid, 1987.

Janés, C., *Federico Mompou. Vida, textos y documentos*. Fundación Banco Exterior. Colección Memorias de la Música Española, Madrid, 1987.

Johnson, G., *Gabriel Fauré: The songs and their poets*. Co-Published by The Guildhall School of Music and Drama (London) and Ashgate Publishing Limited (Burlington USA), 2009.

Jesús, Sta. Teresa de, *Castillo interior o las moradas*. Aguilar. Madrid, 1971.

Kastner, S., *Federico Mompou*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1945.

Kierkegaard, S., *Tratado de la desesperación*. Traducción, Juan Enrique Holstein. Edicomunicación. Barcelona, 1995.

Kierkegaard, S., *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*. Traducción de Rafael Larrañeta. Ed. Trotta. Madrid, 1997.

Kierkegaard, S., *Escritos, Vol. I. Sobre el concepto de ironía*. Edición española a cargo de Rafael Larrañeta, Darío González y Begonya Saez Tajafuerce (estos últimos son los traductores del danés). Ed. Trotta, Madrid, 2000.

Kundera, M., *Los testamentos traicionados*, Traducción de Beatriz de Moura. Tusquets Editores, Barcelona 1994.

Leberghe, Ch. V., *La Chanson d'Ève*. Jacques Antoine. Bruselas, 1980.

Levinas, E., *De l'existence à l'existant*. Librairie Philosophique J. Vrin. Sexta edición, París 1993.

- Levinas E., *Les imprévus de l'histoire*. Fata Morgana. Cognac, 1994.
- Levinas, E., *Fuera del sujeto*. Traducción de Roberto Ranz Torrejón y Cristina Jarillón Rodal. Caparrós Editores S. L., Madrid 1997.
- Liszt, F., *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Nouvelle Edition. Breitkopf et Haertel Libraires-Editeurs. Leipzig, 1881.
- Liszt, F., *Cartas de un artista*. Edición, traducción y prólogo de Victoria Lloret Llopart. Editorial Tizona. Barcelona, 2009.
- Lloret Llopart, V., *Escuchando a Chopin*. Ed. Tizona. Barcelona, 2010.
- Lloret Llopart, V., *Franz Liszt genio y rey*. Ed. Tizona. Barcelona, 2011.
- Manchetta, J. M. y D'Amico, C., *Comentarios a Cusa, Nicolás de, Acerca de la docta ignorancia, Libro Primero: Lo máximo absoluto*. Biblos (edición bilingüe), Buenos Aires, 2003.
- Molina Fajardo, E., *Manuel de Falla y el «cante jondo»*. Universidad de Granada. Granada, 1990.
- Montes, B. C., *Gabriel Fauré al piano*. Ediciones Nauclero. Madrid, 2012.
- Morgan, R. P., *La música del siglo XX*. Akal, Madrid 1999 (2ª Edición).
- Nectoux, J. M., *Gabriel Fauré, les voix du clair-obscur*. Fayard. París, 2008 (2ª Ed. revisada).
- Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*. Edaf. Madrid, 1985.
- Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial. Col. "El libro de bolsillo", decimocuarta reimpresión. Madrid, 1995.
- Nietzsche, F., *La genealogía de la moral*. Alianza. Madrid, 1998.
- Nisa, G. de, *Comentario al Cantar de los cantares*. Edición preparada por Gregoria H. Martín Lunas. Sígueme, Salamanca, 1993.
- Nisa, G. de, *Vida de Moisés*. Introducción, traducción y notas de Lucas F. Mateo-Seco. Ciudad Nueva, Madrid, 1993.
- Noske, F., *La mélodie française de Berlioz à Duparc*. Presses Universitaires de France, París, 1954.
- Novalis, *Diario íntimo; Himnos a la noche; Canciones espirituales; Cartas*. Horizontes. Valencia, 1944.

- Orledge, Robert, *Gabriel Fauré*. Eulenberg Books. Londres, 1979.
- Pahissa, J., *Vida y obra de Manuel de Falla*. Ricordi. Buenos Aires, 1961.
- Pascal, B., *Pensamientos*. Espasa Calpe, Madrid, 1995.
- Pascual, J., *Guía universal de la música clásica*. Colección Ma non troppo. Ed. Robinbook S, L. Barcelona, 2008.
- Platón, *Diálogos T. III. Fedón. Banquete. Fedro*. Gredos. Madrid, 1988.
- Platón, *Diálogos T. IV. República*. Gredos, Madrid, 1982 (reimpresión 2003).
- Platón, *Diálogos T. VIII. Leyes*. Gredos, Madrid, 1999.
- Platón, *Protágoras; Gorgias: Carta séptima*. Alianza Editorial, Madrid, 1998 (reimpresión 2006).
- Platón, *Diálogos Tomo V. Parménides. Teeteto. Sofista. Político*. Gredos. Madrid, 1992.
- Platón, *Diálogos T. VI. Filebo. Timeo. Critias*. Gredos, Madrid, 1992 (impresión 2002).
- Plotino, *Enéada primera*. Traducción del griego, prólogo y notas por José Antonio Mínguez. Aguilar. Madrid/Buenos Aires, 1963.
- Plotino, *Enéadas III-IV*. Introducciones, traducciones y notas de Jesús Igal. Gredos. Madrid, 1985.
- Plotino, *Enéada Cuarta*. Traducción del griego, prólogo y notas de José Antonio Mínguez. Aguilar. Buenos Aires, 1973.
- Plotino, *Enéada Quinta*. Traducción del griego, prólogo y notas de José Antonio Mínguez. Aguilar. Buenos Aires, 1975.
- Pérez Gutierrez, M., *La estética musical de Ravel*. Colección Opera Omnia. Ed. Alpuerto, Madrid, 1987.
- Persia, J. de, *Los últimos años de Manuel de Falla*. Fondo de Cultura Económica y Sociedad General de Autores de España. Madrid, 1993.
- Philips, E. R., *Gabriel Fauré. A research and Information Guide*. Second Edition. Taylor & Francis. Nueva York, 2011.

- Puech, H. Ch., *En torno a la Gnosis I*. Taurus, Madrid, 1982.
- Puelles Romero, L., *La estética de Gastón Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora*. Editorial Verbum. Madrid, 2002.
- Prèvel, R., *La musique et Frederic Mompou*. Ariana. Ginebra, 1976.
- Prèvel, R., *La música y Federico Mompou*. Plaza & Janés S. A. Editores. Barcelona 1981.
- Ravel, M., *Lettres, écrits, entretiens. Présentés et anotés par Arbie Orenstein*. Flammarion, París, 1989.
- Rattalino, P., *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. Traducción de Juan Godó Costa. Ed. Labor S. A. Madrid, 1988.
- Rey, A., *Érik Satie*. Éditions du Seuil (Colección Solfèges, número 35), París, 1974.
- Ricœur, P., *Sí mismo como otro*. Siglo XXI, Madrid, 1996.
- Rimski-Kórsakov, N. A., *My Musical Life*. Faber and Faber. Londres, 1990.
- Romero, J., *Falla* (Discografía recomendada. Obra completa comentada). Guías Scherzo. Ediciones Península. Barcelona, 1999.
- Romero, J., *Albéniz*. (Discografía recomendada. Obra completa comentada). Península, Guías Scherzo. Barcelona 2002.
- Rostand, C., *La musique française contemporaine*. Presses universitaires de France, París 1961.
- Sales, San Fco. de, *Traité de l'Amour de Dieu*. Ed. de A. Ravier, *Œuvres*, París 1969.
- Satie, E., *Memorias de un amnésico y otros escritos*. Traducción e introducción de Loreto Casado. Presentación de Llorenç Barber. Ardora Ediciones. Colección Vanguardia clásica. Madrid, 2007 (5ª Edición)
- Scelsi, G., *Les anges sont ailleurs*. (textos recopilados por Sharon Kanach). Actes Sud, París, 2006.
- Schelling, F.W.J., *Introducción a la Philosophie de la Mythologie*. Traducción de Samuel Jankélévitch. Aubier. París, 1945.
- Schelling, F.W.J., *Filosofía de la revelación*. I Introducción, estudio preliminar y traducción de Juan Cruz Cruz. Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra (Cuadernos del anuario filosófico, serie universitaria, nº 51). Pamplona, 1998.

- Schelling, F.W.J., *Sistema del idealismo trascendental*. Edición de J. Rivera de Rosales y V. López Domínguez. 2ª Ed. Anthropos. Barcelona, 2005.
- Schonberg, H. C., *Los grandes compositores*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2007.
- Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, (Vols. I y II) Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santamaría. Trotta, Madrid, 2004.
- Schopenhauer, A., *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. Traducción e introducción de Manuel Pérez Cornejo. Colección Estética y Crítica. Publicaciones de la Universidad de Valencia. Valencia, 2004.
- Simmel, G., *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Traducción y prólogo de Salvador Mas. Península. Barcelona, 1986.
- Simmel, G., *Intuición de la vida. Cuatro capítulos de metafísica*. Terramar Ediciones (Caronte Filosofía) Buenos Aires, 2004.
- Soloviev, V. S., *Le sens de l'amour*. Aubier. París, 1946.
- Sopeña, F., *Vida y obra de Falla*. Turner, Madrid, 1988.
- Stravinski, I., *Poética musical*. Versión castellana de Eduardo Grau. Taurus. Madrid, 1989 (Sexta reimpresión).
- Stravinski, I., *Crónicas de mi vida*. Traducción de Elena Vilallonga Serra. Alba Editorial, Barcelona, 2005.
- Soto Rivera, R., *Kairo-Teo-Ontología en algunos pensadores grecorromanos*. Ediciones Caeros. Puerto Rico, 2003.
- Temperley, N., *Chopin*. Traducción de Pablo Sorozábal Serrano. Colección New Grove. Muchnik Editores, Barcelona 1987.
- Tolstói, L. N., *Kolstomero: historia de un caballo*. Traducción de José Carner. Eduardo Domenech. Barcelona, 1910.
- Tolstói, L. N., *Ana Karenina*. Juventud. Barcelona, 1994.
- Tolstói, L. N., *La muerte de Iván Illich*. Versión directa del ruso y notas preliminares de Juan López-Morillas. 2ª Reimpresión. Alianza (Col. El libro de bolsillo, 893). Madrid, 2009.
- Tolstói, L. N., *¿Qué es el arte?* Introducción y traducción de Víctor Gallego Ballesteros. EUNSA D, L. Pamplona, 2007.
- Tolstói, L. N., *Amo y criado*. Editorial Alba. Barcelona, 2011.

Trías, E., *Drama e identidad*. Barral Editores. Barcelona, 1974.

Trías, E., *El canto de las sirenas: Argumentos musicales*. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores. Barcelona, 2007.

Trías, E., *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Galaxia Gutenberg, Barcelona 2010.

Vals Gorina, M., *Mompou*. Ediciones Nou Art Thor. Barcelona, 1983.

Volta, O., *Satie seen through his Letters*. Traducido al inglés por Michael Black. Marion Boyars. Londres, 1989.

Zank, S., *Maurice Ravel*. Taylor and Francis Group. Abingdon, 2005.

Zank, S., *Irony and sound. The music of Maurice Ravel*. University of Rochester Press. Rochester, 2009.

OTROS ESCRITOS DE INTERÉS

Bachelard, G., «Sur la continuité et de la multiplicité temporelle». En *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, París, n. 2, pp. 53-63. 1937.

Badiou, A., «Panorama de la filosofía francesa contemporánea». En *Eikasia Revista de Filosofía*, 3 (2006).

<http://www.revistadefilosofia.com/FilosofiaFrancesacontemporanea.pdf>

Bau, R., «Franz Liszt: genio y bondad a la sombra del virtuosismo». En la revista *Regards sur Wagner* N° 7. Noviembre 2005. Barcelona, Associació Wagneriana. Publicado on line en la web de la citada asociación: www.associaciowagneriana.com.

Brotons Bernal, M^a del C. y Grijalba Castaños, C. (Universidad de Almería): «Una obra, dos enfoques: “Histoires naturelles” de Jules Renard y Maurice Ravel». http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/obra-dos-enfoques-histoires-naturelles-jules-renard-maurice-ravel/id/53598679.html

García Montes, J. M., «Los pianos de la noche». En *Filomúsica. Revista de música culta* (publicación on-line). Número 49. Febrero 2004. Consultado el 5 de julio de 2012. <http://www.filomusica.com/filo49/roque.html>

Gámez Millán, S., «Acerca de la disolución del sujeto». En «Debate sobre las antropologías», *Thémata* Núm. 35, 2005, pp. 549-556.

Joubert, J. A., «Hommage à Louis Aubert» (2-5 Enero 2009). Consultado el 4 de agosto de 2012.

http://musiquefrancaise.asso.fr/spip/IMG/pdf/Hommage_a_Louis_AUBERT_Site.pdf

Losada Goya, J. M., «Les Orientales de Hugo y el Romancero». En *Actas del IV Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones, 1997, pp. 417-432.

Marcel, G., «Bergsonisme et Musique». En *La Revue musicale*, t. 6, nº 5 (Mars, 1925), pp. 219-229.

Mantelli, G. A. «Debussy e Mallarmé». *Rivista musicale italiana* 39, no. 4 (Octubre-Diciembre 1932), pp. 545-53.

Mantelli, G. A., «Maurice Ravel». En *La Revue musicale*, XIX, 187. París. Diciembre-Enero 1938-1939, pp. 445-459.

Martinotti, S., «Il Simbolismo e la musica francese». En AA. VV. *Simbolismo e Naturalismo, un confronto*. Edición a cargo de Sergio Cigada y Marisa Verna. Vita e pensiero, Milán, 2006, pp. 537-564.

Meis, A., «La paradoja del hombre según Gregorio de Nisa». En *Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina* nº 63, 1994, pp. 7-36.

Meis, A., «Gracia como libertad según Gregorio de Nisa COMCANT». En *Annuntiabum veritatem tuam. Estudios en homenaje a Monseñor Antonio Moreno Casamitjana*. Coord. Por Pablo Uribe Ulloa y Juan Carlos Inostroza. Universidad Católica de la Santísima Concepción. Concepción (Región del Biobío). Chile, 2009, pp. 161-226.

http://www.misticayrazon.cl/documentos/2011/documentos_ameis/001_Gregorio_de_Nisa_Gracia_como_libertad.pdf

Núñez Montes, F., «Franz Liszt innovador. Sus aportaciones a la música del siglo XX». <http://www.is3server.net/cencrem/articulo04.html>

Peña, V., «Shopenhauer y la música. Un caso de “Romanticismo formalista” musical» (Conferencia pronunciada en septiembre de 1978). En *El basilisco* nº 4. Septiembre-October 1978, pp. 29-34.

Poole, R. A., «The Neo-Idealist Reception of Kant in de Moscow Psychological Society». En *Journal of the History of Ideas*, Vol. 60, nº 2. Abril 1999, pp. 319-343.

Pozzo, M. L. del, «Peregrinaje hacia Liszt». En www.sinfoníavirtual.com Revista de música clásica y reflexión musical (ISSN 1886-9505) Nº 4. Julio 2007. Consultado el 6 de julio de 2012.

Rubio, J. L., «Músico del éxtasis» (sobre F. Mompou). En *ABC de la Música* (Suplemento de ABC). Madrid, 16 de abril de 1993, p. 42.

Saccone, D., «Arte e ideología a finales del siglo XIX en Francia». En la revista *Forma*. Vol. 00. Tardor 09. Universidad Pompeu Fabra. Consultado on line el 3 de agosto de 2012. www.upf.edu/forma/_pdf/forma_vol_00_13_sacconedaria.pdf

Sanz Hernández, T., «Los poetas de Gabriel Fauré », (Universidad de Valladolid). Recurso on line. Dialnet-LospoetasdeGabrielFauré-1217829.pdf - Adobe Reader

Téllez, J. L., Notas para el ciclo de conciertos *La desintegración de la tonalidad*. Fundación Juan March. Madrid, Enero-Febrero de 2010. Consultadas el 6 de agosto de 2012.

http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC637.pdf

Vuillermoz, É., «Défendons Ravel!». En *Candide* (13 de enero de 1938).

Vuillermoz, É., «Maurice Ravel», en *La Revue musicale*, XIX, 187. París. Diciembre-Enero 1938-1939, pp. 53-59.

Zueras Navarro, J., «Sobre Déodat de Séverac». En *OpusMusica*, revista on line de música clásica, nº 38. Septiembre, 2009. www.opusmusica.com/038/severac.html Consultado el 31 de julio de 2012.

ANEXO (Ilustraciones sonoras)

(Disponibles en Youtube entre julio y agosto de 2013)

- Albéniz, I., «El Polo». De *Suite Iberia*. Rubén Ramiro, piano.
- Albéniz, I., «Jerez». De *Suite Iberia*. Estéban Sánchez, piano.
- Aubert, L., «Socorry». De *Sillages*. Lucien Wurmser, piano.
- Bartók, B., *Allegro barbaro*. Béla Bartók, piano.
- Bartók, B., «Klänge der Nacht». De *Im Freien*. Fiore Favaro, piano.
- Bartók, B. *Sonata Sz 80*. Martha Argerich, piano.
- Chopin, F., *Berceuse Op. 57 en Re Bemol Mayor*. Alicia de Larrocha, piano.
- Chopin, F., *Scherzo N° 2 en Si bemol Menor*. Christian Zimmermann, piano.
- Chopin, F., *Balada Op. 38 en Fa Mayor*. Christian Zimmerman, piano.
- Debussy, C., *La Mer* (De l'aube à midi). Concertgebouworkest. Eduard van Benium, director.
- Debussy, C., *Prélude à l'après-midi d'un faune*. London Symphony Orchestra. Leopold Stokowski, director.
- Debussy, C., «The Snow is Dancing». De *Children's corner*. Sergei Kvitko, piano.
- Falla, M. de, «Séguidille». De *Trois poèmes de Théophile Gautier*. Philippe Jarousski, contratenor; Jérôme Ducros, piano.
- Falla, M. de, *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*. Richard Baker, clave; Angela Citterio, flauta; Francesco Quaranta, oboe; Marco Gianni, clarinete; Fatlinda Thaci, violín; Simone Scotto, violoncello.
- Fauré, G., «In Paradisum». De *Réquiem Op. 48*. King's College Choir of Cambridge & English Chamber Orchestra. Stephen Cleobury, director.
- Fauré, G., *Cuarteto n° 2 Op. 45* (Adagio non troppo). Cuarteto Ysaÿe. Pascal Rogé, piano.
- Fauré, G., *Le secret*. Barbara Bonney, soprano.
- Fauré, G., «Sanctus» del *Réquiem*. La Chapelle Royale. Phillippe Herreweghe, director.

Fauré, G., «Benedictus». De la *Messe Basse*. Schola Cantorum Oxford. Jeremy Summerly, director.

Liszt, F., *Mazzeppa* (Poema sinfónico). Orquesta Filarmónica de Berlín. H. v. Karajan, director.

Liszt, F., *San Francisco de Asís predicando a los pájaros*. Sylvia Torán, piano.

Liszt, F., *La ronde des lutins*. György Cziffra, piano.

Mompou, F., *Cantar del alma*. Victoria de los Ángeles, soprano.

Mompou, F., «Pájaro triste». De *Impresiones íntimas*. Frédéric Mompou, piano.

Nin, J., «El paño murciano». De *Cantos populares españoles*. Victoria de los Ángeles, soprano.

Rachmáninov, S., *Trío nº 2 Op. 9*. Primer Movimiento. Trío Borodin.

Ravel. M., «Scarbo». De *Gaspard de la nuit*. Martha Argerich, piano.

Ravel, M., *Tzigane*. Isaac Stern, violin.

Rimski Kórsakov, N. «Himno a la Naturaleza». De *La ciudad invisible de Kitej*. Kathryn Harries, soprano.

Satie, E., «Mort de Socrate». De *Socrate*. Hilke Helling, contralto; Deborah Richards, piano.

Satie, E., *Le Fils des étoiles*. Alexei Lubimov, piano.

Scriabin, A., *Étude, Op. 56, nº 4*. Alexander Paley, piano.

Séverac, D. de, *Baigneuses au soleil*. Billy Eidi, piano.