

VLADIMIR JANKÉLÉVITCH: EL INSTANTE Y LA MÚSICA COMO NO-LUGAR

María Celia Camarero Julián
Doctora por la Universidad de Salamanca

RESUMEN:

La reflexión sobre el tiempo de Vladimir Jankélévitch argumenta una original teoría del instante enraizada en la experiencia musical. En el punto de encuentro entre bergsonismo e impresionismo, la obra de Debussy va a convertirse en su más querida referencia filosófica, en la mejor metáfora de la inefabilidad y el silencio. La música va a ser la expresión de una temporalidad plenificada que invita a la esperanza y que actúa realmente en el mundo. Frente a la angustia del intervalo y de la finitud hay un momento eterno de naturaleza enigmática e infinitesimal, un *Presque-rien* entre el ser y el no-ser del que la música es la mejor embajadora.

ABSTRACT:

Vladimir Jankélévitch's reflection about the time includes an original theory on the instant that seeks her roots in musical experience. In the meeting point between Bergsonism and Impressionism, Debussy's work is going to turn into his dearest philosophical reference and into the best metaphor of the ineffability and silence. Music is going to be the expression of a plentiful temporality that invites to the hope and has a real action in the world. Opposite to the anguish of the interval and the finite condition there are an eternal moment of enigmatic and infinitesimal nature, a *Presque-rien* between the being and the non-being of whom the music is the best ambassador.

PALABRAS CLAVE: *Inefable, misterio, Presque-rien, instante, silencio.*

KEYWORDS: *Ineffable, mystery, Presque-rien, instant, silence.*

Mientras *El principio esperanza*, considerada la obra cumbre de Ernst Bloch, se recuperaba la utopía para el discurso crítico de cuño materialista, la *Philosophie première*, de la que Lucien Jerphagnon habla como centro de la filosofía jankélévitchiana¹, reivindica la necesidad contemporánea de no eludir las aporías de la metafísica. Para Vladimir Jankélévitch, la

empiría está preñada de misterio². Varias obras, *La Mort* (1977), *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* (el primer volumen es de 1981) y *La música y lo inefable* (publicada el año de su muerte, 1983) conforman la importantísima parte del corpus del autor en la que la filosofía moral renuncia al protagonismo en favor de la problemática

¹ Cf. Jerphanon, Lucien, *Entrevoir et vouloir. Vladimir Jankélévitch*. Chatou, Les éditions de La Transparence (Philosophie). Chatou, 2008, p. 19.

² Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Philosophie première. Introduction à une philosophie du Presque*. Presses Universitaires de France. Col. Quadrige, n° 86. 2ª Ed., París, 1986, p. 3.

existencial. Si Bloch, tal y como afirma Ruth Levitas, nos hablaba desde el «empalme de marxismo y romanticismo»³, Jankélévitch lo hará desde el vértice entre bergsonismo e impresionismo convencido de la urgencia de superar todo planteamiento racionalista, de recuperar el valor de la intuición, defendiendo una apuesta clara por la huida del encorsetamiento academicista, invitándonos a mirar —esta es sin duda su mayor novedad— hacia los rendimientos de la música para pensar, desde ellos, la temporalidad. Con la *Philosophie première* Jankélévitch empieza a sostener con fuerza la insuficiencia de la Razón para describir la complejidad de lo real, porque lo real es constitutivamente inefable. Ello prepara el terreno para afirmar años después la necesidad del canto. Ciertamente que «nunca se está obligado a cantar», afirmará en *La música y lo inefable*⁴, pero la música llegará a ser para el filósofo, la isla, el no-lugar al que se aspira y que se revela capaz de proporcionar un espacio de libertad, de encerrar una esperanza, de procurar una fuente inagotable de creatividad y de vida. En los mismos años en que Adorno piensa que escribir poesía se ha vuelto un imposible, diríamos incluso que una barbarie contra los muertos, Jankélévitch se refugia en la música más próxima a la poesía que haya sido escrita jamás, quizá buscando entre sus notas la paz interior y el sentido de tanto sinsentido. Y es que quien se acerca con rigor al pensamiento jankélévitchiano pronto comprende que sus maestros son tanto Bergson como Debussy, lo que es

especialmente significativo si hablamos de su metafísica y de su estética. Las dos personalidades tienen algo en común que resulta crucial para entender a nuestro filósofo: tanto la reflexión bergsoniana como la obra musical del impresionista francés son intentos históricos que persiguen la intuición de realidades completas, es decir, simples. Bergson afirma que la esencia de la filosofía es el espíritu de simplicidad⁵. Debussy, por su parte, representa la ruptura con el estilo dialéctico musicalizado en la forma Sonata y la apuesta por una poética mucho más concisa basada en el Preludio.

El fenómeno Debussy permite a Jankélévitch volver la mirada hacia las vanguardias musicales de origen parisino frente a las que tuvieron su nacimiento en Centroeuropa. Tras la aparición de su ligereza voluptuosa, la obra debussyana 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. Desde esta tesis, Jankélévitch hace brotar, con su profundo estudio de la simbología debussyana, una rama nueva del árbol. Carlo Migliaccio ha destacado que el autor se interesa por Debussy durante los años en que acontece la Segunda Guerra Mundial⁶. 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 ve-

³ Cf. Levitas, Ruth, “La esperanza utópica. Ernst Bloch y la reivindicación del futuro”. En *Mundo siglo XXI*, 2008.

⁴ Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*. Traducción de Rosa Rius y Daniel Andrés. Prólogo de Arnold I. Davidson. Alpha Decay. Barcelona 2005, p. 104.

⁵ Cf. Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant*. Presses universitaires de France, 31ª Ed. París, 1955, p. 139.

⁶ Cf. Migliaccio, Carlo. *L'odisea musical nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*. CUEM (Il dodecaedro) Milán, 2000, p. 128.

rano de 1915, cuando Europa conocía el horror de la Primera confrontación: *En blanc et noir*⁷. Jankélévitch, prendado del espíritu de litote que caracteriza al músico impresionista, va más allá de lo contemplativo. Cuando la pregunta ya no puede ser “¿por qué?” el filósofo recurre a Debussy como forma sonora del arcano y metáfora del silencio. Con ello, se instala en una filosofía de los márgenes que siente la lasitud del discurso y aboga por un pudoroso respeto por la muerte. Misterios de sensualidad y angustia, de plenitud y decadencia se encadenan en la visión jankélévitchiana de la música de Debussy: «*Il est le charme mortel, captivant, persuasif qui s'empare de l'homme dans la paix de midi et le bourdonnement des cigales*»⁸. Lo debussyano es, al pasar a la filosofía, la entrevisión de un no-lugar entre lo seductor y lo inevitable en medio de la paz del mediodía y el canto de las cigarras. Equivale a la “música callada” donde el apogeo del día y el impacto de la vida hacen sentir el vértigo de la finitud. Cuando el corazón sobrecoigido apenas puede sobreponerse a los hechos históricos terribles que acaban de acaecer y, sin embargo, la vida te golpea con su sonora y su luminosa belleza, acudir al silencio es el camino del sabio. No se trata sólo de música sino también de destino. Se trata de algo profundo que invade lo audible y apunta más allá:

Hay un silencio intramusical que baña la obra de Debussy, penetra los 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 llena el discurso de pausas, de suspiros y de grandes vacíos que son silencio nombrado y medido, sino que atenúa incluso el fortissimo. Esta atenuación general de todo matiz mantiene en suma la presencia del Nada-
Todo en el corazón mismo de la música⁹.

La metafísica de Jankélévitch se deja cautivar, gracias a Debussy, por la idea de totalidad. Ello supone la reorientación del *élan vital* hacia una concepción interiorizante, decididamente mística que le permitirá, tomando como modelo la vivencia del tiempo musical a la que invita la propuesta debussyana, crear una original teoría del instante. Enrico Fubini indica que la música de Debussy se identifica con una concepción temporal no arquitectónica o espacial, sino orgánica y vitalista muy compatible con el modo bergsonianiano de entender la temporalidad¹⁰. Pero Jankélévitch no se queda en la *durée*, sino que ahondando en el estrechamiento intensivo de la duración, nos remite a un universo de enorme carga vital que aboga por una especie de inmanencia en la dimensión temporal capaz de superar tanto la rigidez del devenir como la del ser. Ello es posible en función de una suerte de integración del pasado y el futuro en la intensidad del presente puntual. El impacto antropológico de esta teoría sugiere que el ser radica su ipseidad en la esencia del devenir. No se trata de un movi-lismo al estilo de Heráclito ni de un esencialismo enraizado en Parménides. Por el con-

⁷ Jankélévitch, Vladimir, “En blanc et noir, I et II” (Debussy; Ravel) En *Contrepoint* N°1. París, Enero de 1946 (pp. 97-99).

⁸ Jankélévitch, V. *Debussy et le mystère*. Éd. de la Baccinière. Neuchâtel, 1949., p. 150.

⁹ Jankélévitch, Vladimir, *Debussy et le mystère*. Op. cit., p. 131. La traducción es nuestra.

¹⁰ Cf. Fubini, Enrico, “Temas musicales y temas judíos en Vladimir Jankélévitch”. En *El siglo XX. Entre música y filosofía*. Traducc. M. Josep Cuenca Ordiñana. Col. Estética y crítica. Universidad de Valencia, 2004, p. 130.

trario, nos encontramos con una filosofía que acentúa la vitalidad del espíritu: éste no deja de evolucionar y de transformarse sin perder su más profunda identidad de la misma manera que el canto crece con cada nota sin dejar por ello de ser él mismo porque, de alguna misteriosa manera, al integrar la experiencia de cada nuevo sonido en el total del discurso representa un devenir de carácter óntico.

Frente a la noche negra de la muerte que Jankélévitch identifica con *lo indecible*¹¹ oponiéndola a la luminosidad de *lo inefable*, surge vitalmente la música como expresión de esta temporalidad plenificada, lugar de contemplación y de acción, de esperanza y de plenitud reales, pues «la música es un acto ligado a un acontecimiento histórico»¹² —afirma—. Se trata de un *hacer sin decir*¹³, de un *obrar en silencio* pero, paradójicamente, bajo el signo de lo sonoro. La experiencia musical supone además un actuar *transitivamente* que congrega tres polos, a saber, compositor-creador, intérprete-intermediario y oyente-receptor, círculo relacional que acentúa el carácter de la *celebración*. Se trata de una *fiesta*, la gran fiesta del Bien que se enfrenta al mal metafísico y que no debe ser dicho, sino *ser hecho*¹⁴. Con esta original concepción, el viejo profesor de moral se reencuentra con su oficio, pues al incorporar la idea de *efectividad* implica una elección en la que la ética juega un papel.

Tanto la biografía como la vida profesional de Vladimir Jankélévitch están jalonadas por el hecho moral. Nacido en

el seno de una familia judeo-rusa e hijo de un médico con una alta formación en humanidades, el filósofo en su juventud soportó la Guerra del 14 y vivió las milicias universitarias durante varios veranos del período de entreguerras. Años después fue soldado herido en el transcurso de la segunda contienda mundial, participó en la Resistencia francesa y se hubo de solidarizarse, como judío y como persona, con el terror infligido contra su pueblo y contra la Humanidad entera en el Holocausto. 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 especialmente a partir de la Segunda Guerra Mundial, la experiencia amarga que le obliga a tomar conciencia del “estigma” de ser judío. Así escribe a su amigo Louis Beauduc desde Toulouse el 20 de diciembre de 1940:

Querido amigo, no iré este año a Ligmoges. En unos días soy relevado de mis funciones y no están los tiempos para el gran turismo. Me descubrieron dos abuelos impuros porque soy, por mi madre, semi-judío; pero no habría bastado esta circunstancia si no hubiera, por añadidura, sido meteco por mi padre. Esto hacía demasiadas impurezas para un solo hombre¹⁵.

Como pensador, independiente por completo de las tendencias de su época, ni se adscribió al marxismo, ni al existen-

¹¹ 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. 118.

¹² *Ibid.*, p. 128.

¹³ Cf. *Ibid.*, p. 129.

¹⁴ Cf. *Ibid.*, pp. 110 y 129.

¹⁵ 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, p. 265. La traducción es nuestra.

cialismo, ni estructuralismo. Su adhesión en el año 34 al Frente Popular debe ser interpretada mejor desde su clara posición antifascista contraria al antisemitismo de la ultraderecha francesa, que como un acto de socialismo militante. Él se identificaba con una singularidad y un desarraigo a salvo de cualquier etiqueta existente en la Francia académica de aquellos años. En otra carta fechada el 2 de enero de 1958, dirigida también a Beauduc, comenta:

Veo cada vez menos a mis colegas filósofos de las facultades y los liceos. 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 parroquia¹⁶.

Desde esta posición de independencia debe rastrearse su mencionada obsesión por el silencio, que es la opción por excelencia del hombre moral y respetuoso con todas las tendencias, que trata de encarar serenamente lo incomprensible y lo injustificable. Aunque es verdad que esa serenidad de la que hace gala la mayor parte de las veces, en otras ocasiones, esconde un 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 desesperación¹⁷.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 339-340.

¹⁷ Jankélévitch, Vladimir, *La muerte*. Traducción española de Manuel Arranz. Ed. Pre-textos. Valencia, 2002, p. 52.

Sin embargo, en Jankélévitch siempre termina por vencer un espíritu fuerte que no le permite permanecer mucho tiempo en el pozo de los desesperados. La urgencia es adherirse a una esperanza, construir un oasis en medio de tanto sufrimiento. La apelación a la música devuelve al filósofo ese contacto con lo bueno y con lo bello que tiene su origen en una operación inocente y espontánea, con un acto de creación que nos dispensa de explicaciones hueras. La música se convierte, desde su punto de vista, en un modo de acceso a lo real porque «cantar dispensa de hablar»¹⁸: cantar es un modo de hacer patente el misterio, que es lo real mismo. El dinamismo imparabile e irreversible de lo real en el que el hombre como ser temporal se ve inmerso obliga a refugiarse en el arte para tratar de expresar las paradojas de lo vital. Aquí 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. En este sentido, la postura de Jankélévitch ante la creación artística rechaza la arbitrariedad del «todo vale» e intenta despojarse de lo accesorio por entender que, tras el atractivo aparente del ornamento, podría ocultarse una trampa capaz de anular la pureza del gesto creador. Él defiende el impulso creador como un auténtico gesto de amor. La apuesta jankélévitchiana por la acción creadora en el mundo, que es lo que en suma significa la *efectividad*, implica filosóficamente la renuncia a la idea de Sustancia, pero también la adscripción a la noción de Deber. Lo real y lo utópico, esto es, lo que acontece y lo que carece de lugar se confunden porque la realidad no se identifica con la apariencia fenoménica

¹⁸ Jankélévitch, V. *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 210.

de una Sustancia o de un Fundamento último que se despliega históricamente. Lo real no tiene lugar ni tiempo porque está en perpetuo proceso. No hay realidad que no se deje *hacer*. Lo real es susceptible siempre 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, una filosofía que se fía de la palabra y que olvida el valor del silencio choca necesariamente contra el muro de lo indescriptible y no toca el Misterio que es lo que constituye 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 hacer¹⁹.

La filosofía entendida desde su vertiente racionalista perdería siempre frente a la poesía –y donde decimos poesía ponemos *música* con total legitimidad– porque se reduciría a un saber teorizador que apenas puede intentar reflexionar sobre lo que realmente importa. 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 dialécticas²⁰. Lo real es el Misterio mismo y al Misterio sólo es posible acceder me-

dante una actitud bene-volente e inocente, mediante la aprehensión intuitiva y amorosa de la propia estructura viviente de la vida, inmanente y trascendente, cuya incomprendible gratuidad se regala como un don. La filosofía no puede superar el muro de la lógica excepto aceptando lo enigmático como constitutivo de la esencia de lo real. Toda retórica debe ser cuestionada. Todo discurso, puesto bajo sospecha.

La renuncia a la idea de Sustancia en pro de la noción de Misterio, el retorno a lo puro e inocente, a la infancia misma, el despojamiento de toda distracción alambicada es el único camino. Incluso la muerte debe ser reintegrada en este discurso, pues Jankélévitch estudia profundamente el problema de la muerte para extraer de él su peso negativo y reintegrarlo en la positividad de la vida que es el misterio metafísico por excelencia²¹. Frente a la angustia del *intervalo*, sujeto necesariamente a la degeneración y a la desaparición, nuestro filósofo no duda en apostar por el *instante* eterno, pleno, en el que no cabe decadencia ni final. El instante jankélévitchiano es una punta de diamante, un no-lugar de orden-totalmente-otro, un momento de *entrevisión* fulgurante por el que la vida merece la pena. 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* aflora únicamente en el instante y funciona como verdadero término

¹⁹ Jankélévitch, V. *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 130.

²⁰ Cf. Lisciani-Petrini, Enrica. *Charis. Saggio su Jankélévitch*. Mimesis. Milán, 2012, p. 47.

²¹ Cf. Jerphagnon, Lucien, *Entrevoir et vouloir. Vladimir Jankélévitch*, Chatou, Les éditions de La Transparence (Philosophie). Chatou, 2008, p. 28.

medio entre el ser y el no ser²². Se trata de un relámpago, de una revelación momentánea la cual nos obliga a corregir las ataduras del pensamiento lógico. Sólo a partir de ese vértigo del instante es posible construir una metafísica que nos libre de antiguos cosmomorfismos. Sólo así podremos liberarnos de los mundos de las Ideas, de las Esencias, de las Verdades o como queramos llamarlas. Jankélévitch defiende el contacto fugitivo con algo de una naturaleza completamente otra, la relación intuitiva con una alteridad absolutamente extraña, con un *Tout-Autre* que es *principio*, pero *no entidad*. Lo defiende aun sabiendo, como sugiere Lucien Jerphagnon, que de esa tangencia del instante el filósofo se va con las manos vacías²³. Lo único que queda tras esa 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-nada²⁴.

Lo que pone en valor la filosofía de la música jankélévitchiana es que tal contacto tangencial nos lleva inevitablemente al silencio. El interés del autor por la filosofía apofática no es gratuito. El desmantelamiento de la lógica del discurso solo puede ser realizado por la vía negativa. La vía discursiva rodea la cosa misma, pero nunca la llega a aprehender. Urge ponerse del lado del silencio, rendirse a la voz de la *música callada* del místico. Debussy, también el catalán Mompou del que el filósofo se ocupa en el ensayo *La presencia*

*lejana*²⁵, son tal vez los compositores de los que Jankélévitch extrae mejor esta enseñanza, aunque escriba con pasión sobre Chopin y Liszt, sobre Fauré, Albéniz o Rachmaninoff. La música, vista desde la sensibilidad de Vladimir Jankélévitch, se convierte en el paradigma de una filosofía de la vida que habla de esperanza a través de la entrevisión de una instancia liminar entre el ser y el no-ser. La música es ella misma filosofía y vida, es un modo de reflexionar en el que la sabiduría gana de largo la partida a la lógica a través de la fragilidad luminosa, de lo que puede ser intuido bajo la forma del chispazo y la duración de lo infinitesimal. Pocos pensadores han entendido con tanta profundidad la manifestación del hallazgo durante la pasión de la escucha.

²² Cf. Jankélévitch, Vladimir, *Philosophie première*, Op. cit., p. 74.

²³ *Ibid.*

²⁴ Jankélévitch, Vladimir, *Philosophie première*. Op. cit., p. 87. la traducción es nuestra.

²⁵ *La presencia lejana* 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. Podemos encontrarlo editado, con traducción de Lourdes Bigorra: Jankélévitch, V., *La presencia lejana. Albéniz, Séverac, Mompou*. Ediciones del Bronce. Barcelona 1999.