

Begoña Capllonch Bujosa

MÚSICA Y POESÍA COMO EXPRESIONES DEL SILENCIO EN LA FILOSOFÍA DE JANKÉLÉVITCH: EL *JE-NE-SAIS-QUOI* DE SAN JUAN DE LA CRUZ

La voix que le silence nous laisse entendre,
elle s'appelle Musique.

VLADIMIR JANKÉLÉVITCH

La millor paraula és la paraula no dita.

FREDERIC MOMPOU

Vladimir Jankélévitch: el discurso musical de una filosofía poética

Horadando en el vacío, la música crea tiempo en el tiempo: es la forma huidiza del aire que un sonido ha tallado en el espacio invisible. Y cual tiempo articulado, está colmada de silencios, pues la música habita en todas las pausas que integra una composición y que encarnan ese espacio intersticial que se abisma cuando el sonido se detiene en la secuencia temporal que la obra construye en la hilada superficie del devenir cronológico, dado que no es la música la que se interrumpe, sino el sonido al que alienta. Por otra parte, el instante de extático silencio que da inicio a la composición, así como el henchido silencio que la embarga justo en el momento en que la pieza concluye (silencios de inauguración y clausura que podríamos interpretar como las marcas empíricas de la *durée* bergosoniana, cual límites imaginarios de ese tiempo subjetivo que el oyente experimenta al margen de la exacta cronometría de la obra), integran también la música, al igual que conforman un poema los espacios en blanco que la tinta oscura ilumina desde que Mallarmé lo consagrara en *Un coup de dés*: constituyen, en fin, la creación impalpable que dimana de todo acontecimiento artístico. Pero nos estamos refiriendo, como es notorio, a los silencios sensitivos; a los silencios *audibles* en tanto que consustanciales a la temporalidad interna del fenómeno musical.

MATÈRIA, núm. 14-15, 2019,
ISSN 1579-2641, p. 23-33

Recepció: 6-1-2019

Acceptació: 22-3-2019

DOI10.1344/Materia2019.14-15.2

¹ Para una valoración de las reflexiones jankelévitchianas en el contexto de los estudios musicales, pueden consultarse los archivos de audio de las ponencias de Jean-Pierre BARTOLI («Jankélévitch dans la musicologie d'aujourd'hui») y Bernard SÈVE («Nuance et construction, remarques sur un choix de Jankélévitch dans sa pensée de la musique») del *Colloque Vladimir Jankélévitch: Actuel inactuel*, organizado por la Association Vladimir Jankélévitch y el Centre international d'étude de la philosophie française contemporaine-ENS, que tuvo lugar los días 16 y 17 de diciembre de 2005 en la École normale supérieure de la rue d'Ulm. Se hallan disponibles en: www.diffusion.ens.fr/index.php?res=cycles&idcycle=240. Consulta: 1 de noviembre de 2018.

² Vladimir JANKÉLÉVITCH [en diálogo con Béatrice BERLOWITZ], *Quelque part dans l'inachevé*, París, Gallimard, 1978, p. 127.

³ Como argumentó Francesco Corsini a propósito de nuestro autor, «Le problème est que le bagage linguistico-conceptuel dont nous disposons ne s'épouse pas avec la mobilité du devenir», motivo por el que, para Jankélévitch, deberíamos «dégager le langage des entraves dénotatives qui le rendent asphyxique, en créant des nouvelles alchimies sémantiques, à l'instar des poètes» (recogido en: Françoise SCHWAB & Jean-Marc ROUVIÈRE (dirs.), *Vladimir Jankélévitch. L'empreinte*

El silencio al que apela Vladimir Jankélévitch, sin embargo, ese silencio en singular al que su reflexión sobre la música lo impele, adquiere otra dimensión incardinado en su filosofía del *je-ne-sais-quoi* y del *presque-rien*, puesto que la música era, para este autor, indiscernible del hecho metafísico y ontológico: la abordó cual entidad que trasciende la física del sonido, y la pensó, escuchó y ejecutó —era un pianista virtuoso— sin deslindarla de sus cavilaciones en torno a la naturaleza de ser, por lo que no cabría esperar de Jankélévitch propuestas musicológicas al uso ni análisis de carácter formal. Su meditación sobre la música, de hecho, destelló aisladamente en un contexto histórico en que el enfoque de la investigación musical tendía a privilegiar la tradición estructuralista y semiótica heredada del ámbito lingüístico (piénsese, por ejemplo, en los trabajos que Nattiez o Ruwet desarrollaron en la década de 1970):¹ una perspectiva de la cual el filósofo se sentía en especial refractario en virtud del descrédito que le otorgaba al lenguaje convencional —una cuestión que, como veremos, incidirá en sus disquisiciones, puesto que al ser la música «une sorte de silence», a ella le competiría anihilar, según Jankélévitch, «le bruit insupportable par excellence qui est celui des paroles»—. ² Y de ahí la forma misma que adopta el discurso jankelévitchiano, ya que en lugar de perorar de manera metódica con un procedimiento argumentativo que no articularía, a su juicio, sino la inane presunción positivista, el autor discurre mediante imágenes verbales que van avanzando como un mar de fondo que entraña un saber infuso arcano. Eso no implicará, en su caso, que Jankélévitch acabe incurriendo en un diletantismo de erráticas divagaciones, puesto que diserta sobre la música abordando obras y pasajes concretos, y calando en funciones tonales, dinámicas acústicas y modulaciones, por lo que su manejo de la terminología específica ni escamotea ni tergiversa la evanescencia del tema que trata, y al que da justa forma con una elocución de talante poético —la única, a su parecer, que sería no delusoria—. ³ Como lo expresa con atino una de sus exégetas, en Jankélévitch, en suma, «sembra che la filosofia si faccia musica». ⁴

La música como expresión del je-ne-sais-quoi

La música evidenciaba, para el filósofo de Bourges, una dialéctica muy cara a su pensamiento, la de la paradoja misma, pues Jankélévitch predicaba que la música, aun careciendo de sentido, no constituía un sinsentido; que sin expresar nada, no resultaba inexpressiva. Y no concebía considerarla, en cualquier caso, como un lenguaje, lo cual hubiera supuesto entenderla como un código susceptible de ser descifrado y, en consecuen-

cia, de la posibilidad de *traducirse* (y de ahí que también relegara, de las obras a las que consagró sus deliberaciones, aquellas que implicaran un desarrollo motivico-temático, puesto que ciertas formas tradicionales como la sonata, por ejemplo, nos remiten, metafóricamente, a la sintaxis verbal y al arte retórica; y no por azar los compositores sobre los que Jankélévitch se detuvo fueron los maestros del instante, de la aparición; los del sonido que emerge de las aguas o espejea en el vacío en menoscabo de los artifices de la elocuente discursividad melódica.⁵ Mucho se ha discutido a propósito de la pertinencia de que tan reducido corpus pudiera fundamentar una filosofía de la música en sentido lato, pero cabe precisar que esta no fue, en ningún momento, la pretensión de este autor, que optó por examinar cierto tipo de música que percibió como *évidence inévidente*; un hecho, pues, situado en el culmen de su *cogitatio* sobre la existencia. Jankélévitch no juzgaba una composición, por lo tanto, como un signo transitivo que nos remite a un *au-delà* que lo trasciende, sino como experiencia misma, como manera de ser en el tiempo (luego tampoco sería parangonable, por ejemplo, al oráculo de Delfos, pues pese a que *ni dice ni omite*, como sentenciaba el fragmento heraclítico, no brinda señales). Por esta razón, Jankélévitch asimilaba la música al *je-ne-sais-quoi* a través del cual la vincularía al silencio, puesto que no puede ser efable aquello de lo que se es nesciente. Eso no significa, sin embargo, que se aproximara a una obra cual enigma insustancial, ya que cabe esclarecer que el filósofo oponía el «mystère allégorique» al «*tautégorique*», es decir, que estimaba lo misterioso «non point parce qu'il serait le signe d'autre chose, mais par sa présence même et par le seul fait qu'il existe».⁶ Y la existencia, efectivamente, no se deduce, sino que se constata: «elle ne peut être connue que par elle-même, c'est elle qui s'indique, qui s'enseigne. [...] Que reste-t-il à dire, sinon que *l'existence s'existe*».⁷ De ahí que consignara la música como *inefable* y como no reductible a nada más que a su propio ser, puesto que si el misterio no puede ser expresado, «ce n'est pas que nous manquions de mots assez subtils pour l'exprimer, c'est plutôt parce qu'il n'y a absolument rien à en dire»,⁸ y es por esto por lo que la música formaría parte de esas categorías *premières*, tales como la existencia misma, la muerte, el dolor o la persona.⁹ A tenor de lo expuesto, resulta inevitable no recordar aquí la sentencia del *Tractatus wittgensteniano* relativa a la necesidad de silenciar aquello de lo que no es posible hablar, pero téngase en cuenta que Jankélévitch no pretendía deliberar sobre la naturaleza de lo inefable, sino acerca del hecho indiscutible de su acontecer; y la música, en todo caso, se definiría cual entidad no dicente, sino actante, motivo por el que no resultaría aporético afirmar que no expresa nada aun no siendo inex-

du passeur. Colloque de Cerisy-la-Salle, París, Éditions Le Manuscrit, 2007, p. 172).

⁴ Caterina CONCA, «L'ineffabile musicale in Vladimir Jankélévitch», Romeo BUFALO y Pio COLONNELLO (eds.), *Arte, Natura, Storicità*, Atti del Convegno 6-7 maggio 1999. Dipartimento di filosofia dell'Università della Calabria, Nápoles, Luciano Editore, 2000, p. 55. En cuanto a los estudios de referencia del pensamiento jankelévitchiano, uno de los más completos que disponemos es el de Isabelle de Montmollin: *La philosophie de Vladimir Jankélévitch*, París, PUF, 2000. No incluye ningún apartado específico dedicado a la música, pero las referencias a este arte son continuas (y tanto a obras específicas como a procedimientos, como el relativo a las modulaciones que la autora desarrolla en la p. 273 y ss.). Con todo, siguen teniendo aún vigencia algunos trabajos clásicos como el de Lucien JERPHAGNON *Vladimir Jankélévitch ou de l'effectivité*, París, Seghers, 1969, o el de Enrica LISCIANI PETRINI *Memoria e poesia: Bergson, Jankélévitch, Heidegger*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiani, 1983. En lengua española puede consultarse la tesis doctoral de M.^a Celia CAMARERO JULIÁN *Vladimir Jankélévitch: filosofía de la vida y filosofía de la música*, Universidad de Salamanca, 2013.

⁵ Los músicos a los que se consagró fueron, esencialmente, los siguientes: Debussy, Ra-

vel, Fauré, Satie, Déodat de Séverac, Mompou, Albéniz, Rimski-Korsakoff, Mussorgski, Liszt y Chopin.

⁶ V. JANKÉLÉVITCH, *Premières et dernières pages*, París, Seuil, 1994, p. 177.

⁷ François GEORGES, «Les difficultés de l'existence», AA.VV., *Écrit pour Vladimir Jankélévitch*, París, Flammarion, 1978, p. 271-272.

⁸ V. JANKÉLÉVITCH, *Premières et...*, p. 177.

⁹ *Idem*.

¹⁰ No hay duda con respecto a este punto, dado que estas son las palabras que Frederic Mompou hizo añadir al prólogo de la edición príncipe del primer cuaderno de su *Música callada*, que se publicó en París en 1959 (es decir, en el momento en que Jankélévitch ocupaba la cátedra de filosofía moral de la Sorbonne): «Le grand poète mystique, san Juan de la Cruz, chante dans une de ses belles poésies *La Música callada, la Soledad sonora*, cherchant à exprimer ainsi l'idée d'une musique qui serait la voix même du silence» (la inscripción aparece en el reverso de la portadilla de la partitura). En un primer momento, el compositor quiso que la notación de la *Música callada* nunca fuese editada con la finalidad de preservar su silencio (algo que, como es patente, no pudo evitarse); y lo mismo ocurrió cuando expresó que deseaba que la obra nunca fuese interpretada en público.

¹¹ Efectivamente, Jankélévitch asimilaba el *je-ne-sais-*

presiva; un rasgo que habría de compartir, siempre según el autor, con la palabra poética.

El *je-ne-sais-quoi* de san Juan de la Cruz

No en vano fue Mompou y, especialmente, su *Música callada*, una de las calas en las que se detuvo Jankélévitch (sobre todo, en la última sección de *La présence lointaine* de 1983), dado que la expresión misma de una «música que calla» cobra aquí pleno sentido teniendo en cuenta que la creación sonora, en pureza, nada podría decir.

Asimismo, tampoco por azar esa *música callada* constituye un oxímoron que Mompou tomó de un verso del *Cántico espiritual* (XV, v. 68) de san Juan de la Cruz,¹⁰ el místico carmelita que tantas veces mencionó Jankélévitch como uno de los autores que habrían ya ahondado en la dimensión del *je-ne-sais-quoi*. De hecho, y como Jankélévitch no ignoraba, el propio san Juan había articulado el «no sé qué» en una de las estrofas del *Cántico* (VII, v. 35),¹¹ aunque, en su caso, como enseguida veremos, lo hacía con motivo de la imposibilidad de traducir en palabras la experiencia mística, esto es, la unión del alma con la esencia divina, una experiencia de naturaleza inefable en tanto que no cognoscitiva para el individuo. Por esta razón, el carmelita creó un lenguaje poético ante todo sensorial y paradójico como el que ilustra de manera ejemplar la expresión de la *música callada*, un sintagma, además, de raigambre pitagórica en virtud de que entronca con la concepción de la armonía de las esferas que asumió san Agustín y que tanto cultivó la escuela poética salmantina durante el Renacimiento (recuérdese, por ejemplo, la *Oda a Salinas* de fray Luis de León). Y es que san Juan, en definitiva, lograba así impugnar el especioso razonamiento lógico y los falaces conceptos de la lengua convencional mediante la belleza misma de las palabras al intensificar la expresividad de sus rasgos prosódicos y rítmicos, del cromatismo de los epítetos que ideaba, y de todo el entramado de símbolos que van engastándose en sus versos y que, precisamente por derivar de nociones antitéticas, irradian su sentido hermético: la oscuridad y el resplandor, el goce y la herida, el recogimiento interior y el vuelo, o el canto y el silencio. Oxímoros y paradojas que convertirán lo abstracto en sensitivo, dando voz, así, a lo inefable, e incluso a lo incognoscible: a lo que solo la poesía, en su estado puro, podía y debía manifestar. Por consiguiente, la lírica constituía, para san Juan, lo mismo que la música para Jankélévitch: «une forme de l'expérience de l'ineffable».¹² Y el modo en que tanto Jankélévitch como Mompou comprendieron la expresión sanjuanina es el mismo por el que los

versos del carmelita han trazado uno de los más fértiles meridianos de la lírica moderna: porque evidencian, en suma, que la poesía —como la música— puede hacer audible lo inefable. Y estas afirmaciones de Mompou relativas a su composición para piano *Música callada* podrían perfectamente definir tanto la esencia lírica del santo como el pensamiento sobre la música del filósofo:

Aquesta música no té aire ni llum. És un dèbil batec del cor. No se li demana arribar més enllà d'uns mil·límetres en l'espai, però sí la missió de penetrar en les grans profunditats de la nostra ànima i regions més secretes del nostre esperit. Aquesta música és callada perquè la seva audició és interna.¹³

El *Cántico* de lo inefable

Como habíamos adelantado, tanto la expresión de la *música callada* como la oración del *no sé qué* de san Juan de la Cruz proceden del *Cántico espiritual*. Concebido como un diálogo entre dos esposos al modo del *Cantar de los cantares* bíblico, las *Canciones* que, tras la muerte del religioso carmelita, conocemos hoy como el *Cántico espiritual* fueron compuestas, en parte, durante su encierro en la prisión conventual de Toledo (1577-1578), y constituyen, en efecto, la más meditada expresión de su doctrina mística, además de su creación poética más inspirada. Así lo demuestran el profundo y, a veces, enigmático simbolismo de sus imágenes y la configuración de una expresión verbal que no tenía entonces precedentes en la lírica española, pues surgía de la combinación de elementos bíblicos (el mencionado *Cantar*), tradicionales (procedentes del romancero), neoplatónicos (a través de la lírica amorosa de tradición petrarquista) y cultos (entre ellos la predilección, como en fray Luis, por la lira, la estrofa estrenada en castellano por Garcilaso de la Vega en su *Oda a la flor de Gnido*). La trama del poema, dispuesto a modo de égloga espiritual, arranca con la afanosa búsqueda, por parte de la amada (el alma), del amado (Dios); y tras un agónico vagabundeo, por fin lo halla; se produce entonces, en un marco natural apacible donde cada elemento tiene su virtud simbólica y su virtualidad mística (el *locus amoenus* por excelencia), la anhelada unión. Como decíamos, sin embargo, esa búsqueda es penosa, pues el alma debe purificarse y hallar el camino hasta culminar en el éxtasis (lo que en la mística se conoce como las vías *purgativa* e *iluminativa* que conducirán a la vía *unitiva*). Así, en el tránsito de esa búsqueda, la Esposa (el alma) inquiere a todos los seres con los que se encuentra para que le hablen del Esposo (Dios); pero las devotas criaturas, que no pueden articular palabra

quoi al *no sé qué* sanjuanino, y así lo explicitó con claridad, por ejemplo, en *De la musique au silence. I. Fauré et l'inexprimable*, París, Plon, 1978, p. 346: «[Le] *Je-ne-sais-quoi* [...] est comme le parfum de l'esprit autour de l'existence; tel est le *Yo-no-sé-que* de Jean de la Croix». Como se observa, el filósofo no empleaba la tilde en el pronombre interrogativo *qué*, aunque, por lo común, se refería a esta expresión formulándola en lengua francesa.

¹² Declaraciones de Jankélévitch reproducidas en Françoise SCHWAB y Jean-Marc ROUVIÈRE (dirs.), *Vladimir Jankélévitch. L'empreinte du passeur. Colloque de Cerisy-la-Salle*, París, Éditions Le Manuscrit, 2007, p. 201.

¹³ La cita se recoge en la Fundació Frederic Mompou, Barcelona, 2015. Disponible en: <http://fundaciomompou.cat/bio-mompou/>. Consulta: 30 de diciembre de 2018.

¹⁴ Reproducimos el texto de san Juan siguiendo la edición de Domingo Ynduráin, que toma como fuente el denominado *Cántico B* del manuscrito de las carmelitas descalzas de Jaén: san JUAN DE LA CRUZ, *Poesía*, Domingo YNDURÁIN (ed.), Madrid, Cátedra, 1997, p. 250.

¹⁵ San JUAN DE LA CRUZ, *Poesía...*, p. 252.

en tanto que la esencia de la divinidad es impronunciable, apenas logran referir, balbuceando, las bondades del Creador. Y es en este momento cuando la Esposa expresa ese «no sé qué» al que le remiten, mediante titubeos, las mencionadas criaturas:

Y todos cuantos vagan
de ti me van mil gracias refiriendo,
y todos más me llagan,
y déjame muriendo
un no sé qué que quedan balbuciendo.
[*Cántico*, VII, v. 31-35]¹⁴

El gran acierto de san Juan, empero, es que esta expresión del «no sé qué» se engasta en un verso onomatopéyico que imita fonéticamente un tartamudeo mediante la repetición del vocablo «que», seguido de la forma verbal «quedan», que reitera el mismo sonido, motivo por el que no solo se omite cualquier referencia a Dios, custodiando así el secreto de su naturaleza (lo que solo el místico podría experimentar en el éxtasis de la unión), sino que es la propia palabra poética la que asume la inefabilidad al expresar el balbuceo.

En cuanto al sintagma de la «música callada», se inscribe en el *Cántico* una vez que el alma ya ha hallado a Dios y se prepara para el éxtasis unitivo, una comunión que la poesía mística suele expresar mediante el lenguaje erótico (y cabe recordar que ya el *Cantar de los cantares* bíblico era una antología de cantos nupciales hebreos que el cristianismo interpretó, como hemos constatado, reconvirtiendo a los amantes en el *alma y Dios*). Y por esta razón, la expresión se inserta en una estrofa en la que todos los elementos prefiguran los preparativos de ese culmen extraordinario cual ágape celebrativo:

la noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.
[*Cántico*, XV, v. 66-70]¹⁵

Nótese que lo relevante de la estrofa es la musicalidad que emanan los versos a través de la insistente profusión de fonemas sibilantes, pues tén-gase en cuenta que es precisamente la música —que no los vocablos *per se*— la que puede expresar lo inefable. Asimismo, es conveniente advertir que la expresión que da réplica a la *música callada* es su complementaria

de la *soledad sonora*. En este caso, no se advierte un oxímoron, puesto que el concepto abstracto de la *soledad* no está en contradicción con las percepciones auditivas. No obstante, el sintagma causa extrañeza, dado que san Juan predica una cualidad sensitiva de un concepto abstracto al atribuir el adjetivo «sonora» al sustantivo «soledad». La cuestión, en definitiva, es que la poesía logra dar realidad sensible a un concepto inmaterial subvirtiendo así la semántica del lenguaje ordinario, luego aproximando la palabra a la música. Además, nótese la aliteración entre ambos términos mediante la repetición de los mismos fonemas al inicio de uno y otro («soledad sonora») que prolonga el sonido del vocablo previo «sosegada» (v. 66), un efecto que suscita que hasta creamos escuchar la susurrante reverberación de la soledad: un suave murmullo que ya venía auspiciado, en el texto, por otras expresiones aliterativas como «los ríos sonoros» o «el silbo de los ayres amorosos» de la estrofa anterior;¹⁶ oraciones donde la presencia del fonema sibilante /s/, que no por insistente deja de ser sutil, evoca el envolvente fluir del agua y correr del aire que se transferirán a continuación a la *soledad* (nadie puede testimoniar el encuentro amoroso), en este lugar edénico tan propicio para la unión mística.

Es palmario, pues, que solo las expresiones balbucientes, contradictorias y aliterativas que no son propias del lenguaje cotidiano le permitirían a san Juan abordar esa inefable —pero auténticamente vivida— experiencia mística, por lo que ese paradójico *no saber sabiendo*, que escaparía a toda lógica discursiva, solo podría revelarse mediante una arrebatada y musical palabra poética que el carmelita no solo patentizó en el *Cántico*, sino también en *Entréme donde no supe* y en toda su obra lírica en la que también gravita la imagen de la cegadora luz de esa noche oscura del alma colmada de saberes inenarrables;¹⁷ una noche luminosa como las que, a su vez, sombrean los textos en torno a la música de Jankélévitch (*vid.* su ensayo sobre *Le nocturne* de 1942, recogido más tarde en *La musique et les heures* de 1988), dado que también para el filósofo la noche constituía un lugar pródigo para la comunión y el conocimiento: «La nuit tout est possible, et les difficultés de l'action et de la connaissance fondent comme par enchantement dans l'immensité océanique de l'ombre».¹⁸

Es cierto que el pensamiento de Jankélévitch no posee el origen místico que alentaba los versos de san Juan, pero ello no impide que el filósofo pudiera hallar, en el carmelita abulense, la huella de ese intemporal *je-ne-sais-quoi* —que también denominó *charme*— del que rechazaba, sin embargo, cualquier posible filiación con el romanticismo.¹⁹ En realidad, Jankélévitch situaba el *je-ne-sais-quoi* en el seno del racionalismo, motivo por el cual también lo asociaba, por ejemplo, a Baltasar Gracián, puesto que esa conciencia instantánea de lo incognoscible no resultaría de la ena-

¹⁶ «Mi Amado las montañas, | los valles solitarios nemosos | las ínsulas extrañas, | los ríos sonoros, | el silbo de los aires amorosos» (*Cántico*, XIV, v. 61-65). Adviértase aquí, además, la total ausencia de formas verbales (lo que incide en la apacibilidad de la escena), y el empleo del vocablo arcaico «ínsulas», que nos remite al maravilloso universo de la caballeresca. El sincretismo de san Juan, como apuntábamos, es uno de los recursos de su poética silente.

¹⁷ De hecho, San Juan redactó también unos comentarios en prosa de sus poemas, pero son confusos y resultan desconcertantes. Paradójicamente, pues, son los oscuros poemas del santo los que en verdad iluminan el impronunciado sentido que entrañan.

¹⁸ V. JANKÉLÉVITCH, *La musique et les heures*, París, Seuil, 1988, p. 243. De hecho, Jankélévitch consideraba a san Juan de la Cruz como a uno de los grandes místicos de la noche, de quienes juzgaba que buscarían «l'obscur clarté, non pas pour se rendre attentifs au logos, mais pour écouter les voix de la nature» (*La musique et les heures...*, p. 251); e identificó la *noche oscura* del carmelita con «la Grande Ténèbre de Denys l'Aréopagite» (p. 224).

¹⁹ V. JANKÉLÉVITCH, «Vladimir Jankélévitch entretien en 1980». Disponible en www.youtube.com/watch?v=5XU_vR0wa0c. Consulta: 11 de noviembre de 2018.

²⁰ V. JANKÉLÉVITCH, *Premières et...*, p. 222.

²¹ Así lo expresó Jankélévitch, por ejemplo, en *De la musique au silence...*, p. 344: «C'est le cas de dire, avec Angelus Silesius: ce que je suis, je ne le sais pas; et ce que je sais, je ne le suis pas. De cet impalpable il n'y a donc pas philosophie, sinon négative ou apophatique, les prédicats par lesquels on le qualifierait n'exprimant jamais que des privations».

²² Este ensayo se recoge en José Ángel VALENTE, *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1990 (Barcelona, 1976), p. 61-69.

²³ María ZAMBRANO, *Claros del bosque*, ed. de Mercedes Gómez Blesa, Madrid, Cátedra, 1993, p. 213. De hecho, la influencia de la lírica sanjuaniana en la poesía española del siglo xx es muy profunda, dado que se rastrea ya en la *Soledad sonora* de Juan Ramón Jiménez, en los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca y, por supuesto, en el *Cántico* de Jorge Guillén, para adentrarse luego en el Luis Rosales previo a *La casa encendida*, en la *Soledad cerrada* de Gabriel Celaya o en el *Diario* de Luis Felipe Vivanco, y culminar finalmente en la obra y el espíritu de Antonio Gamoneda, José Ángel Valente, Andrés Sánchez Robayna o, incluso, Juan Goytisolo, pues el título de su obra *Las virtudes del pájaro solitario* aborda un asunto que san Juan había apuntado en los comentarios en prosa a su *Cántico*: el de la alegoría del

jenación, sino, precisamente, de un relampagueo de lucidez (la *pensée-éclair*), de una intuición —no en vano Jankélévitch fue discípulo de Bergson— entendida como «sagesse naissante-mourante, comme étincelle». ²⁰ Con todo, la revelación mística le prestaba al filósofo una imagen idónea de ese *je-ne-sais-quoi* al que daría voz la música, y Jankélévitch incluso se hizo eco del llamado *conocimiento negativo* que es propio del misticismo (aunque también de otros planteamientos como el que evidenciaba Plotino —al que cita con frecuencia— o el de la patrística cristiana), puesto que al ser el individuo consciente de sus limitaciones cognoscitivas a causa de su naturaleza finita, solo mediante la vía negativa le sería posible abordar aquello que es incapaz de comprender ²¹ (y de ahí que la teología negativa o apofántica afirme la existencia de Dios no dilucidando aquello que es, sino declarando lo que, manifiestamente, *no es*). Por otra parte, la concepción que tenía de la música Jankélévitch con respecto a lo incognoscible (y aquello por lo que la coligaba al silencio cognoscente) sería, en efecto, análoga a cierto tipo de lírica y, en particular, a las denominadas poéticas del silencio que se fraguaron en especial a lo largo del siglo xx, y que no en vano situaban a san Juan de la Cruz como a uno de sus inspiradores, pues asumido ya que el lenguaje convencional no es sino fariseo y equívoco, solo la palabra poética podría resultar, en verdad, reveladora; una cuestión en la que abunda, por ejemplo, José Ángel Valente, remendando unos versos del «Paradiso» dantesco (*La Commedia*, v. 121-123) en su «Hermenéutica y la cortedad del decir», ²² y que hallamos, fulgurante, en tantos lares de la poesía, como en la *palabra lograda* al silencio de Paul Celan (*Argumentum e silentio*) o en la imagen de la palabra escondida «engendradora de musicalidad y de abismos de silencio» de María Zambrano. ²³ El asunto emana, no obstante, de muy antiguo, y como apuntaba George Steiner, constituía ya el tema de Empédocles en el Etna o el de la «distancia gnómica que guardaba Heráclito». ²⁴

El *presque-rien* cual confín de lo absoluto

Ahora bien, que la música no refiera a *nada*, y que por ello se exhiba penetrada de silencio no legitima que podamos afirmar que signifique *le néant*; encarnaría, en todo caso, lo que Jankélévitch expresó como el *presque-rien*, la «mixtion d'instant et d'intervalle qui constitue l'être (*Esse*) créaturel», ²⁵ que constituiría, para el autor, el instante no mensurable en que es revelada *quelque chose d'autre* en la continuidad del ser que compone su *devenir*: la revelación de lo absoluto en la pura labilidad; la escucha de la infinitud en la transitoriedad percedera. Solo la música, pues, podría

albergar ese *presque-rien* en tanto que *innommé innommable* a través, por ejemplo, de un *pianissimo* de Debussy o de Albéniz,²⁶ porque la música, en fin, «vit de silences. [...] Elle tend vers le silence d'où elle est issue et qui semble la nier»;²⁷ y esta concepción del silencio como la dimensión grávida e insondable de la que surgiría y a la que tendería la música se corresponde, precisamente, con el modo en que Mompou concebía la esencia de una composición musical, pues de forma análoga al filósofo francés, el catalán declaró que «La música està escrita per a allò inexpressable, voldria que ella semblés sortir de l'ombra per a tornar de nou en ella».²⁸ Ese *presque-rien* expresado por el silencio incardinado en la música no podría corresponder, por lo tanto, a la oquedad del *Néant* mallarmeano, sino a la completitud de un Todo no verbalizable como el que implicaría, tal como hemos examinado, el rebosamiento de la inconmensurabilidad divina que quintaesenciaba la palabra poética de san Juan de la Cruz. Y es por esto por lo que Jankélévitch identificó el misterio de la música con lo *inefable* pero no con lo *indecible*, pues no respondería a la muerte estéril, sino al fecundo existir: «lo indecible es la noche negra de la muerte, porque es tiniebla impenetrable y el desesperante no ser. [...] Lo inefable, por el contrario, es inexpressable por ser infinito e interminable cuanto sobre ello hay que decir»;²⁹ afirmaciones que enlazan, de nuevo, con lo expuesto por Valente en el ensayo antes mencionado sobre la cortedad del decir, y que refieren a esa sobreabundancia de contenidos que la palabra ordinaria no podría alojar (*nullus sermo sufficiat*), pero cuyo rastro ostentaría la poesía como «memoria de un olvido, voz de un silencio»,³⁰ aunque solo podría tratarse, según lo argumentado, de una poesía ahíta de sentido(s), dado que solo esta lírica podría figurar, mediante la música de sus palabras, la huella silente de su inefable memoria.

Atrincherada, pues, en el dominio de la ambigüedad que le concedería la paradójica absolutez del *presque-rien*, la música ignoraría el principio de contradicción que de igual modo impugna la imagen poética al integrar entidades opuestas que no solo no se contradicen, sino que se otorgan sentido recíproco,³¹ puesto que la creación musical nos enfrenta a una realidad sin recurso a la demostración, salvo por la irreductible facticidad de su propia existencia; luego siendo, en rigor, una *évidence inévidente*.

Es notorio, por consiguiente, que Jankélévitch no acomete el silencio desde el parámetro de la física, aunque tampoco puede ubicarlo en la pura especulación metafísica. Se lo figura, en ocasiones, cual piélago sobre el que la vida sobrenada con su incesante murmullo; y si bien la existencia, para el filósofo, flotaría en la profundidad abisal del silencio,³² de igual modo expresó que la música «flota en el sereno océano del silencio»,³³ puesto que para Jankélévitch, en suma, la música no constituiría sino una

alma que, transformada en pájaro, vuela hacia Dios.

²⁴ George STEINER, *Lenguaje y silencio*, Miguel Ultorio (trad.), México, Gedisa, 1990 (Nueva York, 1976), p. 76.

²⁵ V. JANKÉLÉVITCH, *Premières et...*, p. 218.

²⁶ *Ibid.*, p. 213.

²⁷ V. JANKÉLÉVITCH, *Quelque part...*, p. 230.

²⁸ Fundació Frederic Mompou, *loc. cit.*

²⁹ V. JANKÉLÉVITCH, *La música y lo inefable*, Rosa Rius y Ramón Andrés (trad.), Barcelona, Alpha Decay, 2005 (París, 1983), p. 118.

³⁰ J. Á. VALENTE, *Las palabras de la tribu...*, p. 63.

³¹ *Vid.*, por ejemplo, la imagen de *las piedras y las plumas* que desarrolla Octavio Paz en su clásico ensayo *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 99 y ss.

³² V. JANKÉLÉVITCH, *La música y lo inefable...*, p. 119.

³³ *Ibid.*, p. 200.

³⁴ *Ibid.*, p. 148.

³⁵ V. JANKÉLÉVITCH, *Prémières et...*, p. 218.

«experiencia vivida análoga a la vida».³⁴ La correlación es perfectamente plausible en el contexto de su pensamiento, pues habiendo declarado que la música es *l'art du temps* por excelencia, y teniendo en cuenta que juzgaba el devenir como lo inherente al ser, «le devenir étant pour l'homme la seule manière d'être»,³⁵ solo la música testimoniaría ese devenir consustancial a la delicuescente existencia, pues solo ella, en fin, transustanciaría, en esas *étincelles* o relampagueos que irisa su ser invisible, ese silencio no sensitivo sobre el que ella misma bascula cual manifestación del *je-ne-sais-quoi* y del *presque-rien*: el silencio del silencio; la música de la música. Y por esta razón solo la música podría expresar hasta lo que para el hombre es del todo *inexperimentable* aunque inexcusablemente ineludible: la muerte, tal como para Jankélévitch constituía —que no significaba— el Réquiem de Fauré *op.* 48. Y no siendo la existencia, como apuntábamos, ni deducible ni demostrable, acaso sea ese silencio que la música centellea el único garante de nuestro fragoroso existir.

Begoña Capllonch Bujosa
Universitat Pompeu Fabra
begona.capllonch@upf.edu

MÚSICA Y POESÍA COMO EXPRESIONES DEL SILENCIO EN LA FILOSOFÍA DE JANKÉLÉVITCH:
EL *JE-NE-SAIS-QUOI* DE SAN JUAN DE LA CRUZ

En estas páginas abordamos el vínculo entre la música, la poesía y el silencio que expresó Vladimir Jankélévitch en el marco de su filosofía del *je-ne-sais-quoi* y del *presque-rien*, una cuestión que ejemplifica la *Música callada* que compuso Mompou a partir de unos versos de san Juan de la Cruz, pues así como la música, según el filósofo, daría voz a lo impronunciable, la palabra lírica del santo logró expresar la inefable experiencia mística, sentando las bases, además, de las poéticas del silencio de la modernidad.

Palabras clave: Jankélévitch, san Juan de la Cruz, Mompou, *Música callada*, silencio, inefabilidad

MUSIC AND POETRY AS EXPRESSIONS OF THE SILENCE IN THE PHILOSOPHY OF JANKÉLÉVITCH:
THE *JE-NE-SAIS-QUOI* OF SAN JUAN DE LA CRUZ

In these pages we present the bond between music, poetry and silence expressed by Vladimir Jankélévitch within the framework of his philosophy: the *je-ne-sais-quoi* and the *presque-rien*; a matter exemplified by the *Música callada* composed by Mompou and based on some verses of San Juan de la Cruz. So, as the music, according to the philosopher, would give a voice to the unpronounceable, the lyric word of the saint managed to express the ineffable mystic experience, thus setting the basis of the poetics of the silence of modernity.

Keywords: Jankélévitch, San Juan de la Cruz, Mompou, *Música callada*, silence, ineffability

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

