

## LA RECEPCIÓN DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE VLADIMIR JANKÉLÉVITCH

María Celia Camarero Julián  
Doctora por la Universidad de Salamanca

### RESUMEN:

La mayor parte de los estudios que tratan el pensamiento estético de Vladimir Jankélévitch se han escrito en Francia y en Italia. Estos trabajos nos muestran las obsesiones del autor, su filosofía de lo intangible y su amor incondicional por la música.

### ABSTRACT:

Most of the studies that treat the aesthetic thought of Vladimir Jankélévitch have been written in France and in Italy. These works show us the obsessions of the author, his philosophy of the intangible and his unconditional love for the music.

**PALABRAS CLAVE:** *Je-ne-sais-quoi, Presque-rien, entrevisión, instante, ironía, odisea, charme.*

**KEYWORDS:** *Je-ne-sais-quoi, Presque-rien, glimpse, instant, irony, odyssey, charme.*

Afirmar que la recepción de Jankélévitch en Europa tiene color mediterráneo es una constatación inequívoca. Las monografías más relevantes sobre el filósofo son francesas e italianas. Hay publicados más de una veintena de libros (algunos procedentes de tesis doctorales) que nos acercan a su pensamiento moral, a su particular metafísica, a su visión estética y a su filosofía de la música. Son trabajos que convergen a la hora de presentarnos sus grandes obsesiones, pues la reflexión del autor se construye en torno a un tándem recurrente, el *Je-ne-sais-quoi* y el *Presque-rien* que, articulado bajo el signo de la *entrevisión*, esboza sutilmente la aporía de la existencia. Si la posición filosófica en sí misma nace necesariamente del desconocimiento, Vladimir Jankélévitch sugiere recobrar una nesciencia que ha de

sentirse próxima a la inocente operación de la docta ignorancia que nos enseñaba Nicolás de Cusa<sup>1</sup>. Además de ello, es imprescindible adscribirse a una provisionalidad que debe ponerse en camino. La idea es trascender el racionalismo procedente tanto de la herencia de Descartes como de la kantiana y sobreponerse por igual al nihilismo y a las filosofías postmodernas en pos de un reencuentro con lo enigmático que, como observa Isabel de Montmollin, ha estado ahí desde que el hombre es hombre<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cf. JANKÉLÉVITCH, V.: *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. 2. La méconnaissance. Le malentendu*. Seuil, París, 1980, pp.13-18.

<sup>2</sup> Cf. DE MONTMOLLIN, I.: *La philosophie de Vladimir Jankélévitch. Sources, sens, enjeux*. Presses Universitaires de France (PUF), París, 2000, pp.5-6.

Precisamente *La philosophie de Vladimir Jankélévitch* de I. de Montmollin, trabajo publicado en marzo del año 2000, es el primer intento exhaustivo de acercamiento global a un cuerpo filosófico que busca su sitio entre los más originales del siglo XX. De momento, y a nuestro juicio, continúa siendo el trabajo más completo que se ha publicado sobre el pensamiento del filósofo. Piensa Montmollin que en los albores del siglo XXI, cuando desencanto y codependencia económica son dos de los rasgos más característicos de la sociedad occidental, la filosofía de Jankélévitch aporta un propósito de no dirigirse hacia saber alguno, si por saber entendemos la estructuración de un pensamiento sistemático. La monografía a la que nos referimos no contiene, ni ha sido concebida desde la crítica del autor<sup>3</sup>. Se trata más bien de un acercamiento comprensivo hacia su obra guiado por la sospecha de que aún precisará de mayor perspectiva histórica para ser valorada con justeza. Escrito desde la actitud de empatía con el mundo espiritual del filósofo, el trabajo se estructura en cinco partes dedicadas a las fuentes filosóficas, literarias y místicas que influyen sobre el pensamiento jankélévitchiano, a la filosofía del *je-ne-sais-quoi* propiamente dicha, al tema de la infancia como destino, a la problemática temporal presentada como tiempo perdido y tiempo reencontrado y, por último, a la persona y el sentido del amor. En el estudio de Montmollin no existe subcapítulo alguno dedicado a la relación de Jankélévitch con la música, pero sí numerosas ocasiones en las que se alude a ella<sup>4</sup>. La investigadora se fija en la

diversidad de sentidos hacia los que apunta su obra filosófica y en las apuestas personales de una reflexión cuya belleza poética es señalada desde el comienzo como una de sus virtudes principales. Montmollin ya partía de un estudio pionero sumamente interesante escrito por Lucien Jerphagnon en 1969, durante los años profesoriales del filósofo<sup>5</sup> en el que merece la pena detenerse.

Lucien Jerphagnon escribe sobre Jankélévitch cuando nuestro catedrático de La Sorbona vivía ese momento de esplendor intelectual y madurez profesional que supone, para un hombre de letras y un profesor universitario, la barrera de los 65 años. El trabajo tuvo como primer título, *Vladimir Jankélévitch ou de l'effectivité*, pero casi cuarenta años más tarde, mucho después de que la primera edición se agotara y se hiciera imposible de encontrar, Jerphagnon revisó y aumentó el opúsculo siendo reeditado con el título de *Entrevoir et vouloir: Vladimir Jankélévitch*. No nos parece, ni mucho menos, anecdótica la elección de este cambio. Estamos en 2008 y el filósofo ha desaparecido hace ya casi veinticinco años. Es ahora, a co-

---

ritu del *je-ne-sais-quoi* y del *presque-rien*, así como el paradigma de la teoría del instante jankélévitchiana); 96 (a Rimsky-Korsakov y su ópera sobre la ciudad invisible de Kitej); 104 y 108 (a Gabriel Fauré y su *Balada en Fa sostenido menor*); 241 (a la cualidad nocturna de la música romántica y a su significación simbólica para Jankélévitch); 245 (a la expresión del mundo moral en la música de Gabriel Fauré); 273 (a las “modulaciones inteligentes” de Fauré como metáfora a través de la cual Jankélévitch sugiere un buen manejo de nuestra insatisfacción existencial); 290 (a la técnica musical de la “modulación” y su pertinencia para entender la teoría jankélévitchiana del instante); 301 (a los comentarios de Schumann sobre las sinfonías de Schubert); 314; 371 (a la ópera *Pélleas y Mélisande* de Debussy).

<sup>3</sup> Cf. DE MONTMOLLIN, I., *op.cit.*, p 6.

<sup>4</sup> Encontramos referencias musicales en las páginas 86 (al *Andante Spianato* de Chopin); 87; 88; 200; 303 (a Debussy, músico que encarna el espí-

<sup>5</sup> JERPHAGNON, L.: *Vladimir Jankélévitch ou de l'effectivité*. Seghers (Philosophes des tous les temps). París, 1969.

mienzos del siglo XXI, cuando el goteo de escritos sobre el legado jankélévitchiano empieza a situarlo en el lugar que merece dentro de la historia de la filosofía. Para Jerphagnon, el pensamiento de Jankélévitch, mejor que *Weltanschauungen* de gran envergadura, lo que pretende es presentarnos sugerentes «entrevisiones» del mundo, entendiendo por éstas concepciones muy sutiles, muy afinadas sobre la vida y la realidad para cuya articulación, la *intuición* va a jugar un papel fundamental. Aparece, claro está, la influencia de Bergson, pero no es la única: Plotino, Schelling, Simmel, así como algunos místicos y Padres de la Iglesia forman un cuerpo de inspiradores sobre los que hay consenso entre todos los estudiosos. Jerphagnon nos presenta al filósofo como un verdadero pedagogo para quien es necesario decir y repetir una y mil veces<sup>6</sup>. En su caso particular se trata de una cuestión no sólo metodológica. Es una verdadera necesidad, una fórmula de seducción, una cuestión –podríamos decir– de trascendencia estética. Para darnos cuenta de cuánto valor tiene para él la iteración valga acudir a este texto:

Quien no dice nada, *a fortiori* no puede repetir [...] para el creador la repetición es cargante, mientras que para el lector llega a ser una necesidad pedagógica requerida por nuestra lentitud en comprender, nuestra falta de atención o nuestra sordera mental [...]. En música y en poesía, por el contrario, la reiteración puede constituir una renovación tanto para el creador como para el oyente o el lector. A un matemático o al código civil se les criticará que digan dos veces la misma cosa si con una ya era suficiente, pero no se reconviene al salmista que se repita, porque él

quiere crear en nosotros una convicción religiosa, no desarrollar ideas: su arte de persuasión no es apodíctico, sino pasional<sup>7</sup>.

Como vemos, está más que justificado que Jerphagnon nos invite a pensar en Jankélévitch como un filósofo de la *repetición*, pero no debemos perder de vista que también nos lo presenta como un filósofo del *instante*<sup>8</sup>. Este concepto, en el contexto de la obra jankélévitchiana, es una noción esperanzadora. Tenemos ante nosotros un pensamiento de carácter atmosférico o, si queremos decirlo de otro modo, *impresionista*<sup>9</sup> ya que es bastante plausible afirmar que Jankélévitch pretende abrir unos caminos a la filosofía semejantes a los que su admirado Debussy inicia en la música. Jerphagnon también se da cuenta de que la música hace efectiva la idea de *entrever*. Por eso el investigador pone cuidado en una distinción cuando habla de nuestro filósofo como «*musicophane plutôt que musicologue*»<sup>10</sup>. Nos gusta el juego de palabras porque el sufijo *-phane* nos remite al sustantivo *phanie*<sup>11</sup>, que en francés moderno alude a una suerte de “intensidad luminosa percibida, en relación a la percepción subjetiva de la intensidad”<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> JANKÉLÉVITCH, V.: *La música y lo inefable*. Traducción de Rosa Rius y Daniel Andrés, Alpha Decay, Barcelona 2005, pp.48; 50; 50-51.

<sup>8</sup> Cf. JERPHAGNON, L., *op.cit.*, p.16.

<sup>9</sup> El término lo utiliza también Jorge Ayala en su artículo “Vladimir Jankélévitch admirateur de Gracián”, en *Philosophie XII-XIII-XIV*. Université de Toulouse-Le Mirail, 1986-1987-1988, tomo I, p. 157. Cf. también nuestro artículo en el número anterior de *La Albolafia*: CAMARERO JULIÁN, M.C.: “Vladimir Jankélévitch el instante y la música como no-lugar”, en *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, n°3, feb. 2015, pp.171-177.

<sup>10</sup> JERPHAGNON, L., *op.cit.*, p.18.

<sup>11</sup> A su vez del griego, φαίνης – φανήια de φαίνω, “aparecer”. Procede por tanto de la misma raíz etimológica que “fenómeno”.

<sup>12</sup> Fuente: *Le Trésor de la langue française*. Versión

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 16.

Lo que Jerphagnon parece estar sugiriendo es que Jankélévitch vislumbra la aportación, profundamente relevante para su pensamiento, del fenómeno musical, lo cual nunca le separa de su condición de filósofo frente al tratamiento de musicólogo que algunas veces, no con demasiado rigor, se le ha otorgado. Y es que la reflexión jankélévitchiana, ya se ocupe de temas tradicionales o tome la música como punto de partida es, en definitiva, filosofía en estado puro, especulación sobre la vida y la muerte, sobre la clásica relación entre el *plenum* y el *vacuum* con la propuesta de vislumbrar una instancia intermedia, que va a ser precisamente el *instante*, capaz de superar las dialécticas de opuestos que tienen su origen en los diversos racionalismos.

En Jankélévitch se produce una identificación entre ontología y estética que ha sido muy bien entendida en Italia. Especialmente la profesora Enrica Lisciani-Petrini puede ser considerada como la mayor experta en ese país sobre su obra. Ella comienza a escribir sobre el filósofo en 1983, año en el que ve la luz un interesante estudio publicado aún en vida del pensador que fue concebido dentro de la actividad de un grupo de investigación en el que intervinieron las Universidades de Milán, Pisa, Salerno y Palermo, colectivo dedicado a temas relacionados con lo que llamaron “Fenomenología y crítica del saber: ontología, ética y estética”. Desde esta órbita, el trabajo de Lisciani-Petrini trata de tender puentes entre la visión estética de tres significativas figuras del XX: Bergson, Jankélévitch y Heidegger. Se llama precisamente, *Memoria e poesia*:

---

informatizada.

*Bergson, Jankélévitch, Heidegger*<sup>13</sup>. La autora precisa en el prólogo del libro<sup>14</sup> que el cometido del mismo es delinear un camino primero desde Bergson hasta Jankélévitch y posteriormente desde Jankélévitch hasta Heidegger con dos intenciones como punto de partida: en primer lugar, poner en evidencia la proximidad de Bergson y Jankélévitch estudiando sus posibles relaciones con la filosofía de Heidegger y, en segundo lugar, trazar con precisión el recorrido del pensamiento ontológico a través de estos filósofos. Dice moverse por el interés que suscita el hecho de tratarse de tres grandes personalidades que pueden situarse al margen de la metafísica tradicional porque, en oposición a esta mentalidad, ellos reivindican la necesidad de conservar la *intuición*—que en el caso de Jankélévitch estamos denominando también *entrevisión*— y la *comprensión* de una dimensión totalmente otra. Para Lisciani-Petrini, Jankélévitch sostiene que la música, situada al margen de lo profundo, expresa paradójicamente la profundidad del devenir. El autor considera que, en términos absolutos, la música no existe, es decir, no tiene entidad porque es sólo apariencia: no es *ser*, sino *fenómeno*. Así 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 debilidad<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> LICIANI-PETRINI, E.: *Memoria e poesia: Bergson, Jankélévitch, Heidegger*. Edizioni Scientifiche Italiani. Nápoles, 1983. (Poiesis).

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp.7-8.

<sup>15</sup> JANKÉLÉVITCH, V.: *La música y lo inefable*. *op. cit.*, p.19.

La música, que no tiene otra cosa que expresar más allá de su propia factura, consiste solamente en su mero pasar o suceder, en su mismo acontecer como ejemplo paradigmático de la fugacidad encerrada en una forma que se desvanece en su propia temporalidad. Lisciani-Petrini piensa que el filósofo entiende el fenómeno musical como portador de la experiencia ontológica de la finitud. El arte musical lleva consigo el sentido de la temporalidad destinal y una apertura a la *poiesis* que se 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, esto es, sobre una iniciativa fundante y creativa capaz de superar la imitación prosaica marcando con ello un comienzo, un impulso drástico que permite no tanto cerrar un círculo como crear una espiral ascendente de carácter anticipador<sup>16</sup>. La experiencia del dolor y la conciencia de lo destinal marcan el aprendizaje del artista. De ahí, como mecanismo 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 artísticas evanescentes, sin interioridad, a las que Jankélévitch se refiere como ficciones o mentiras deliciosas<sup>17</sup>. Entre ellas se encuentra, por supuesto, la música. Lisciani-Petrini entiende que el gusto jankélévitchiano por la

ironía lo coloca en un 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 ascético, de una conversión radical a la efectividad y al devenir que se 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 la ironía ridiculiza el principio de identidad, la idea de un fundamento eterno y hasta el concepto mismo 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»<sup>18</sup>. 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 nos enseña que la creatividad del hombre, para ser verdaderamente fecunda, necesita avanzar hacia el encuentro con el otro y con lo otro.

Nos parece oportuno mencionar otro de los trabajos de Lisciani-Petrini aparecido mucho más recientemente, en 2012. Se trata de *Charis. Saggio su Jankélévitch*<sup>19</sup>. Aborda en general la filosofía del autor incardinándolo dentro de la reacción antiromántica que caracteriza a la estética del

<sup>16</sup> Cf. JANKÉLÉVITCH, V.: *Philosophie première*, Presses Universitaires de France. Col. Quadrige 86, París, 1986, pp.202-208.

<sup>17</sup> Nuestro autor dice concretamente: «Es bien sabido que el arte no es sino una deliciosa mentira, la más encantadora de todas las mentiras». JANKÉLÉVITCH, V.: *Ravel. Ravel*. Traducción de Santiago Martín Bermúdez, Musicalia Scherzo, 9, Machado Grupo de Distribución, Madrid, 2010, p.131.

<sup>18</sup> JANKÉLÉVITCH, V.: *Lo puro y lo impuro*. Versión española de José Luis Checa Cremades, Taurus, Madrid, 1990, p.235.

<sup>19</sup> LISCIANI-PETRINI, E.: *Charis. Saggio su Jankélévitch*. Mimesis, Milán, 2012.

siglo XX.

Pero la riqueza de la aportación italiana para clarificar la propuesta estética de Jankélévitch pasa por otros nombres como los de Antonio Fari<sup>20</sup>, Giuseppina Santucci<sup>21</sup> y, sobre todo, Carlo Migliaccio, autor de *L'odisea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*<sup>22</sup>. Nos resulta sumamente interesante cómo reinterpreta el italiano la idea de *odisea*, muy significativa dentro de la filosofía jankélévitchiana, a la que ya había aludido Isabelle de Montmollin. La investigadora calificaba la filosofía del *Je-ne-se-quoi* como una «odisea espiritual» que atraviesa varias etapas<sup>23</sup>. Para Montmollin, la filosofía de Jankélévitch muestra un espíritu de aventura que le impele a transformar su relación con las cosas del mundo, con los demás e incluso consigo mismo. Se trata de un camino interior 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 nesciencia 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 por ejemplo, los españoles Falla o Mompou. La «odisea» jankélévitchiana está referida a la conciencia como elemento que inserta en la filosofía del *je-ne-sais-quoi* el activo dinamizador con el

que evita la instalación complaciente en la mediocridad y sugiere no quedarse estancado ante la decepción y el dolor que produce la finitud. Ese espíritu de aventura le permite permanecer abierto a una continua renovación, a un permanente *renacimiento*. La noción de «odisea» es introducida por el filósofo muy tempranamente, ya en su tesis doctoral, *L'Odysée de la conscience dans le dernier philosophie de Schelling*, de 1933, pero vuelve a trabajar sobre ella en *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, de 1963. La idea de aventura es una constante de su filosofía. Carlo Migliaccio recupera el concepto para hablar de la filosofía de la música jankélévitchiana entendiendo que en ella se nos descubre una búsqueda que responde a una incesante intención de renovación, de apertura a la sorpresa y a lo inasible. Ciertamente el filósofo, en *Fauré et l'inexprimable*, expresa la necesidad de reconocer un *no-sé-qué* más allá de todos los análisis musicales que coincide con la búsqueda mística de un horizonte lejano<sup>24</sup>. Reconocidos y denunciados los peligros del sustancialismo, toda forma de hacer filosofía a partir de ahora –también la que se plantea desde la música– constituye una «odisea» que deberá atravesar 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. Cada uno de estos momentos es un *instante* privilegiado que se nos presenta concerniente 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

<sup>20</sup> FARI, A.: *Il canto dell'ombra. La musica per Vladimir Jankélévitch*. Schena Editore, Brindisi, 1992.

<sup>21</sup> SANTUCCI, G.: *Jankélévitch: La musica tra charme e silenzio*, Milella Edizioni (Collana di cultura filosofica diretta da Antonio de Simone dell'Università di Urbino), Galatina, 2001.

<sup>22</sup> MIGLIACCIO, C.: *L'odisea musical nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*. CUEM (Il dodecaedro), Milán, 2000.

<sup>23</sup> Cf. DE MONTMOLLIN, I., *op.cit.*, pp.243-259.

<sup>24</sup> Cf. JANKÉLÉVITCH, V., *Fauré et l'inexprimable* Plon, París, 1974, pp.283-284.

que permanece<sup>25</sup>. Migliaccio propone un recorrido por los compositores que tocan la sensibilidad del filósofo para hacernos comprender el discurso entre ficción y realidad que, en su opinión, constituye la *forma mentis* del análisis estético de nuestro autor. Desde su punto de vista, para Jankélévitch la música representa una auténtica «odisea temporal» que se aproxima mejor que cualquier concepto metafísico o que cualquier discurso filosófico a la vida humana porque es capaz de captar la ipseidad de la existencia, ya que se mueve en un plano superior al del lenguaje<sup>26</sup>.

Destacaremos, para finalizar, un estudio francés de reciente factura que ha puesto el acento sobre otra de las obsesiones jankélévitchianas, el *charme*, lo que traduciríamos por una especie de «encanto atrayente». El libro al que nos referimos se titula *Vladimir Jankélévitch: une philosophie du charme* y lo firma Joëlle Hansel<sup>27</sup> en 2012. La autora estudia bien la ligereza crucial de la intuición en Jankélévitch, su vocación de riesgo, su relación con el instante, su carácter dinámico, su renuncia al confort que procura el acceso gradual al conocimiento y la apuesta por lo que se nos presenta con el atractivo incitante y seductor de lo fugitivo<sup>28</sup>. Cabe hacer un paralelismo entre lo que Hansel llama «filosofía del *charme*» y los que Montmollin ha denominado «filosofía del *Je-ne-sais-quoi*». Pero, la llamemos como mejor nos parezca, estamos hablando de una manera de reflexionar que casi nos permite tocar lo intangible y decir lo in-

efable siempre que asumamos como punto de partida, la experiencia musical. Hansel caracteriza esta primacía de lo acústico en la obra jankélévitchiana como lo que posibilita la tensión entre la nostalgia que se inclina hacia el pasado y el imperativo que nos mueve a la acción impulsándonos hacia el porvenir. Esta visión puede apoyarse en dos momentos de la entrevista que B. Berlowitz mantiene con el filósofo en *Quelque part dans l'inachevé*. En el primero, Jankélévitch afirma: «la música es el Hacer en estado puro»<sup>29</sup>. Más adelante dice: «la nostalgia es de esencia musical»<sup>30</sup>. A estas palabras podemos añadir la consideración que hemos transcrito arriba sobre la reiteración nunca idéntica. La experiencia musical descubre nuevos matices, alimenta nuevas intuiciones a través de las repeticiones que contiene en sus partituras y del hecho de ser interpretada de diferente manera una y otra vez. Esta capacidad de novedad permanente presente en la música es propia del *charme*. La fascinación de la repetición cumple los objetivos pedagógicos fundamentales de vencer «nuestra lentitud en comprender, nuestra falta de atención o nuestra sordera mental» y «ahondar en el mismo lugar»<sup>31</sup> o lo que es lo mismo, avanzar hacia dentro, hacia el conocimiento, e introducir los matices cualitativos que pueden proyectarse tanto hacia el pasado como hacia el futuro en un eterno presente. La realidad evasiva y misteriosa, pero al tiempo familiar y cercana del *charme* revela algo de inalcanzable que nunca decepciona y algo de indemostrable que lo sitúa en el terreno de aquello

<sup>25</sup> Cf. MIGLIACCIO, C., *op. cit.*, pp.18-23.

<sup>26</sup> Cf., *Ibidem*, pp.175-179.

<sup>27</sup> HANSEL, J.: *Vladimir Jankélévitch, une philosophie du charme*, Éditions Manucius, París, 2012.

<sup>28</sup> Cf. *Ibidem*, pp.36-40.

<sup>29</sup> JANKÉLÉVITCH, V. en colaboración con BERLOWITZ, B.: *Quelque part dans l'inachevé*. Gallimard, París, 2010, p.209.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p.216.

<sup>31</sup> JANKÉLÉVITCH, V.: *La música y lo inefable*, *op. cit.*, p.50.

clamorosamente presente, pero en ningún caso subsumible bajo el yugo de la existencia. Así, podemos escuchar una obra una y otra vez más y cada nueva interpretación será hermosa y rica en diferentes matices, pero algo se nos escapará. Abrazaremos, pero no poseeremos. Sentiremos inequívocamente que se trata de un *No-sé-qué*, de un *Casi-nada*, de una «fugitiva exaltación», dirá el autor<sup>32</sup>. Es el *charme*, invisible e intangible, pero cuya efectividad real se produce con la fuerza del *acontecimiento*, como observa Joëlle Hansel<sup>33</sup> y apunta hacia el acto creador del artista en general. El *charme* que, en la escucha musical, combina el impulso creativo del compositor y la recreación iterativa del intérprete que requiere ascesis, sacrificio y apertura hasta que finalmente parece resolverse como un estado de gracia sometido al misterio. Todos los estudios sobre Vladimir Jankélévitch parecen conducirnos a tan inasible sutileza en la que, incómoda y poéticamente, reside el núcleo de uno de los pensamientos estéticos más originales y bellos del siglo XX.

---

<sup>32</sup> Cf. JANKÉLÉVITCH, V.: *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. I: La Manière et l'occasion*. Seuil, París, 1980, p.91.

<sup>33</sup> Cf. HANSEL, J., *op.cit.*, p.105.