

Artículo de Investigación

La música: entre lo real y el tiempo, una poética de lo inefable - una filosofía de la música de Bergson a Jankélévitch

Music: between the Real and Time, a Poetics of the Ineffable - a Philosophy of Music from Bergson to Jankélévitch

Francisco Aranda Espinosa: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. México.
francisco_aranda@uaeh.edu.mx

Fecha de Recepción: 26/11/2024

Fecha de Aceptación: 27/12/2024

Fecha de Publicación: 01/01/2025

Cómo citar el artículo

Aranda Espinosa, F. (2025). La música: entre lo real y el tiempo, una poética de lo inefable - una filosofía de la música desde Bergson y Jankélévitch [Music: between the Real and Time, a Poetics of the Ineffable - a Philosophy of Music from Bergson to Jankélévitch]. *European Public & Social Innovation Review*, 10, 01-17. <https://doi.org/10.31637/epsir-2025-643>

Resumen

Introducción: Este texto analiza las concepciones filosóficas de Henri Bergson y Vladimir Jankélévitch sobre el tiempo y la música. Bergson destaca la intuición y la duración temporal como medios para comprender la realidad, mientras que Jankélévitch se centra en lo inefable musical y el silencio como reveladores de lo real. **Metodología:** El estudio aborda la filosofía de ambos autores, explorando cómo la música, al ir más allá del logos, revela aspectos esenciales del tiempo y de lo incomprensible. Se comparan sus teorías sobre la relación entre el tiempo, la música y la realidad. **Resultados:** La música es presentada como una articulación entre el tiempo y lo real, una experiencia que no debe ser descrita, sino vivida. Jankélévitch compara la música con el amor y la existencia, destacando su carácter inefable e irreducible al lenguaje verbal. **Discusión:** Ambos filósofos sugieren que la música revela aspectos esenciales de la existencia que no pueden agotarse con palabras. El silencio es la respuesta adecuada, permitiendo que lo otro se manifieste. **Conclusiones:** La música, como una experiencia irreducible al lenguaje, construye una filosofía de la existencia. Insistir en describirla con palabras puede ocultar su verdadera esencia.

Palabras clave: música; inefable; tiempo; duración; estética; poética; real; ser.

Abstract

Introduction: This text analyses Henri Bergson's and Vladimir Jankélévitch's philosophical conceptions of time and music. Bergson emphasises intuition and temporal duration as means of understanding reality, while Jankélévitch focuses on the musical ineffable and silence as revealing the real. **Methodology:** The study addresses the philosophy of both authors, exploring how music, by going beyond logos, reveals essential aspects of time and the incomprehensible. It compares their theories on the relationship between time, music and reality. **Results:** Music is presented as an articulation between time and the real, an experience not to be described, but lived. Jankélévitch compares music to love and existence, stressing its ineffable character, irreducible to verbal language. **Discussion:** Both philosophers suggest that music reveals essential aspects of existence that cannot be exhausted by words. Silence is the appropriate response, allowing the other to manifest itself. **Conclusions:** Music, as an experience irreducible to language, constructs a philosophy of existence. Insisting on describing it in words can obscure its true essence.

Keywords: Music; Ineffable; Time; Duration; Aesthetics; Poetics; Real; Being.

1. Introducción

1.1. Pautas introductorias para la comprensión de la música: el tiempo como duración

¿Es el tiempo algo real, una causa en sí misma, o es, más bien, una entidad abstracta que afecta y atraviesa la realidad misma desde adentro? Bien conocemos la frase: *el mapa no es el territorio*. La experiencia no puede ser experimentada propiamente a partir del simple escrutinio de dicho *mapa*. Dicho con otras palabras: el admitir tal o cual mapa como la realidad en sí misma supone la reducción de la vida a conceptos, lo que automáticamente generaría la supresión de la conciencia.

La tarea de la filosofía de Henri Bergson (1859-1941) es, por tanto, la de centrarse de nuevo en la intuición, dejando de lado la inteligencia –comprendida tradicionalmente– para recuperar la *experimentación de la conciencia*. Este rudimento es del que aquí partiremos, lo que nos conducirá, sin temor a equivocarse el sendero, a una especulación sobre la experiencia musical, la que situamos –al menos *a priori*– entre el tiempo y lo real.

En su tesis doctoral, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Henri Bergson combate el positivismo cientificista y dialéctico y los metarrelatos, a saber: la filosofía de Kant y Hegel: la omnicreencia (casi fanática) en la Razón y el Espíritu, formulando, por el contrario, una nueva teoría del *tiempo homogéneo*, como él mismo lo nombra, para su más atinada comprensión. Bergson objeta que estas corrientes filosóficas fallaban en capturar la verdadera naturaleza de la experiencia humana y la realidad.

El positivismo, influenciado e inaugurado por figuras como Auguste Comte, subraya la primacía del método científico y la observación empírica en la búsqueda del conocimiento. No obstante, Bergson plantea que este enfoque era demasiado limitado, ya que ignoraba aspectos de la experiencia que no pueden ser reducidos a datos empíricos o leyes científicas. Por otro lado, también criticó la filosofía hegeliana, que veía la historia como un proceso de desarrollo dialéctico en el que las contradicciones se resolvían a través de la síntesis.

Vaya complicación. Para Bergson, esta visión lineal y teleológica de la historia no capturaba la complejidad y la espontaneidad de la vida y la experiencia humana. En cuanto al pensamiento de Kant, Bergson cuestionó su énfasis en la razón y el intelecto como medios principales para comprender el mundo.

Kant argumentaba que el conocimiento humano estaba limitado por las categorías *a priori* de la mente, pero Henri Bergson rebatió estas ideas, postulando que sus premisas eran demasiado restrictivas y no permitían una comprensión acorde con la realidad en perpetua variación.

En lugar de estos prismas intelectuales, Bergson propuso su propia teoría del tiempo y la experiencia que él denominó *duración*: “El tiempo del que habla Bergson es el tiempo de la conciencia, el tiempo de la vida, el cual es continuo dado que nuestros actos son indivisibles así, el tiempo vivido es la continuidad misma (...)” (Peña, 2013, p. 139). Según el francés, el tiempo no es simplemente una sucesión de momentos discretos, sino una corriente continua de cambio y crecimiento.

Esta noción del tiempo como duración implica un discernimiento más intuitivo de la realidad, que Bergson calificaba como más fiel a la experiencia humana: “Bergson multiplica los sustantivos y las expresiones para referirse a la *durée*: creación, indivisibilidad, continuidad, sucesión, interpenetrabilidad de las partes, movimiento, dinamismo, novedad, heterogeneidad, imprevisibilidad, irreversibilidad” (Cherniavsky, 2006, p. 2; cursivas nuestras). Para Jankélévitch, sin duda, el más brillante de los bergsonianos, ese tiempo también “(...) supone necesariamente la heterogeneidad fundamental de los estados que organiza entre sí” (Jankélévitch, 2006, p. 64).

La duración completamente pura es la forma que toma la sucesión de nuestros estados de consciencia cuando el yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los anteriores...fundidos, por así decir, como las notas de una melodía (Bergson, 2016, p. 67-77).

Esta frase de Bergson enfatiza la idea de que la auténtica experiencia del tiempo se encuentra en la continuidad y la fluidez de la conciencia, donde los estados mentales se entretejen sin separación notoria. Bergson compara esta experiencia con una melodía musical en la que las notas se fusionan sin interrupción, sugiriendo que la plena vivencia del tiempo implica una inmersión total en el flujo de la experiencia presente, sin divisiones artificiales entre el pasado, el presente y el futuro.

Para él, la *durée* no se puede dividir en segmentos totalmente diseccionados, inteligidos como *momentos*, sino que debe ser asimilada como una corriente continua de experiencia en mantenida transformación. Esta duración es cualitativamente heterogénea, ya que cada momento es único y no se puede reducir a partes iguales.

¿Por qué Bergson bautiza al tiempo con el nombre de ‘*durée*’? ¿Por qué siente la obligación de distinguirse de la tradición? La crítica a la historia de la filosofía es siempre la misma: ha confundido al tiempo con el espacio. Ha pensado el tiempo como el espacio, como un medio homogéneo. Y lo homogéneo es el espacio, no el tiempo, en donde el momento presente se distingue del pasado y del porvenir, todo el tiempo. Tal es así que cuando Bergson se refiere al tiempo pensado como espacio, ese tiempo impuro, contaminado de espacio, se refiere a él como ‘tiempo homogéneo’. La homogeneidad del espacio es la condición de su divisibilidad. Al ser todo igual, el espacio puede dividirse, cortarse, partirse, fragmentarse, y volver a reunirse, pegarse, juntarse. No así el tiempo que, si bien es absolutamente heterogéneo, es todo continuo, simple, indivisible. Esta es la gran crítica a la filosofía (...) el haber pensado el tiempo como espacio, es decir, homogéneo y divisible (Cherniavsky, 2006, p. 4).

Cuando, años más adelante, Gilles Deleuze habla del *medio homogéneo*, que se forma por la combinación resultante de espacio y tiempo, se refiere a cómo la experiencia vivida se amalgama en una corriente incesante en la que la distinción entre pasado, presente y futuro aparece difuminada.

Este medio homogéneo es el terreno en el que operan las multiplicidades, que son configuraciones que no se pueden reducir a una simple cantidad numérica. En este marco, Bergson propone la noción de *multiplicidad cualitativa*, que apunta a la diversidad y complejidad de la experiencia vivida *en y a través de* la duración. Esta multiplicidad no se puede reducir a unidades discretas, sino que es una pluralidad de diferencias y singularidades que caracterizan la experiencia temporal. En palabras de Peña Páez:

Deleuze observa que el espacio y el tiempo se mezclan en un mixto o medio homogéneo, que se forma por el aporte que hacen las características disyuntas tanto del espacio como del tiempo (...) Este medio en el que se han confundido dichas nociones es denominado por Bergson medio homogéneo. La disociación de este mixto (...) lleva a encontrar dos tipos de multiplicidades, una numérica y la otra cualitativa. Es Bergson quien encuentra que la multiplicidad, que siempre ha tenido una consideración de tipo numérico, puede ser de un orden distinto que él llamará multiplicidad cualitativa. Dicha multiplicidad es la duración (...) (Peña, 2013, p. 141).

Habría que recordar que, para Kant, el tiempo y el espacio suponían formas *a priori* de la sensibilidad, lo que se explica como la constitución de estructuras fundamentales de la experiencia humana, precedentes a cualquier experiencia específica, y que organizan nuestra percepción del mundo. Estas formas *a priori* son universales, lo que implica que son aplicables a todas las experiencias posibles.

En el caso particular del tiempo, Kant argumenta que es una forma pura de la intuición sensible, es decir, una disposición subjetiva que da forma a nuestra percepción de los eventos y la sucesión de fenómenos *en* el mundo: el tiempo no es algo que el humano perciba directamente, sino más bien una condición bajo la cual organizamos nuestras experiencias (Kant, 2013). En relación a tales ponderaciones, apoyadas, a su vez, en el sistema de Newton, Sánchez Vadillo comenta, partiendo de la aproximación bergsoniana:

Bergson escribió (...) *contra* Kant pero *al lado de* Kant, es decir, que aunque (...) ataque brillantemente los conceptos de Espacio y Tiempo ‘absolutos’ empleados por la física newtoniana de su tiempo que el propio Kant, con no poca pasión intelectual, se encargó de defender un siglo antes recabando en su respaldo el apoyo de nuestras propias experiencias perceptivas básicas, el francés lo hace, así mismo, al igual que éste, mediante una crítica al *modo de representación* habitual en las ciencias basada en lo que él entiende que es una interpretación *más cercana* que la realizada por Kant de esas mismas experiencias cardinales (Sánchez, 2024, p. 6).

A partir del escrutinio de la filosofía sabemos que la modernidad –post-kantiana y post-hegeliana– se caracterizó por un encauzamiento en la razón, la libertad individual y el progreso, en los cuales se promovió una visión secular del mundo, en contraposición a la autoridad de las religiones, y al período de la Historia, donde se había intentado comprender la realidad a través del uso de la razón y la observación empírica.

De modo que, debido a las cuestiones hasta aquí revisadas, podemos afirmar que Bergson pensó la modernidad como un espacio apoyado en una suerte de *moda ideológica* que olvidaba el discurrir del tiempo, sin realmente entenderlo.

Dicho de otro modo: para Bergson, el existir del moderno ni siquiera *piensa* el tiempo, sino que sólo se deja influenciar *por* y *en* él. Consentir, por lo tanto, que el mapa supone el territorio es, para Bergson, una sentencia análoga al olvido del ser –claro está, del tiempo y lo *metafísico*– en el entender de Martin Heidegger, cuando nos dice: “(...) la pregunta por el sentido del ser no sólo no ha sido resuelta, ni tampoco siquiera suficientemente planteada, sino que, pese a todo el interés por la ‘metafísica’, ella ha caído en el olvido” (Heidegger, 2023, p. 32). Y más adelante:

El olvido, como modo impropio del haber-sido, se relaciona, pues, con el arrojado ser de cada cual; es el sentido tempóreo del modo de ser según el cual inmediata y regularmente yo he sido. Y sólo sobre la base de este olvido la presentación ocupada y que está a la espera, puede conservar algo (Heidegger, 2023, p. 329).

A través de sus meditaciones, especialmente en *Ser y tiempo* (2023), Heidegger nos invita a tornar la mirada hacia el ser-homogéneo de Bergson –ontológico, desprovisto de onticidad– dejando de lado la obstinada interrelación humana con lo óntico: “El ‘ser’ [como el tiempo en Bergson] no constituye la región suprema del ente en tanto que éste se articula conceptualmente según género y especie (...) La ‘universalidad’ del ser ‘sobrepasa’ toda universalidad genérica” (Heidegger, 2023, p. 14).

Ante la pregunta por el tiempo bergsoniano –o el ser de Heidegger– y la búsqueda de una acertada respuesta, la inteligencia, si se desarrolla con un talante positivista, tendrá la necesidad de proyectar las cosas o los hechos en una especie de línea separada por segmentos (como horas, minutos, segundos, etc.) para, de esta forma, poder *observar* dichas cosas y entonces comprenderlas. El positivista necesita *congelar* el enigma del tiempo para poder dar con su *solución*.

Por otro lado, la conciencia, que se apoyaría en la intuición –más cercana a la actitud filosófica– se experimentará a partir, no de una sucesión de datos ni de percepciones, sino del hecho de concebir la existencia desde un flujo vital de impulso en un sentido afirmativo. De tal modo que, al sumergirnos en la exégesis bergsoniana del ser –y realidad– del tiempo (o la *duración*, en su propia lógica), es necesario también concebir, al menos de manera periférica, la estructura básica de su pensamiento y sus distintas aplicaciones.

Para Bergson, la realidad, que es continua y dinámica, no podrá ser asimilada sin una aproximación filosófica *duracional*. Esta tendencia conjetural estriba en la conciencia del sujeto, similar a un recipiente contenedor de datos. Por otro lado, el positivismo se queda corto cuando vemos que, desde su óptica, lo real –o el discurrir del tiempo– puede revelarse únicamente si antes se ha delimitado o segmentado, es decir, *solidificando* su propia continuidad.

¿Pausar el devenir? La propiedad dinámica de la realidad es entonces trastocada por esa necesaria pausa para su contemplación y posterior explicación *positiva*. ¿La música, que tiene *su propio* tiempo, deberá ser pausada, congelada o disecada para ser *aprehendida*? ¿No basta con escucharla, mientras discurre en su (propio) tiempo? ¿Se escucha con el intelecto o con la intuición?

2. Metodología

2.1. Contra el positivismo: lo real y la experiencia del ser-musical en el tiempo

Ha quedado claro hasta el momento: la filosofía positiva *descompone* lo real para comprenderlo. Pero la música es, sin más, la prueba de que ese real sigue su propio curso, sin detenerse ni siquiera un instante. No se le puede –ni debe– *pausar*. Suspenderla y diseccionarla se asemeja a asfixiarla, sólo para, al final, dejarla morir.

Lo real es tiempo, pero sólo si es música, se nos develará, y por lo tanto, se dejará penetrar. ¿Se entiende ahora la correlación en dicha formulación? Lo real es permeable *sólo* si aparece en clave musical. Se obviará, a este paso, que para discernir el mecanismo de lo real (en esencia, la experiencia del ser *en* el tiempo) no nos servirá del todo la inteligencia práctica y racional, que tratará de asumir la cotidianidad de manera general y finalmente, *positiva*; opuestamente, nuestra partidaria tendrá que ser la intuición, protagonista de la inmediatez de ese *real*, que, como el ejercicio musical, se mantendrá siempre en movimiento y transformación. Sólo ahí, en el cambio, en su propio devenir, se podrá vislumbrar el ser-musical, que, de igual manera, nos permitirá comprender de lleno la esencia de las (demás) temporalidades.

Estamos de acuerdo en que la filosofía -no positivista- es la orientación que nos posibilitará adentrarnos en ese universo –de real, *durée* y articulación sonora– en desplazamiento, lo que da lugar, y sólo es *diáfano* desde la intuición: única, individual, instantánea, intransferible e incommunicable. Habrá que aclarar que este antipositivismo de la filosofía no incluye una negación ni supone, necesariamente, y por ende, una filosofía de corte pesimista, ni siquiera porque incluso tuviera resonancias (y las tiene) con el schopenhauerianismo.

Lo único que se propone con la noción del antipositivismo es una óptica que no repose, de ningún modo, en la metodología cientificista, sino que, por el contrario, afirme el devenir nómada de lo real, una filosofía trágica, existencialista, en breve: una filosofía *en movimiento*...de la música.

Cuando hablamos del tiempo, pensamos casi siempre en un medio homogéneo, en que nuestros estados de ánimo se alinean, se yuxtaponen como en el espacio y consiguen formar una multiplicidad distinta ¿El tiempo así comprendido no será sino (...) un signo, un símbolo absolutamente distinto de la verdadera duración? (Bergson, 2016, pp. 61-71).

La filosofía positiva no puede asimilar el carácter particular del *tiempo* de la música. Al menos no de este modo, debido a que, apoyada en la inteligencia puramente racional, tiene como objetivo final el (re)definir esa realidad mutante pero solamente en tanto que ésta se halle *suspendida*: captará pues, el devenir caótico e incesante, convirtiéndolo en una serie delimitada de imágenes estáticas que aparecerán, posteriormente, organizadas para su contemplación y disección. No es posible hacer esto con la música. Ni siquiera con algunos extractos musicales específicos, pues, de hacerlo, se comprendería exclusivamente su estructura, pero no su ser-musical, a saber, la propia esencia de *lo musical*.

Nos acercamos más a lo que realmente nos interesa: lo real –el tiempo, la duración, el devenir– es la experiencia del *ser-en-el-tiempo*, pero sólo a través del ejercicio musical es que este puede inteligirse. En tanto que la realidad (musical o existencial) está siempre en metamorfosis, el positivismo será incapaz de abrazarlo y, mucho menos, explicarlo. Lo que hará, a cambio, será someterlo, ordenarlo y sistematizarlo. Cortar y disecar el devenir, es decir, *callarlo*.

Callar lo real=silenciar la música. Y como el lenguaje positivo no puede –ni quiere– salir de la limitante esfera del *logos*, a lo que se atiene es a bordear lo real, a revisarlo sin (poder) revelar su verdadero ser.

El positivismo, de hecho, *desconoce* lo real. Es ineludible, por consiguiente, que, para lograr la aprehensión intelectual de la experiencia musical (o de lo real), se implemente una nueva contemplación que apunte hacia un horizonte intuitivo, y no necesariamente léxico o cognoscible. Lo real –como el fenómeno musical– no puede ser lingüístico, pues se halla desbordante, *excedido* de *logos*.

Esta relación de la nueva intuición con lo real funcionará de manera inversa a aquella utilizada por el positivismo, ya que el segundo reflejaría, de forma estática, aquello que es, por el contrario, dinámico.

La filosofía positiva no condena los esfuerzos de la inteligencia que quiere remontarse hasta las regiones de lo que llaman lo absoluto; admira esos esfuerzos y las profundas concepciones de inteligencias elevadas, pero no las sigue en busca de lo inaccesible (González, 1895, p. 7).

El análisis cabal del fenómeno musical (que pertenece al ámbito del absoluto) no puede ser rastreado *desde* la filosofía positiva. Ya lo hemos dicho: no por ello se habrá de volver *negativo*. Todo lo contrario, pues será afirmativo, dinámico, musical. Si el quehacer positivo congela, el afirmativo, deja-ser, escucha, calla, para entonces *entender*, mejor digámoslo en la lengua de Bergson y Jankélévitch: *entendre*, lo que es directamente proporcional a la diferencia entre la concepción filosófica (de la música) y la posición analítica de la musicología y el análisis tradicional. Se *entiende* entonces, *con el oído*. Es necesario escuchar para realmente *comprender*. Sólo el oído escruta en el imperio de lo real: allí donde el reino de lo visual y lo táctil se halla *oscurecido* (Aranda, 2023).

Mientras que la posición filosófica (bergsoniana) se propondrá el entender dicho fenómeno musical en su carácter dinámico y progresivo, el análisis musicológico tradicional tendrá primero que aplazar el acontecer propio de la música para, a la postre, tratar de describirlo. ¿Hay, por tanto, que *matar* para poder explicar lo real? A este respecto, imposible será la tarea de (re)producir la realidad –así como la música– en un lenguaje que se apoyará, al igual que el análisis tradicional, en figuras fijas de una realidad cuya naturaleza está contrapuesta. Bergson, así como, posteriormente, Jankélévitch, defenderán esta prefigurada incapacidad del positivismo para conceptualizar lo real en tanto real *en sí mismo*.

La música –que no es más que exceso de real– será, por lo tanto, aquello que trataremos de revisar desde una perspectiva antipositivista, lo que provocaría, en el mejor de los casos, la inmersión del lector en esa realidad –musical o temporal– sin tener que (ni poder) definirla. Dicho con otras palabras: proveernos, desde las palabras, lo que está *más allá* de ellas, y su juego en el mundo; ceñir la experiencia y sus implicaciones en ésta o aquélla realidad para que, de esa manera, el intelecto tenga una clara referencia experimental con lo que con ello se aborda.

Siguiendo esta idea, nos es lícito afirmar que la intuición, apoyada en el escrutinio de la música, captará la vida que es, en su más profunda esencia, *duración*. La intuición es la que nos servirá para asimilar el arte musical en su carácter más íntimo. De modo similar a como, para Heidegger, la modernidad representaba la era del olvido del ser, es decir, la batalla perdida de éste contra el lenguaje, en el planteamiento de Bergson, la intelectualidad de su tiempo también había olvidado el devenir:

El problema que se han planteado todos los filósofos es el de explicar el devenir; es decir la duración. La solución ha consistido siempre en reemplazarla por el concepto. Sin embargo, la historia nos muestra el fracaso total de esta explicación. Ningún sistema podía encontrar la forma de pensar del mundo inteligible al mundo sensible, y hoy estamos en condiciones de entender por qué es así. Suponer que del mundo de los conceptos podemos extraer el mundo sensible, es suponer que hay menos en aquello que cambia que en lo que es inmutable (Bergson, 2018, p. 385).

El ser, para Bergson, es el devenir, tal cual: diferencia, duración y movimiento; y para su examen, es necesaria una especificidad de la experiencia concreta; no aplicarán aquí las categorías generales para contemplar o comprender los objetos sino que, opuestamente, se requerirá un esfuerzo extra de la psique para lograr su unicidad. Esta duración, constante y eterna, refleja un tiempo en el que coexisten pasado y presente. El tiempo será solamente duración en tanto movimiento *movible*, sin ataduras a cualquier tipo de medida anteriormente impuesta por el humano.

Hay que retroceder algunos años. Con sus famosas *paradojas*, Zenón había cuestionado la naturaleza del movimiento y el tiempo. En los diálogos, el de Elea aducía a que si el espacio y el tiempo fueran infinitamente divisibles, entonces el movimiento se volvería realmente imposible, ya que siempre habría una cantidad infinita de puntos a recorrer. Esto parece indicar una comprensión del tiempo como algo casi espacial y estático, en cierto sentido (Platón, 1988).

Por otra parte, Kant postuló que el tiempo (al igual que el espacio) no era una entidad objetiva o una sustancia en sí misma, sino una forma *a priori* de la sensibilidad humana; es decir, según Kant, el tiempo es una condición necesaria para la experimentación de los fenómenos, un marco mental que imponemos sobre el flujo de la experiencia. Para Kant, el tiempo constituye una intuición pura y una estructura de la mente.

Contrariamente a lo que Zenón y Kant comprendían del tiempo en tanto *esencia espacial*, o lo que Aristóteles sustentaba en su *Física* cuando se refería a éste como un concepto que se (auto)comprendía desde la consciencia (Aristóteles, 1995), Bergson lo consideró en relación a su carácter dinámico y heterogéneo, lo que nos permite intuir su fluir sempiterno.

El tiempo, operante de una evolución creadora, tiene finalidad interna (e intrínseca), misma que está planteada *en y desde* la naturaleza, pero no al modo preconcebido por Aristóteles: para el francés, el tiempo era más bien una especie de ciclo auto(armónico), representado *en* la naturaleza, que no busca formas nuevas de expresión fuera de sí. Su característica más importante es la de la duración en su estado más impoluto: creación y conciencia que provee al ser la potencia de libertad.

Para Bergson, el concepto de duración origina el *impulso vital*, acto del yo y esencia cualitativa de Dios (o la sustancia en Spinoza), planteamiento en el que no nos detendremos. Desprovisto de cualquier medida presupuesta de antemano por el hombre, el tiempo heterogéneo aparece como un horizonte de apertura que apunta hacia lo novedoso.

La duración será su (propia) invención: creación, imagen y fundamento de toda temporalidad; estructura edificante de la realidad, que aquí debe tomarse como aquello que, desplegando rasgos característicos, se muestra en tanto transformación *inconclusa*.

El tiempo auténtico al que apunta Bergson no es la duración del instante sin pausa, sino el de aquella duración *en movimiento*; y ese cambio deviene en la conciencia humana. Sólo la música, en su carácter efímero y transformador, puede revelarlo -aunque de forma oculta- dirigiéndolo *hacia* la conciencia. Habrá que puntualizar que esta temporalidad alterna no deberá tenerse como una realidad material pues únicamente podrá ser captada *a través* de la intuición.

La división de ese tiempo puro, en oposición al tiempo homogéneo, no es otra cosa que la fragmentación del espacio: dado que se encuentra en una eterna evolución creadora, la realidad es duración en sí misma. En palabras de Bergson (1994, p. 20): “La duración real es lo que siempre se ha llamado el tiempo, pero el tiempo percibido como indivisible”.

2.2. Jankélévitch: entre lo temporal y la inefabilidad musical

Vladimir Jankélévitch (1903-1985) fue un filósofo hebreo, nacido en Francia, y, sin lugar a dudas, el más brillante de los aprendices de Henri Bergson, quien fuera muy probablemente la figura más importante en su formación académica, y con quien compartiría compatibilidad teórica y filosófica, sobre todo en lo referente a la cuestión del tiempo y su aplicación dirigida al modo de pensar la música. Ambos filósofos compartieron la idea de que el tiempo no podía ser comprendido simplemente como una serie de instantes discretos, sino como un flujo sucesivo y heterogéneo.

Para Jankélévitch, esta noción temporal era fundamental no solamente en el ámbito de la filosofía, sino también en la apreciación estética musical. En sus escritos sobre música, Jankélévitch aplicó las ideas bergsonianas para explorar cómo la experiencia musical refleja el cosmos enigmático del tiempo. El autor estimaba que la música, con su articulación dinámica, era una manifestación perfecta de la *durée*, tal como la había dibujado Bergson. La música, según Jankélévitch, no puede (ni debe) ser reducida a notas individuales separadas, mucho menos *traducida* a un lenguaje verbal, sino que precisa ser adjudicada como una experiencia consecutiva, donde cada sonido y silencio contribuye al *todo* de manera inextricable.

En su faceta de pensador musical (o, musicólogo, como lo han considerado algunos estudiosos del tema), Jankélévitch prefirió siempre la música transparente, refinada y apacible de los compositores impresionistas o simbolistas: Fauré, Satie, y, sobre todo, Debussy y Ravel, a los que dedicó varios de sus ensayos. Una especie de pulcritud creativa: composiciones *sin grandiosidad*, es lo que encuentra el autor escuchando a los impresionistas, lo que, desde su filosofía de la música, lo lleva a mantener con ellos un diálogo -aunque indirecto- abogando por su genio creativo.

Para examinar más de cerca la filosofía de la música de Jankélévitch, tornemos la mirada sobre *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, estrenada en 1902, ópera a la cual Jankélévitch dedica abundantes páginas. Esta obra constituye lo que el célebre crítico de arte Maurice Maeterlinck concebía como un *drama estático*.

Según Maeterlinck, los autores trágicos, como Eurípides, Esquilo o Sófocles, incluso el Shakespeare temprano, habían centrado su obra en mostrar la violencia y la realidad histórica, lo que gustaban reproducir en la escena. El mecanismo de sus obras fue siempre un intento por evidenciar al espectador aquella tendencia natural, humana y, sin embargo, instintiva, animal: la *pulsión* (como la engloba el psicoanálisis freudiano-lacaniano) implícitamente expuesta ante algunos eventos de la vida que suponían, en el fondo, los peligros más profundos como riesgosos para la humanidad.

No obstante, atendiendo las disposiciones generales del teatro comprendido como drama estático, nos percatamos de que estamos, más bien, ante una potencia creativa que desea, desde su gestación, proyectar aquello sorprendente en el simple hecho de vivir, retirando de la conciencia (estética) las acciones tan reales por violentas que hubieran presentado anteriormente los autores de la tragedia clásica.

El drama estático constituye el género de un modo teatral que destaca el quehacer en el texto y en aquello que del mismo puede derivarse: el misterio de *inefabilidad* que supone vivir *a través* de sus palabras. Dice Jankélévitch sobre la obra debussyana: “Il est le charme mortel, captivant, persuasif qui s’empare de l’homme dans la paix de midi et le bourdonnement des cigales” (Jankélévitch, 1949, p. 150).

La interpretación filosófica del drama de Maeterlinck y el *Pelléas et Mélisande* de Debussy nos permite radicalizar los opuestos escenificados en la acción operística desde diversas ópticas, que no sólo han de limitarse al simbolismo, la hermenéutica, la musicología y el análisis musical tradicional, o la filosofía, propiamente. Más allá de todo esto, resulta importante recalcar la superación de los contrarios en la dialéctica (semioculta) del drama de Debussy, en donde los personajes desfilan desde un ingenuo e indiferenciado temor hacia lo que puede inferirse como una ordenada y compleja *afirmación del ser* (temporal) *en la oscuridad*.

Y justamente allí es donde radica su importancia: en señalar ese ser-en-la-oscuridad como ejemplo nítido de tiempo heterogéneo, lo que supone, en su ser, duración al modo bergsoniano, lo que, a su vez, se ha llamado *lo inefable*: allí donde la música, en su carácter inmaterial y meta o post lingüístico, nos *habla*, sin decir nada, refiriéndonos aquello de lo que en realidad no *puede* -ni quiere- hablar(se).

La música -articulación de la inefabilidad- no conlleva la delimitación de lo desconocido en tanto aquello que está próximo a conocerse, sino que le da su propio (único) *lugar*: articula lo que nunca ha de poder conocerse a través de la inteligencia humana. Es un (otro-nuevo-distante) *logos* que tiene como campo de acción el reino donde el lenguaje se ha concluido, revelándose como encarcelado, flojo e inconsistente. Mejor: para la música el lenguaje no ha ni siquiera iniciado *su propio camino*.

Difícil es, a este punto, dejar de recordar el *Tractatus* wittgensteiniano, donde se nos dice que de lo que no podemos hablar, es mejor callar, a lo que podemos aquí rebatir, aunque sea de manera indirecta, que la música, en su ejercicio (meta)temporal, sí que puede *hablar-sin decir*, o mejor: articular aquello de lo que el lenguaje está incapacitado y excedido (Wittgenstein, 2018). Enrica Lisciani-Petrini, filósofa de la actualidad, y muy probablemente la más destacada exégeta de Jankélévitch, traduce del francés elegantemente:

La musica, considerata nella sua verità genuina e immediata, non significa altro da ciò che essa è: la musica non è l’esposto di una verità intemporale, ma è l’esposizione stessa - che è la sola, seria, verità (...) La musica non è certo un sistema di idee da sviluppare discorsivamente, né una verità di cui si tratterebbe successivamente i percorsi i gradi, di esplicitare le implicazioni o di sviluppare la portata o di svolgere le remote conseguenze (Jankélévitch, 1998, 87-90/57-60).

En la consciencia de Jankélévitch, la música -sobre todo en Debussy- *se recoge* y se (auto)limita a la dulzura simple y casi inaudible: y justo allí es donde lo inefable se provee un sitio. Todo lo opuesto a la ostentosa pomposidad y el genio desbordado (y desbordante) de Richard Wagner, enemigo acérrimo de Jankélévitch (y también de Debussy).

Tristán e Isolda, pináculo del romanticismo musical (y también desde el sentir filosófico de Schopenhauer, en el que el compositor sajón pretendía circular de manera seductora), será la obra ultra romántica, el radical inverso a *Pelléas et Mélisande* porque en ella, Wagner proyecta, y produce, el extremo antitético del concepto de lo inefable. Jankélévitch tratará, a lo largo de su vida y madurez, de combatir esa tendencia expresionista wagneriana:

Por la gracia de la ironía, lo pesado [de Wagner] se vuelve ligero [en Debussy] y lo ligero ridículamente grave. Se intercambian los pesos: Debussy, por ejemplo, confía a las notas graves del teclado la musiquilla de *Jimbo's Lullaby*, la nana plantigrada; y así como Sócrates unas veces bromea sobre las cosas serias y otras habla con seriedad de las frívolas, también en Debussy lo pesado se vuelve aéreo y lo ligero baila la grotesca danza del elefante (Jankélévitch, 1982, p. 71).

El estilo en la escritura de Jankélévitch es como la música impresionista: medido y elegante, una autoafirmación de la discreción y la sobriedad. En el sumo opuesto de esta práctica se halla el expresionismo, que, según el filósofo, constituye una continua declaración explícita de vacuidad, desmesura que busca llamar la atención a costa de cualquier cosa. Se entiende ahora: lo inefable es una expresión que contempla una metáfora en sí misma, pues esta será (siempre) análoga a la articulación del silencio, pues allí donde no hay nada, *cabe* todo lo otro.

2.3. Lo real: entre la temporalidad y el silencio musical

Jankélévitch constata en la experiencia musical el ocultamiento de un (otro) ser-temporal, misterio que apunta hacia *lo real* que ha sido, en primera instancia, *forcluido*. Esa *forclusión de lo real* debe aquí entenderse desde la terminología lacaniana, como *alusión negativa*, expuesta por el psicoanalista en su *Seminario Las Psicosis* (Lacan, 2009). Si lo real ha sido anteriormente negado por el *yo*, ha ocurrido en su transición de la experiencia al *logos*, que en todo desea – aunque no puede del todo – inmiscuirse.

Y es a través de la escucha musical en donde ese *real* puede volver a tener lugar, un *desocultamiento* en cuanto duración *plena*. De esta sentencia surgirían largas especulaciones filosóficas que comparen las ideas de la articulación musical y el tiempo como duración, postulando así una *teoría del instante*, expuesto finalmente en la experiencia del fenómeno artístico en su realidad alambicada.

Siguiendo al autor, el tiempo se expresa como *soporte* (invisible), posibilitador del *ser* de las cosas. El tiempo presente, no obstante, no permanece inmutable: ocurre sin perdurar. Sigue su paso, como el devenir heracliteano. El pasado *ya no* está y el futuro, propiamente, no ha *sido*. Pero, aunque aquí nos pareciera incuestionable la asunción afirmativa del presente como entidad absoluta y evidente, debemos conceder la razón a Jankélévitch cuando nos indica que el presente, esencialmente, tampoco *es*.

El tiempo, sólo comprensible (y audible) *desde* la experiencia musical, es aquello que faculta íntegramente la afirmación absoluta de todo, siempre y cuando todas las cosas sean consideradas *a partir de* su propia estructura, es decir, lo esencialmente fáctico de las mismas.

Al dar lugar a este enfoque filosófico -y pragmático, si se quiere- se admitirá también, por tanto, un *desfase temporal* que inaugura la pregunta por el mismo (ser del) tiempo: la interrogante que desdobra y, del mismo modo, *abre* el (su propio) tiempo. Lo real, desde el de Bourges, es equivalente al tiempo: perspicuo, sola y únicamente, a través del fenómeno musical; ahora bien, será la misma *pregunta por el tiempo*, esa apertura geofísica y espacial lo que desistirá en su propio núcleo una *temporalidad de la experiencia*, el aspecto medular que aquí nos interesa mostrar: la música *pasa*: ocurre *en* (y a través de) *su* tiempo.

Es -existe- porque *permite* el fluir del tiempo en su *acontecer*. Y no dice realmente *nada*: actúa-sin-decir. Si se quiere, *expresa*, pero sin realmente expresar *algo*. Porque aquello que produce no será nunca igual: no habrá nunca analogías -ni siquiera sintonías cercanas- entre el ejecutante y el espectador de este fenómeno artístico. Curioso resultará que, al analizar el acontecimiento musical, éste, por su parte, ya habrá dejado de *ser*. El ser no siempre *existe*: mientras intentábamos atraparlo aquí, para desmenuzarlo (y, pese a nuestros intentos por evitar *minimizarlo*) hasta el lenguaje verbal, se ha escurrido de nuestras manos y nuestros labios, como mofándose de nosotros.

La música -y la experiencia desprendida de su articulación- *es* (fue) tiempo porque sólo ahí pudo *mostrarse*. El tiempo *musical*, (meta) a-cronológico, y también a-lineal conforma, por tanto, una afirmación cualitativa, dado que pone su atención en el sonido mismo tal cual desfila en la composición musical, factura de su propia facticidad, al modo heideggeriano. Del lado contrario, siguiendo estas directrices, la escucha cuantitativa sería perceptible únicamente mediante la remisión de las palabras, no presentes en el fenómeno musical, ni siquiera en la ópera, cuando la música es acompañada de texto.

La música es sintetizadora del devenir (a)temporal, hallándose al margen del absoluto indiferenciado de Schelling, similar también a la idea de Dios como *espíritu inconsciente* (Schelling, 2005). Este *absoluto* refiere un *apuntalar* hacia la profundidad (infinita) del ser, paradójicamente, devenir y fin en sí mismo. Al margen de esto, Jankélévitch piensa la música en tanto que no tiene entidad por sí misma sino que, en su conjunto, establece una suerte de metafísica *creada*.

Esta metafísica creada es también, por tanto, un meta-*logos* en el sentido de estar *desproporcionada* de semántica. Mejor dicho: lo creado en la articulación musical simula un *fantasma sonoro*, fenómeno que debe aquí comprenderse desde su raíz etimológica: literalmente, *phainomenon*, aquello que atraviesa la imaginación hacia lo positivo, es decir, a lo que puede ser visto. En palabras del filósofo:

La música, fantasma sonoro, es la más vana de las apariencias, y esta apariencia, que sin fuerza probatoria ni determinismo inteligible cautiva a su víctima, es, en cierto modo, la más perfecta objetivación de nuestra debilidad (Jankélévitch, 2005, p. 19).

Lo inefable sobreviene, para el propio autor, en una afirmación (de la debilidad), en tanto que mantiene un carácter alusivo a *tout-l'autre* de la conciencia humana. Y es revelador de la debilidad en tanto que también provoca la necesidad más consustancial del escucha. En la música sabemos que hay sonido y silencio, y es justamente en el receso sonoro donde se va a producir la articulación más auténtica de una temporalidad especial, que, sin estar del todo sistematizada, incitará en el oyente una especie de *esperanza* sonora: lo que realmente *acontece* en la experiencia musical no será más que la afirmación de dicha *espera*.

Y, finalmente, aquí es donde el pensamiento de Jankélévitch cruza caminos con la *filosofía del tiempo* de Bergson: el instante (o espera) musical constituye el equivalente con la extensión temporal tal y como la interpreta Bergson. La extensión cualitativa del silencio será un (auto)superar(se), mas no en sentido dialéctico sino, por el contrario, en concordancia con la filosofía de Schopenhauer cuando hablaba del proceder de la Voluntad (Schopenhauer, 2010).

Jankélévitch construye, a partir de su estética musical, una suerte de *poética de lo inefable*, que sin decir, *hace*, liberando a la música de su incómoda relación (forzada) con los márgenes de la lingüística. Por más que la modernidad y el pensamiento intelectual resultante de ella se haya empeñado en hacer que la música (nos) diga *algo*, rebuscando hasta donde no debe, Jankélévitch repetirá que *no*, sentenciando una y otra vez que la música es sólo un *hacer sin decir*, un hacer(se) de sí misma:

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 hacer (Jankélévitch, 2005, p. 130).

Para *entendre* la música, habrá, necesariamente, que callar y dar lugar al misterio del silencio: lo inefable como medio de impregnación *en y de* lo real. Dicho de otra forma: lo real (musical, es decir, *tout-l'autre* del *logos*) da cuentas (de) y trabaja *con* lo inefable. Así puede comprenderse que el transcurrir de la música, en su propio otro-tiempo, es una metafísica absoluta, *un carisma* (o *charme*, como refiere Lisciani-Petrini), coadyuvante de lo real:

Perciò *charme* diventa il termine più idoneo per alludere al dinamismo senza sostanza, al continuo movimento produttore di 'maniere' o 'modi', di efflorescenza di forme differenziate e 'alterate', insomma a quella '*grazia vivente*' (...) l'ineffabile essere del reale (Lisciani-Petrini, 2012, p. 42).

Por tal consideración, nos debemos ceñir a la idea de que el silencio no debe suponer un vacío al que se pretenda *llenar*. Mucho menos, desde la filosofía, que, desgraciadamente, se apoya en el lenguaje verbal. Quizá sea posible desde la *poética*, pero no en la forma glosada, sino en configuración de meta-escritura. El silencio es el aliado más próximo a lo real y el cómplice (implícito) que nos devela -sin mostrarnos- su existencia.

Y es en la obra de arte, o más propiamente en la articulación musical, allí donde el *logos* se exhibe como insuficiente, en donde habremos ingresado al reino de lo inefable: donde el silencio lingüístico (y musical) se torna elocuente por su ausencia: "La música aligera la pesadez del *logos*, desaprieta la hegemonía aplastante de la palabra; impide que el hombre se identifique a lo hablado" (Jankélévitch, 2005, p. 173).

Escuchar música es, sin lugar a dudas, un dar lugar a *lo otro del mundo*, al sinsentido de la propia existencia humana, permitiendo que lo real, invisible, oculto y, no obstante, *cantabile*, se filtre en nuestra existencia. En palabras de Scruton: "El asunto permanece oculto, por así decirlo, tras el velo del sonido y ni su identidad ni su naturaleza pueden descubrirse fácilmente a través del velo" (Scruton, 1987, p. 175).

La música, afirmación más contundente de lo real y del absoluto, proyecta, desde su ser, ese instante de inefabilidad que presupone, en el fondo, la reflexión existencial en concreto: el ser *es* sólo en tanto ser-en-el-tiempo y sólo como música será totalmente cognoscible para el entender humano.

3. Discusión

3.1. Schelling, entre Bergson y Jankélévitch: música y filosofía, una poética de lo inefable

Vladimir Jankélévitch, situado cronológicamente, y también filosóficamente, entre el bergsonismo y el impresionismo, fue igualmente influenciado por la doctrina de Schelling. Desde una óptica que deja de lado todo planteamiento de los metarrelatos y, en suma, la posición kantiana-hegeliana, el pensamiento *embrionario* de Schelling apunta hacia un horizonte meta-racionalista que nos permite interiorizarnos más en los reinos del arte.

Aunque no se especializó en el estudio de lo musical, Schelling consideró la obra de arte como aquella instancia posibilitadora de una representación absoluta del mundo en cuanto tal.

Para él, en la obra artística, el mundo *acontece* concretamente, sin embargo, es a partir de la intuición profunda de la filosofía desde donde es posible plantear una idea -única y subjetiva- del acontecimiento artístico: “La filosofía del arte es una meta necesaria para el filósofo, que ve en ella la esencia íntima de su ciencia como en una especie de espejo mágico y simbólico (...)” (Schelling, 2005, pp. 504-505). Se infiere que, tanto la comprensión artística es primordial para la filosofía, como viceversa: será inevitable la filosofía para la correcta -o, al menos, más compleja- hermenéutica de la obra artística.

Vladimir Jankélévitch, concordante con el pensamiento schellingiano y crítico acérrimo del academicismo tradicional de Kant, Hegel y sus adeptos, nos invita, a través de su filosofía musical, a observar hacia lo que él mismo distinguía como *resultados sonoros*, concepto que mantiene estrecha relación con la fundamentación de Schelling acerca del concretismo representado en la obra de arte (Schelling, 2005).

Esta aproximación especulativa puede darse solamente en concomitancia con la intuición intelectual, desde la visión de Schelling y Bergson, e incluirá también el valor de lo sagrado en tanto experiencia -y contacto humano- con lo real, sujeto de des-ocultamiento por medio del fenómeno musical. Resumiendo: la música posibilitará la experiencia del tiempo, en su propia realización. Esta experiencia es, como antes dijimos, cualitativa, única e intransferible.

Los resultados sonoros serán el cuadro completo de una obra musical ya concluida y nos servirán para asimilar la temporalidad de la que hablan Bergson y Jankélévitch: el otro-tiempo musical. La esencia, pues, de aquella música será la de radicalizar, en ese *otro-tiempo*, el arte de los sonidos que afirman el *ser temporal* en sí mismo: “La música, por objetiva que pretenda ser, habita nuestra intimidad, y la vivimos como vivimos el tiempo, como una experiencia frutiva y una participación óntica de todo nuestro ser” (Jankélévitch, 2005, p. 151).

4. Conclusiones

La música, acontecer meta-articulador del tiempo y de lo real, pertenece al campo de lo inefable. La celebración de los sonidos no contiene, en su propio *spiel*, como denomina Gadamer (1999), un postulado léxico, mucho menos si a este se le infiere como entidad convenida: es, en pocas palabras, y siguiendo a Jankélévitch, un *hacer-sin-decir, presque-rien*, ¡casi nada, dice el sarcástico!, porque en su auto-delimitación *no dice* cosas del mundo, ni mantiene relación con lo profano de la existencia en cuanto experimentación humana.

No, la música sólo hace sin decir, pues nos permite el contacto con lo divino: la experiencia con la otredad más radical. La música, en su espacio (meta)temporal, no refiere a nada *fuera* de su propio juego:

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 conocido (Jankélévitch, 2005, p. 129).

Cuando Vladimir Jankélévitch dice que la música *no está hecha para que se hable de ella, sino para que se haga y sea sonada*, está enfatizando que su verdadero significado y poder se encuentran en la experiencia de ejecutarla, escucharla, o sentirla profundamente, más que en descripciones verbales o análisis abstractos (filosóficos o musicológicos) derivados de ella, que solamente podrán confundirnos con respecto a su autenticidad.

De manera similar, el amor no se agota en las palabras, sino en las acciones y en la vivencia de esa emoción. La poesía tampoco se reduce a su análisis lingüístico, sino que alcanza su plenitud cuando es recitada, escuchada, *reproducida*. Esta perspectiva se conecta con la noción del deber como algo que debe ser cumplido y realizado, más que simplemente entendido o (re)definido.

Jankélévitch sugiere así que el verdadero valor del Bien reside en la acción ética y moral concreta, no en el conocimiento intelectual o en la teorización sobre lo que es correcto o justo.

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 (Camarero, 2015, p. 177).

El francés asevera que la música no es sólo un arte *estético*, sino un medio epistemológico que nos permite auscultar y comprender la realidad humana de una manera que cuestiona los límites del lenguaje verbal y del pensamiento lógico. Esta cosmovisión de la *aisthesis* invita a una contemplación y una apertura receptiva hacia lo que la música pueda traslucir sobre nosotros mismos y el universo que habitamos.

La noción de lo real será, siguiendo este hilo, siempre *musical*, pues la música es el (no) lugar donde ocurre, sin desocultarse, la construcción tácita de una *filosofía de la existencia*. Si la realidad existencial (y humana) puede, por tanto, ser interrogada desde el espacio musical, irreductible al *logos*, la respuesta debe –y debería siempre– ser eso mismo: un necesario callar, *dejar-ser*, dejar que lo *tout-autre* se apodere de lo demás: lo real-musical no se desvelará si, obstinados, seguimos obstaculizando su trayecto, apoyándonos en el agotado sistema del lenguaje verbal.

La música (...) no tiene palabras. Entre las notas, que podríamos llamar fonemas (ya que, como los fonemas, las notas no tienen sentido por sí mismas; el sentido resulta de su combinación), y la frase (comoquiera que se defina), no hay nada. *La música excluye el diccionario* (Lévi-Strauss, 1993, p. 89; La traducción es nuestra).

5. Referencias

- Aranda Espinosa, F. (2023). Sobre la música como un meta-logos, expresión inmediata de lo sensible. *Revista digital internacional FILHA*, 18(29), 1-15. <http://dx.doi.org/10.48779/ricaxcan-216>
- Aristóteles (1995). *Física*, trad. Guillermo R. de Echandía. Gredos.
- Bergson, H. (1889). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Presses Universitaires de France.
- Bergson, H. (2016). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, trad. Juan Miguel Palacios. Sígueme.
- Bergson, H. (1994). *Memoria y Vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, trad. Mauro Armiño. Alianza.
- Bergson, H. (2018). *Historia de la idea del tiempo*, trad. Adriana Alfaro y Luz Nogues. Paidós.
- Camarero, M. C. (2015). Vladimir Jankélévitch: El instante y la música como no-lugar. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 3. 171-177. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5138027>
- Cherniavsky, A. (2006). La concepción del tiempo de Henri Bergson: el alcance de sus críticas a la tradición y los límites de su originalidad. *Revista De Filosofía Y Teoría Política*, 37, 45-68. <https://www.rfytp.fahce.unlp.edu.ar/article/view/RfYTPn37a02>
- Deleuze, G. (1987). *El bergsonismo*, trad. Luís Ferrero Carracedo. Cátedra.
- Gadamer, H. G. (1999). *Verdad y método I, II*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Sígueme.
- González, D. (1895). *Principios de filosofía positiva*. Tipografía Nacional.
- Heidegger, M. (2023). *Ser y tiempo*, trad. Jorge Eduardo Rivera. Trotta.
- Jankélévitch, V. (2005). *La música y lo inefable*, trad. Rosa Rius y Ramón Andrés. Alpha Decay.
- Jankélévitch, V. (1998). *La musica e l'ineffabile*, trad. it. e intr. Enrica Lisciani-Petrini, Tempi Moderni.
- Jankélévitch, V. (1949). *Debussy et le mystère*. Éd. de la Baconnière.
- Jankélévitch, V. (1982). *La ironía*, trad. Ricardo Pochtar. Taurus.
- Jankélévitch, V. (2006). *Henri Bergson*, trad. Francisco González Arámburu. Universidad Veracruzana.
- Kant, I. (2003). *Crítica de la razón pura*, trad. José Luís Villacañas. Gredos.
- Lacan, J. (2009). *El Seminario, Libro 3 Las Psicosis 1955–1956*, trad. Juan Luís Delmont-Mauri y Diana Silvia Rabinovich. Paidós.

- Lévi-Strauss, C. (1993). *Regarder, Écouter, Lire*. Plon.
- Lisciani-Petrini, E. (2012). *Charis. Saggio su Jankélévitch*. Mimesis Edizioni.
- Peña, L. M. (2013). El acto de invención como acto libre en la filosofía de Henri Bergson. Una aproximación desde el Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia. *Franciscanum. Revista de las Ciencias del Espíritu*, 55(160), 135-161.
<https://acortar.link/WRwlGi>
- Platón (1988). *Diálogos V*, trad. Ma. Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos, Nestor Luís Cordero. Gredos.
- Sánchez, O. (2024). Revisitando a Henri Bergson: 135 años del Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia. *Revista El Búho*, 27(1) 1-18.
<https://elbuho.revistasaaafi.es/numero-27-al-modo-clasico/>
- Schelling, F. W. J. (2005). *Sistema del idealismo trascendental*, trad. Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez. Anthropos.
- Schopenhauer, A. (2010). *El mundo como voluntad y representación*, trad. Luís Fernando Moreno Claros. Gredos.
- Scruton, R. (1987). *La experiencia estética: ensayos sobre la filosofía del arte y la cultura*, trad. Cristina Múgica Rodríguez. Fondo de Cultura Económica.
- Wittgenstein, L. (2018). *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Luís M. Valdés Villanueva. Tecnos.

AUTOR:

Francisco Aranda Espinosa

Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México.

Francisco Aranda Espinosa es Licenciado en Música, Maestro en Investigación Humanística y Educativa y Doctor en Filosofía e Historia de las Ideas. Ha sido profesor de Piano en la Academia de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas, de 2017 a 2023. Desde 2023 es Profesor Investigador de Tiempo Completo en el Instituto de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (México). Es especialista en Estética de la Música y del Arte y en el análisis de la Ópera, desde un enfoque interdisciplinario.

francisco_aranda@uaeh.edu.mx

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-2582-4431>

Google Scholar: <https://scholar.google.com/citations?hl=es&user=UTdBjrYAAAAJ>

ResearchGate: <https://www.researchgate.net/profile/Francisco-Aranda-5>

Academia.edu: <https://uaeh.academia.edu/FranciscoArandaEspinosa>