

DEBUSSY Y LA NATURALEZA ¿UNA FILOSOFÍA DE LA OBJETIVIDAD?

María Celia Camarero Julián

Doctora en Filosofía por la Universidad de Salamanca. Pianista.

RESUMEN:

Podemos interpretar a Debussy al piano o entenderlo desde la filosofía y eso no es tan diferente. Lo demuestran las visiones paralelas de la pianista histórica Marguerite Long y del filósofo Vladimir Jankélévitch, uno de los pocos pensadores del siglo XX que escriben sobre música desde el conocimiento técnico de este arte. Ambos coinciden en señalar la importancia de la naturaleza en la obra del compositor francés así como la sensación enigmática que transmite su música. Del misticismo intuicionista a la disolución del sujeto, Debussy admite muchas lecturas y protagoniza una de las mayores revoluciones antirrománticas de la era moderna.

ABSTRACT:

We can interpret Debussy at the piano, or we can understand him through philosophy and it is not so different. It has been proved by the parallel visions of the historical pianist Marguerite Long and of the philosopher Vladimir Jankélévitch, one of the few 20th century thinkers who wrote about music from the technical knowledge of this art. Both of them indicate the importance of nature in the work of Debussy as an impressionistic composer, as well as the enigmatic sensation that his music transmits. From the intuitionist mysticism to the dissolution of the subject, Debussy allows for many readings and stars as one of the greatest anti-Romantic revolutions of the modern age.

PALABRAS CLAVE: *Naturaleza, música, impresionismo, expresionismo, misticismo, intuicionismo.*

KEYWORDS: *Nature, Music, Impressionism, Expressionism, Mysticism, Intuitionism.*

Al cierre del catálogo de la exposición sobre Debussy que, en 1942, organizó la Opéra-Comique de París, pueden leerse estas palabras de Jean Cocteau:

«Debussy existía antes que Debussy. Eran la arquitectura cuyo reflejo invertido se mueve en el agua, las nubes que se forman y se destruyen, las ramas adormecidas, la lluvia sobre las hojas, los prunos que al caer mueren sangrando

oro. Pero todo esto murmuraba, farfullaba: no había aparecido voz humana apta para expresarlo. Mil vagas maravillas de la naturaleza han descubierto, por fin, a su traductor».

Quien se había mostrado como un incendiario detractor del músico en su célebre escrito de 1918, *Le Coq et l'Arlequin*, reconoce años después que, si entonces arremetía contra el compositor, es porque los genios son difíciles de

seguir, porque no todos llegamos a percibir su talento anticipatorio en el momento en el que surge. Ya con otra perspectiva Cocteau pone en el centro de la sensibilidad debussyana a la naturaleza. No ha sido el único. Marguerite Long, la histórica pianista que conoció al compositor y que fue una de las intérpretes más preocupadas por entender su obra, y el filósofo francés Vladimir Jankélévitch, comparten la misma percepción. La dama del pianismo francés nos ha dejado un libro, *Au piano avec Claude Debussy*, publicado en 1960, en el que nos habla del prodigioso amor por la naturaleza que fue para el músico la fuente vital de su inspiración¹⁵⁹. Jankélévitch, autor de varios textos filosóficos y musicológicos dedicados al compositor impresionista –*Debussy et le mystère* (1949), *La vie et la mort dans la musique de Debussy* (1968) o la revisión, dentro de su proyecto *De la musique au silence* (1976), titulada *Debussy et le mystère de l'instant*– mantiene una tesis semejante. En su obra magna sobre filosofía de la música, *La musique et l'ineffable*, recuerda un escrito del propio Debussy en el que *el señor Corchea* aboga por una creación musical «que suene y planee sobre la cima de los árboles y al aire libre»¹⁶⁰. El filósofo conserva en su volumen de 1976, un término ciertamente llamativo para referirse a la revolución debussyta: «Geotropismo»¹⁶¹.

¹⁵⁹ Cf. Long, Marguerite. *Au piano avec Claude Debussy*. Traducción española de Guillermo Albert. Granica Editor, 1972, p. 33.

¹⁶⁰ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Traducción de Rosa Rius y Daniel Andrés. Prólogo de Arnold I. Davidson. Alpha Decay. Barcelona 2005, pp. 60-61.

¹⁶¹ Jankélévitch, V., *Debussy et le mystère de l'instant*. Plon, París 1976, p.44. Como esta obra engloba la primera, de 1949, nos referiremos siempre a ella.

Llama la atención este tecnicismo, empleado en biología y referido habitualmente a las plantas que indica un movimiento de cambia de dirección a partir de un estímulo. El geotropismo en una planta tiene sentido positivo en la raíz, porque obedece a la influencia de la gravedad, mientras que en el tallo y en las hojas, es negativo: podríamos decir que se mueve en el mismo sentido de una aspiración a la ingravidez. El vocablo utilizado por Jankélévitch sugiere un Debussy que tan pronto nos hunde en el averno –"La descente dans les souterrains", titula uno de sus capítulos– como nos eleva al esplendor cenital del mediodía. El geotropismo se produce metafóricamente cuando la frase musical descende poniendo a prueba la referencia tonal, llevando de hecho los límites de la tonalidad hasta su declive. Otras veces, el tropismo remonta, la frase se hace aérea, imponderable, capaz de envolver una esencia de voluptuosidad cuyo misterio no responde a lo pasional, como suele ocurrir en el Romanticismo, sino más bien a una pura abstracción poética. Esto supone un paso adelante, un inequívoco síntoma de modernidad.

El régimen en el que Jankélévitch inscribe la filosofía que sustenta el planteamiento artístico de Debussy es una negación del *perpetuum mobile* romántico que el pensador francés gusta denominar «serenata interrumpida»¹⁶² tomando prestado el nombre de uno de los *Preludes* para piano del maestro. Lo que supone esta concepción, tanto desde el punto de vista musicológico como desde el filosófico, es nada menos que el rechazo a la traducción musical del

¹⁶² Cf. Jankélévitch, V. *Debussy et le mystère*. Op. cit., pp. 40-45.

Idealismo alemán encarnado en la idea de un eterno devenir que, en la Historia de la Música, se materializa en interminables desarrollos sonoros: los propios de la estructura formal de la sonata y la sinfonía. Implica, a su vez, trascender la idea de buscarle sentido concreto a la partitura. La música se hace ahora deliberadamente *inexpresiva*. Ello no quiere decir que nada sea expresado con el discurrir sonoro, sino que este admite múltiples lecturas. Debussy va hacia ninguna parte; su planteamiento no es vectorial, no evoluciona desde el punto de vista de un devenir histórico sino que se muestra trascendente en su estatismo¹⁶³ o, si preferimos expresarlo con un lenguaje más clásico, en su inmanencia. Diríamos que si Wagner, con su despliegue de *leitmotivs*, plantea para la música algo parecido a lo que la idea hegeliana del devenir aporta a la filosofía, la revolución debussysta propone todo lo contrario: discontinuidad y explícita falta de desarrollo. El compositor francés Jean Barraqué, autor de una interesante monografía sobre el músico publicada por primera vez en 1962, también mantiene una tesis similar:

«Asignar una forma a una obra que, en su principio, se niega a toda continuidad dialéctica, sería una tarea irrisoria. Debussy ha querido que su música sea voluntariamente inestable y huidiza, creando una trabazón de los motivos y de las estructuras que desaparecen y reaparecen de forma esporádica y a veces subyacente. En efecto, un análisis minucioso demuestra que el compositor tiene en cuenta incluso los "desarrollos ausentes", como si la música tuviera lugar en otro sitio [...] Es así como la obra

escapa al desmoronamiento conceptual, porque la noción de discontinuidad toma un nuevo sentido; se trata más bien, en el plano estructural, de una "continuidad alternada"¹⁶⁴.

Lo llamemos «serenata interrumpida» o «continuidad alternada», este estilo, típicamente debussyano, se refiere a elecciones compositivas a base de minuciosos instantes cuidados al detalle que llegan a crear una estructura temporal completamente original, una novedosa dialéctica del acontecer musical de carácter no lineal sino centrípeto. La cita de Barraqué pertenece a su comentario sobre el último trabajo orquestal del compositor, *Jeux*, pero en idéntico sentido habla Marguerite Long cuando recuerda una sesión en la que se dejaba enseñar por el maestro, trabajando al piano el *rubato* de *Reflejos en el agua (Images I)*:

«[Un pequeño círculo en el agua! –Decía el maestro– Una piedrita que cae en su interior»¹⁶⁵.

Debussy es el creador de un estilo melódico y rítmico basado en la riqueza de los timbres orquestales y en los motivos cortos. Lo importante es crear momentos llenos de magia, de *charme*, para decirlo con la misma terminología que utiliza a menudo Jankélévitch. El interés por el instante se percibe perfectamente en su música para piano, especialmente en los *Preludios*. Los dos cuadernos –que suman veinticuatro piezas– en opinión de Long están penetrados por un auténtico culto a la

¹⁶⁴ Barraqué, Jean, *Debussy*. Antoni Bosch Editor. Traducción de María Amparo Bravo. Barcelona, 1982, pp.152 y 155.

¹⁶⁵ Long, Marguerite, Op. cit., p. 34.

¹⁶³*Ibid.*, p. 41.

Naturaleza¹⁶⁶. En ellos consigue tal nivel de concentración de la tensión sonora, que se impone la necesidad de una intelección o, si se prefiere, de una fruición inmediata, instantánea. Estamos ante una música que actúa en la zona fronteriza entre el estatismo y el movimiento. Quizá por ello, el bergsoniano Jankélévitch acierta, a nuestro juicio, al poner en el centro de su filosofía de la música a Debussy. ¿Quién mejor para mostrar la idea bergsoniana de la «percepción pura»? ¿Qué compositor podría representar de manera más clara un intuicionismo inequívoco? Debussy renuncia a las grandes curvas discursivas según la ley del *logos* y hace de la discontinuidad una bandera. El extenso «momento musical» romántico, del que Schubert había sido el mejor embajador, se convierte ahora en *instante*, en pudoroso y efímero soplo de inspiración que sustituye a los desarrollos apasionados a los que nos tenía acostumbrados el Romanticismo¹⁶⁷. Debussy trasciende una concepción de la *durée* meramente discursiva. Si en la filosofía de la música jankélévitchiana la fluidez del discurso está representada por Gabriel Fauré, Claude Debussy se mueve en una espiral concéntrica que puede muy bien encarnar la idea de profundización en lo que entendemos por intuición básica. Y esto es muy bergsoniano, puesto que el concepto de *durée* abarca, además de la duración lineal, una duración interior de carácter intensivo, que viene a ser la capacidad de amplitud vital remitida a cada uno de los instantes vividos y a su particular densidad existencial. Así lo sugieren las palabras del

mismo Henri Bergson en su célebre conferencia de 1911, *La intuición filosófica*:

«Descendamos entonces al interior de nosotros mismos: cuanto más profundo sea el punto que toquemos, más fuerte será el impulso que nos devolverá a su superficie. La intuición filosófica es ese contacto, la filosofía es ese impulso»¹⁶⁸.

La visión intuitiva del mundo inherente a la música de Debussy es una manera de entender la vida a la escucha de una instancia silenciosa y misteriosa. Si echamos un vistazo a la correspondencia del artista, encontramos esta cita perteneciente a una carta, fechada el 17 de agosto de 1895. El maestro compone *Pelléas y Mélisande*:

«Creo que la escena frente a la cueva va a gustarle. He intentado captar en ella todo el misterio de la noche y el silencio en el que una simple brizna de hierba, al despertar de su sueño, se convierte en un ruido inquietante»¹⁶⁹.

Debussy envuelve en poesía la aporía de la existencia. Su culto a la naturaleza está lleno, a veces, de sensualidad, pero otras se muestra puramente espiritual. Debe ser captado en su totalidad, aprehendido intuitivamente porque guarda relación con lo que podrían percibir de manera muy similar un maestro de sabiduría, o el descubridor de un hallazgo científico. La discontinuidad debussyana no es, en realidad, sino unidad, búsqueda de la armonía con el cosmos, un asunto emparentado con la meditación, con la idea de mirar al interior, con la detención psicológica de la *durée*. La música ahora es contemplada como signo de lo que el hombre no puede expresar ni con palabras, ni con los

¹⁶⁶ Cf. *Ibid.*, p. 73.

¹⁶⁷ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 62.

¹⁶⁸ Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*. Traducción de Heliodoro García. Espasa-Calpe S. A. (Colección Austral). Madrid, 1976. *La intuición filosófica*, p. 135.

¹⁶⁹ Cita indirecta. Cf. Nichols, Roger, *Vida de Debussy*. Traducción española de Vladimir Junyent. Cambridge University Press, Madrid, 2001, p. 94.

medios de la lógica. Escuchar a Debussy es una invitación a superar la perspectiva instalada en el mero historicismo, pero también la tentación materialista.

Marguerite Long recoge, en el libro citado, un encuentro con el compositor poco antes del estallido de la Guerra del 14:

«Y un día me formuló bruscamente la pregunta: –¿Así que usted no quiere tocar mi música?¹⁷⁰»

La pianista sentía reticencias para decidirse a interpretarla. El motivo no era otro que su perplejidad ante el carácter «enigmático» de aquellas partituras –nos dice–. Long, al igual que Jankélévitch, percibe en Debussy una fuerte apelación al misterio que le causa respeto, que le lleva a plantearse interrogantes ante la idea de tocar su obra. La pianista se pregunta:

«¿Cómo expresar ese no se qué de indefinido, tornasolado y profundo?»¹⁷¹

Ella no es una filósofa, sino una artista, por eso llama la atención la coincidencia de intuiciones entre pianista y pensador. La lectura de lo que creen comprender estos importantes personajes del XX, nos lleva a sospechar que la pretendida objetividad de la obra de Debussy de la que, en ocasiones, habla Jankélévitch, produce el mismo efecto sobre quien quiera que se acerque a su música sin previo conocimiento. El filósofo afirma esa objetividad diciendo que el interés debussista por hablarnos de las colinas de Anacapri o del viento en la llanura (*Preludes I*), esto es, su obsesión por poner a la naturaleza en el centro de su creación musical, es un sentimiento de pudor ante el *appassionato* romántico. Los *Preludes* son, según Jankélévitch, piezas en las, incluso aunque cada impresión evoque un cierto estado de ánimo, el paisaje sirve para moderar las efusiones

intimistas a las que nos tenía acostumbrados la literatura romántica para piano¹⁷².

Ciertamente, la exhibición de sentimentalismo era detestada por el maestro. Bien lo puede ilustrar la carta a Henri Lerolle, a la que antes nos referíamos, en la que también se refiere a la muerte de Mélisande. Dice Debussy:

«En el teatro francés, siempre que una mujer muere en escena parece tener que hacerlo como *La dama de las camelias*. Sin embargo, ¡bien podríamos cambiar tales camelias por otro tipo de flor y sustituir la dama por una princesa oriental! La gente no acaba de hacerse a la idea de que uno pueda irse discretamente de este mundo como quien, habiendo tenido ya suficiente del planeta tierra, se dirige hacia donde crecen las flores de la tranquilidad!»¹⁷³

La apelación al silencio se hace fuerte, penetra toda la obra del compositor. Jankélévitch lo defiende hasta la extenuación llegando a decir que *Pelléas y Mélisande* es una especie de compendio de una manera de componer música desde el silencio y para el silencio¹⁷⁴.

En música, la comprensión se produce a medida que avanza el transcurso de la audición. También se produce, como en todas las artes, a medida que avanza el tiempo de la Historia humana. Pero lo musical, lo es en sí mismo. La música en realidad no expresa otras ideas que ella misma, y convertirla en metáfora de sentimientos y pasiones no pasa de ser una peligrosa costumbre romántica que reduce enormemente su riqueza, una especie de simplificación de lo que verdaderamente supone la pura experiencia musical. Jankélévitch en *La música y lo inefable* trata de defender la no

¹⁷² Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., pp. 89-90.

¹⁷³ Cita indirecta. Cf. Nichols, Roger, *Vida de Debussy*. Op. cit., pp. 94-95.

¹⁷⁴ Cf. Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., pp. 200-201.

¹⁷⁰ Long, Marguerite. Op. cit., p. 15.

¹⁷¹ Ibid., p. 14.

inmanencia de lo expresivo como propiedad de la música. Al filósofo le interesa destacar la idea de que ex-presión es justo lo contrario de im-presión. Al referirse a la ruptura impresionista de Debussy como la apuesta por una música implícitamente interiorizante frente a otras claramente exteriorizantes, dirigidas a la exhibición de lo que somos y, sobre todo, de lo que sentimos, defiende una estética que se vuelve hacia la conciencia, hacia el yo más íntimo. Lo que el filósofo vislumbra en la expresa renuncia debussysta a los grandes desarrollos discursivos, es ese espacio para el recogimiento, para la soledad sonora y, en definitiva, para el silencio. El canto se identifica ahora con la ipseidad espiritual y ello se logra a través de un itinerario de ascetismo, de despojamiento. Se trata de una idea filosófica que contempla la música como tautología, esto es, como expresión de algo que significa exactamente lo que enuncia y enuncia exactamente lo que significa. El autor sostiene que, cuando la música significa algo diferente de ella misma, es sospechosa de haberse convertido en otra cosa, tal vez en una retahíla sin demasiado contenido o en un pesado sermón. Veamos lo que supone para Jankélévitch que la música refleje su propia ipseidad:

«Si la consideramos en su ingenua e inmediata verdad, la música no significa otra cosa que lo que es: no es la exposición de una verdad intemporal, sino la exposición misma, la única verdad, la seria»¹⁷⁵.

Debussy es, para el filósofo, el máximo exponente de la concepción de la música como un arte que se vuelve hacia su mismidad mediante la voluntad de desapego propia del que contempla la naturaleza y trata de fundirse con ella místicamente. Y, para los místicos, el contacto con la naturaleza es el camino

¹⁷⁵ Jankélévitch, V. *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 111.

habitual hacia el encuentro con el amor mismo. En este sentido, Marguerite Long afirma sin ningún rubor:

«Si el arte de Debussy representa un acto de amor, este se transustancia en posesión, en goce»¹⁷⁶.

La prueba de ello podríamos encontrarla en el anecdotario que produjo en su tiempo *El martirio de San Sebastián*, un drama de tema religioso en cinco actos con libreto de Gabriele D'Annunzio, que protagonizó un escándalo en su época.

El texto tiene claras connotaciones místicas, puesto que pone en boca del mártir, en el momento en el que va a ser asateado, las siguientes palabras que podrían recordarnos perfectamente a Juan de la Cruz: «¿Habéis visto al que amo?, ¿Lo habéis visto?». El coro canta al punto: «¡Qué hermoso es! ¡Qué hermoso es!», mientras Sebastián se entrega a su destino diciendo: «¡Jesús a mí! ¡Mi llama! ¡Mi Rey! ¡Embriagaos! ¡Apuntad de cerca, yo soy el blanco!».

Long relata que Debussy, emocionado, había considerado todo un reto la idea de poner música a este poema: «¡Hubiera necesitado meses de recogimiento!» –exclama el compositor¹⁷⁷–. Era, efectivamente un desafío. Un verdadero duelo entre la espiritualidad del relato cristiano y la sensualidad del poema literario y musical. *El martirio de San Sebastián* contiene una reflexión sobre el sufrimiento: «San Sebastián es recorrido por el temblor del dolor humano»¹⁷⁸ –dice Jankélévitch–. Pero también está lleno de volupuosidad, de la belleza pagana que aporta el mito

¹⁷⁶ Long, Marguerite. Op. cit., p. 109.

¹⁷⁷ Cf. *Ibid.*, p. 112.

¹⁷⁸ Jankélévitch, V. *Debussy et le mystère de l'instant*. Op. cit., p. 19. La traducción es nuestra.

clásico de Adonis. Long lo resume en este interrogante, abrumada por su fuerza expresiva:

«¿Cómo había llegado d'Annunzio a esta síntesis poética de lo antiguo y lo cristiano?»¹⁷⁹

Un estado de exaltación inunda de panteísmo la obra, sobrevuelan la idea de confundir el culto a Adonis con la fe cristiana¹⁸⁰, la provocación visual que supuso, en su momento, decidir que una mujer –la bailarina Ida Rubinstein, judía para más señas– se convirtiera en la persona elegida para encarnar el personaje del mártir. «¿Dónde podría encontrar un actor un cuerpo tan inmaterial?»¹⁸¹ –llegó a exclamar el poeta–. Todos estos ingredientes se pueden mezclar desde un punto de vista provocador, pero también cabe reconocerlos como propios de un gusto por la mística. Fueron difíciles de entender en su época: el Arzobispo de París prohibió la asistencia a los católicos porque el hedonismo y el naturalismo desplegados en la obra escandalizaban; el hechizo de las nuevas y audaces sonoridades llevaba por igual al rechazo y al éxtasis.

Debussy, hombre sin creencias religiosas profundas, confesaba haber estado trabajando en esta obra con verdadero fervor. Long recoge estas palabras:

«No hay que olvidar que la atmósfera de este drama litúrgico es el *milagro*.[...]

¹⁷⁹ Long, Marguerite. Op. cit., p. 110.

¹⁸⁰ El nombre de Adonai (señor), además de responder al mito griego, parece de origen semítico y se utiliza en Antiguo Testamento para referirse a Yahvé. Cf. Baring, Anne y Cashford, Jule, *El mito de la diosa*. Ed. Siruela, 2005, p. 414.

¹⁸¹ *Ibid.* p. 111.

¿No es evidente que un hombre que ve el misterio por doquier, se sentirá atraído necesariamente por un tema religioso? [...] Es mi fe personal que canta con toda sinceridad»¹⁸².

Esta fe personal, este sentimiento místico se expresa a cada paso en la referencia a la naturaleza. *El martirio de San Sebastián*, que tuvo que ser compuesto en apenas tres meses, lleva a Debussy a revelar a un periodista que le ha invadido un sentimiento panteísta:

«Me he hecho una religión de la misteriosa naturaleza [...] Admirar los espectáculos turbadores y soberbios con los que la naturaleza obsequia a sus efímeros y perturbadores peregrinos es lo que yo llamo rezar»¹⁸³ –afirma–.

Marguerite Long nos relata hasta qué punto amaba Debussy la naturaleza, cómo se detenía en ella no solo cuando componía, sino también en detalles de su vida cotidiana, y hay en su manera de contarlo una emoción poética, una veneración sin la cual se nos antoja casi imposible entender al compositor. En sendas cartas a su editor fechadas entre agosto y septiembre de 1915, Debussy se refiere a los árboles, a su capacidad de renovarse por siglos, a la infinitud del mar. Long señala que el sentido de renovación supone una de las aportaciones del compositor, no solo a la historia de la música como tal, sino también a cuestiones relacionadas con la técnica pianística propiamente dicha. Se trata de teñir de encanto la dificultad; de trascender una técnica rigurosa y envolverla en la belleza de las armonías; de percibir el halo, la poesía que justifica

¹⁸² *Ibid.* pp. 115 y 116.

¹⁸³ Cita indirecta. Cf. Barraqué, Jean, Op. cit., p. 150.

toda acción sobre el teclado. Para ella, incluso los *Études* muestran la capacidad de justificar musicalmente toda exigencia técnica y encierran un profundo espíritu de ironía y de paradoja.

Tanto Long como Jankélévitch comparten la misma sensación sobre la entrega absoluta al mundo natural y la capacidad irónica cuando se refieren a Debussy. La ironía nos enseña, en primer lugar, a no malgastar nuestros recursos y a mantenernos en tensión eximiéndonos de adoptar actitudes trágicas o melodramáticas. La ironía, señala Jankélévitch en 1964, nos inmuniza contra la exaltación sentimental¹⁸⁴. Esto ayuda a tomar esa distancia con respecto del Romanticismo que Debussy quería tomar, pero además enseña a relativizar, lo cual es otro signo de modernidad. La pianista recuerda una anécdota referida al estudio *Para los cinco dedos*, en el que Debussy se burla musicalmente de los eternos y aburridísimos diseños mecánicos del compositor romántico Carl Czerny que son una especie de matraca odiada por todos los estudiantes de piano del mundo:

«Durante el concierto, apenas había comenzado el do-re-mi-fa-sol-fa-mi-re-do de la tercera pieza –*Para los cinco dedos* (según el señor Czerny)– cuando una dama refractaria al sentido del humor que sin duda creyó volver a encontrarse con las fastidiosas escalas de su juventud, exclamó sofocada:

–¡Después de todo, eso no es de Debussy!

Sin embargo, vigorosos aplausos –entre los cuales se encontraron los suyos– saludaron el final de la obra y todo cuanto hemos dicho acerca de su belleza musical¹⁸⁵».

La sátira contra compositores como Czerny o Clementi, que destacaron casi exclusivamente por su obra didáctica, es abordada en el *Doctor Gradus ad Parnasum* perteneciente a *Children's Corner*. Pero el espíritu de ironía queda de manifiesto además en sus textos escritos, en el calificativo «antidiletante» del que se apropia su alias *el señor Corchea*. El Debussy ironizante, al igual que el ironista que describe Jankélévitch¹⁸⁶, ni quiere ser profundo ni quiere ser un fardo. Más bien quiere liberarnos, detenernos en un eterno preludeo que evite el apasionamiento y el exceso, sin insistir en los sentimientos, sin hacernos razonar demasiado. Para el filósofo, la ironía afirma un diletantismo refinado cuyo régimen natural son la fragmentación y el puntillismo, técnicas impresionistas y debussyanas por excelencia. Debussy, no obstante, es en esto un precursor si lo comparamos con Erik Satie, quien compartió con el maestro su afán por renovar la música francesa y liberarla de los aires wagnerianos que imperaban en la época. Pero Satie manifiesta un desencanto en su música que no está tan presente en Debussy. Debussy es irónico, sí, pero no es un escéptico completo como Satie. La ironía debussysta tiene gracejo, ternura. Dice Jankélévitch:

«Por la gracia de la ironía, lo pesado se vuelve ligero y lo ligero ridículamente grave. Se intercambian los pesos:

¹⁸⁴ Cf. Jankélévitch, V., *La ironía*. Versión castellana de Ricardo Pochtar. Taurus. Madrid, 1982, p. 31.

¹⁸⁵ Long, Marguerite. Op. cit., p. 56.

¹⁸⁶ Cf. Jankélévitch, V. *La ironía*. Op. cit., pag. 32.

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 elefante¹⁸⁷»

La maravillosa idea de hacer danzar al elefante con una simplicidad entrañablemente infantil en la piececita del album *Children's corner* –la preciosa suite para piano que dedicó a su hija Claude Emma, apodada cariñosamente "Chouchou", al cumplir cuatro añitos– da cuenta de esa manera de vivir ilusionada, de ese gusto por la vida que descubrimos en Debussy. El maestro necesitaba de una soledad fecunda, era un incansable investigador de nuevas sonoridades, un crítico severo con el pesado estilo alemán, pero no respondía a las mañas de un desencantado. Su espíritu era de tal curiosidad que otro gran músico, Paul Dukas, definió esta cualidad de su carácter como «de fauno en acecho» –cuenta también Marguerite Long¹⁸⁸–. Las misteriosas relaciones de Debussy con la naturaleza, llenas de sensualidad y no ajenas al exotismo que primaba en la época como un valor añadido, fueron parte del secreto de su éxito. Precisamente el *Preludio para la siesta de un Fauno*, obra muy admirada por Ravel, es la pieza que consagra a Debussy como compositor sinfónico. Esta obra podría parecernos una metáfora nietzscheana por su ambiente dionisiaco, su relación con la ebriedad cenital y la sonoridad placentera casi extravagante, llena de lasitud que protagoniza la flauta que

evoca al dios Pan. Lo cierto es que esto se compadece perfectamente con la idea de Jankélévitch que estamos repitiendo, de que la música del impresionista es una invitación contra el expresionismo romántico. Ahora bien, su renuncia a la subjetividad no quiere decir que estemos ante una música menos excesiva. Lo que ocurre es que, ahora, el exceso es pura evanescencia, un deleite de los sentidos que no podría ser más refinado.

En marzo de 1903, Debussy habla de Nietzsche con ocasión de un concierto en el que se interpretó música de Richard Strauss. El compositor alaba la idea nietzscheana de negar el sentimentalismo invitándonos a reemplazar la luminosidad del sol por la luz de la música¹⁸⁹. Nos ha motivado la riqueza de este comentario. Recordemos que Debussy nació solo dieciocho años después que Nietzsche, el filósofo que se atreve a criticar abiertamente a Descartes y a cuestionar que el "yo" sea la causa del pensamiento. Seguramente Jankélévitch lo tiene muy presente cuando coloca a Debussy a las puertas de lo que, en filosofía, supone la disolución del sujeto. Con la mente presente en otra de su más representativas obras orquestales, *La Mer*, donde la naturaleza se hace dueña absoluta de la situación, afirma:

«El rumor del oleaje, el canto de los pájaros, los ruidos de la fábrica, el choque del metal y los crujidos de la madera, el chapoteo del agua y el fragor del viento representan en cierta medida la zona fronteriza más allá de la cual el arte

¹⁸⁷ Jankélévitch, V. *La Ironía*. Op. cit., p. 71.

¹⁸⁸ Long Marguerite, op. cit., p. 65.

¹⁸⁹ Cf. *El señor corchea y otros escritos*. Versión española de Ángel Medina Álvarez. Alianza Música. Alianza Editorial. Madrid, 1987, p. 124.

se reabsorbería simplemente en la realidad¹⁹⁰».

Seguramente la modernidad de Debussy radica, al menos en buena parte, en esto. Seguramente sin el paso hacia la eliminación del antropocentrismo hubiera sido imposible que Olivier Messiaen nos introdujera en la espesura de un bosque para escuchar cómo cantan las aves de su *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) o que Shostakovitch reprodujera el ruido de una fábrica de tornillos en *El Perno* [Op. 27a (1931)]. Debussy es pionero en plantear una reacción contra el expresionismo al practicar una vuelta a lo concreto. Ni el pianismo ni el sinfonismo debussystas pueden ser definidos por pétreas estructuras. Todo lo contrario; su sello de identidad es la naturaleza y el poético tratamiento que de ella hace. Y elegir la naturaleza es tanto como no elegir al sujeto, como no poner al hombre en el centro del universo. Con ello, Debussy se convierte en el precursor musical de una manera de hacer filosofía que irá abriéndose camino a lo largo del siglo XX y que tanta importancia tendrá en el pensamiento francés contemporáneo. Una forma de hacer filosofía que tal vez culmine con la muerte del hombre que consagra Foucault en 1968, cuando aparece *Las palabras y las cosas*. Pero el hombre comenzaba a desvanecerse mucho antes. Jankélévitch sugiere esa posibilidad cuando recuerda la discretísima muerte de la «casi inexistente» Mélisande¹⁹¹. Algo sucede silenciosamente en los albores del siglo XX, algo que llega en forma de música y que materializan las partituras de

Debussy. Debe ser que, de nuevo, el arte se anticipa.

¹⁹⁰ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 70.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 201.