

ERIK SATIE, VIAJERO DE CERCANÍAS

LOLA SAN MARTÍN ARBIDE

RESUMEN: El presente texto está dedicado a la vida y obra de Erik Satie (1866-1925) y sus relaciones con el contexto urbano de París a finales del siglo XIX y principios del XX. Las dos principales obras estudiadas son *Vexations* y *Musique d'ameublement*, pues guardan una estrecha relación por una parte con el nacimiento de una cultura de masas y por otra con las vanguardias artísticas del momento.

ABSTRACT: This article deals with Erik Satie's (1866-1925) life and work and their connections to the urban context of Paris at the turn-of-the century. *Vexations* and *Musique d'ameublement* are the two works mainly discussed, as they are closely related to the birth both of a mass consumer culture and to that of some avant-garde movements of the period.

PALABRAS CLAVE: Erik Satie – París – *Vexations*, *Musique d'ameublement*.

Muchos compositores hicieron del viaje, de la experiencia de lo diverso, un *leitmotiv* de su creatividad. Conocer lo diferente, atravesar países y ciudades, significaba no solo el descubrimiento de otras formas musicales, sino ante todo la experiencia directa de esas formas. En su periplo incansable, el artista ilustrado se aproxima a la idea de un conocimiento enciclopédico, un saber acumulativo que le dispone en condiciones óptimas para desarrollar su camino personal. Pero, frente a esta figura errante, aparece el modelo de artista sedentario, una actitud que no implica automáticamente el desinterés por lo lejano, sino más bien el interés por lo próximo. Erik Satie, nacido en Honfleur, pasó toda su vida en la ciudad de París sin salir jamás de su perímetro, excepto en sus últimos años, durante dos breves viajes profesionales a Bélgica y Montecarlo. De esta forma, privándose de la diversidad y la lejanía, de lo exótico y lo diferente, exploró exhaustivamente su territorio cotidiano –desde el goticismo simbolista hasta las vanguardias radicales, pasando por el entretenimiento del cabaret– insertándose profundamente en su ciudad adoptiva, en su ambiente, sus cambiantes gustos, sus polémicas.

Satie no salió de París, pero llegó a conocer la ciudad a fondo; no un París estereotipado, sino todas las ciudades que caben en París. Su marcha diaria a pie desde Montmartre, en el norte, donde trabajaba en los cabarets, hasta Arcueil-

Cachan, en el sur, donde se trasladó a vivir desde 1898, le proporcionó un conocimiento profundo y exacto de la geografía física y mental de la ciudad, de su diversidad, un conocimiento que no dejó de aplicar de diferentes formas en sus composiciones. Compositor inmóvil, en lugar de extenderse en el espacio, se concentró en unos pocos kilómetros, convirtiendo este estrecho lugar en continua fuente de inspiración. En una anotación de la partitura de su *Danse cuiraseé* de 1913, se puede leer: “Paso noble y militar. Se baila en dos filas. La primera no se mueve. La segunda se queda quieta”.

Algunos de los amigos que Erik Satie mantuvo durante diferentes periodos de su vida nos han dado el testimonio de sus largos paseos nocturnos desde el barrio de Montmartre hasta el suburbio de Arcueil-Cachan, que él llamada Arcachan¹. Este paseo supone casi diez kilómetros de marcha que el compositor francés solía emprender incluso en los días de intensa lluvia, llegando a su casa al amanecer y habiendo dejado tras de sí prácticamente toda la ciudad, desde los barrios burgueses a los más populares, desde los céntricos *boulevards* hasta las zonas marginales en las que aún había actividad industrial. Semejante desplazamiento supone atravesar ambientes muy diversos, a los que no obstante, Satie pertenecía, haciendo gala de una habilidad que le era innata para adaptarse tanto a la rutina de un artista bohemio en el célebre Chat Noir



como para convertiste en un vecino más del barrio obrero en el que vivió los últimos 30 años de su vida. Roger Shattuck comienza su estudio sobre Satie haciéndose eco de este desdoblamiento, alabando el mayor logro del compositor que, en sus palabras es aquel de haber vivido “dos carreras completas: fue compositor por dos veces”². A lo largo de estos kilómetros, Satie solía hacer numerosas paradas para reponer energías, cuando su situación económica se lo permitía y no había gastado –en un arrebatado de excitación– todos sus ingresos en elegantes prendas de vestir pasadas de moda. Incluso, según recuerda Robert Orledge, en ocasiones aprovechaba sus pausas para tomar breves notas a la luz de las farolas, no sin ser objeto de la ironía algún periodista: en 1918, el *Mercure de*

Eric Satie, *Projet pour un buste de M. Eric Satie (peint par lui-même)*.

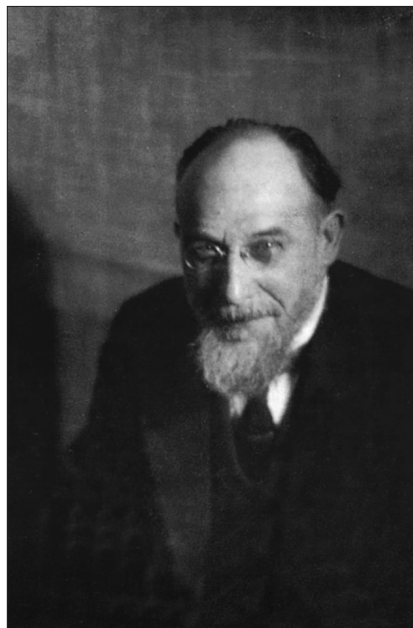
France decía que durante la guerra la productividad de Satie había disminuido porque la mayoría de farolas no funcionaban debido a las restricciones del momento³.

MÚSICA Y CIUDAD

Este hecho, que puede parecer anecdótico, es no obstante el que ha desencadenado la redacción del presente texto. A diferencia de célebres *flâneurs*, como Charles Baudelaire, que erraba por la ciudad de París bajo la tenue luz de la luna, Satie vivió en un París moderno lleno de novedades como el sistema público de iluminación, el metro o la construcción de grandes centros comerciales que desde finales del siglo XIX habían hecho cambiar la configuración urbana y social de la metrópolis. Satie, al igual que otros de los artistas de su círculo como Alfred Jarry, Marcel Duchamp o Henri Rousseau, hizo gala de un “espíritu portátil”⁴, convirtiéndose en un artista ubicuo. Por otra parte, el compositor conocía bien la historia de París y en cada etapa de su vida, sus composiciones guardan una estrecha relación con el lugar en el que vivía, construyendo una inédita relación entre música y ciudad. A lo largo de estas páginas trataré de analizar las conexiones entre lo urbano y lo musical en la vida y obra del compositor. También de esclarecer los motivos por los que algunos críticos de la época consideraron que la música de Les Six era “comercial, un ardid publicitario”⁵, así como las razones por las que Stephen Whittington ha podido afirmar que la *Musique d’ameublement*, invento musical que Satie desarrolló a partir de 1917, es la versión industrializada de *Vexations* (1897)⁶. Por otra parte, trataré de indagar en los motivos por los cuales la obra de Satie es indisoluble del contexto de París, pues “su música y su carrera nunca podían haberse producido en Alemania... ni en Italia ni en Inglaterra. Su música es de París, pese a sus orígenes [Satie] no conoció otra ciudad”⁷.

Pero volvamos antes a *Vexations*, una pieza musical tan breve como una sola frase musical de apenas tres sistemas; no obstante, su interpretación puede pasar de las diez horas de acuerdo con las indicaciones de su autor: “repetir este motivo ochocientos cuarenta veces seguidas, sería recomendable prepararse de antemano, en profundo silencio y con seria inmovilidad”. Cuando Satie escribió esta composición, su interpretación pertenecía más bien a un terreno situado entre la provocación y la utopía musical, pues nadie escuchó *Vexations* hasta 1963, 38 años después de la muerte del autor. De la mano de John Cage y el Pocket Theatre Piano Relay Team, el público de Nueva York pudo experimentar el proceso mental que supone permanecer largas horas a la escucha de una música repetitiva⁸. Pero, ¿a quién está dirigida la vejación de esta obra?

Satie no era el único que se sentía vejado, este era un sentimiento que compartía con más ciudadanos, como por ejemplo con Edmond de Goncourt, quien hacía la siguiente reflexión sobre los largos días de verano en la capital: “las aburridas vejaciones de la vida son especialmente intensas en verano, cuando el parisino que se queda en París no tiene alternativa a la soledad y no puede distraerse con cenas, fiestas, visitas o por el contacto continuo con la humanidad, animada y entretenida”⁹. Esta pieza más que ninguna otra obra de Satie –cuyo deporte favorito era la marcha– es una reflexión sobre el aburrimiento, un reflejo de la rutina de ir y venir incansablemente a través de los mismos paisajes. *Vexations* fue compuesta en 1893, cuando el compositor vivía en lo alto de la *butte* Montmartre, en el número 6 de la calle Cortot –donde durante años estuvo la sede del Archivo Erik Satie–. Esta fue su segunda vivienda en este *arrondissement*; anteriormente había ocupado una habitación en la calle Condorcet, que hubo de abandonar debido a su inestable situación económica. Analizando sus obras, Robert Orledge ha llegado a la conclusión de que a medida que Satie envejecía sus obras se aceleraban, mientras que la mayoría de sus composiciones de tempo muy lento pertenecen a periodos de



su vida anteriores a su mudanza a Arcueil, en 1989¹⁰. De un modo paralelo, mientras que durante su juventud sus colegas pintores le retrataban al óleo, como por ejemplo hizo Suzanne Valadon, Antoine de la Rochefoucauld o Ignacio Zuloaga, en su edad adulta prefería formas artísticas más rápidas, o prácticamente instantáneas –recordemos que *Parade* (1917) es un ballet “instantaneista”– como lo es la fotografía, que nos ha dejado algunas de las imágenes más enigmáticas del compositor, como lo son los retratos realizados por Man Ray o Constantin Brancusi.

Erik Satie fotografiado por Man Ray en 1922.

‘VEXATIONS Y MUSIQUE D’AMEUBLEMENT’: APORTACIONES DE SATIE A LA VANGUARDIA

La *Música de Mobiliario* es repetitiva, como *Vexations*, y desde luego la repetición es un elemento fundamental de la música que Satie compuso tanto para cine como para ballet. No obstante, se trata de un recurso con dos caras opuestas: por una parte es una característica que se enmarca en la tendencia del compositor de ceder a aquello que se oponía a sus gustos, y, por otra, puede ser un reflejo del sistema repetitivo de los números del music-hall. El escrito “Ce que je suis” (“Lo que soy”) es un claro ejemplo: en él afirma que jamás ha escrito música, que todas sus obras son pura ciencia: “Si examinamos *Le Fils des Étoiles* o los *Morceaux en forme de poire*, *En habit de cheval*, o las *Sarabandes* veremos que ni una sola idea musical ha tenido que ver con la creación de estas obras; es más bien el razonamiento científico lo que domina”¹¹. En la misma dirección, el título de su pieza para piano *Je te veux* puede sugerir un ambiente romántico; tal vez la traducción más acertada sería “te tengo ganas”, título que Satie dio a su obra por los quebraderos de cabeza que esta le había provocado. En efecto, el título es un juego de palabras con la expresión *je t’en veux*, que se puede traducir por “estoy enfadado contigo” y sigue la misma tendencia con la que el músico tituló sus ejercicios de contrapunto de la Schola Cantorum, como “Ejemplo tedioso” o “Desesperación agradable”. Satie nos recuerda en la *Guide de l’étranger à Montmartre* que el hecho de no apreciar una música no es un motivo lo suficientemente sólido como para no interesarse por ella: “que la música no les guste a los sordos, incluso si son mudos, no es razón para ignorarla”¹².

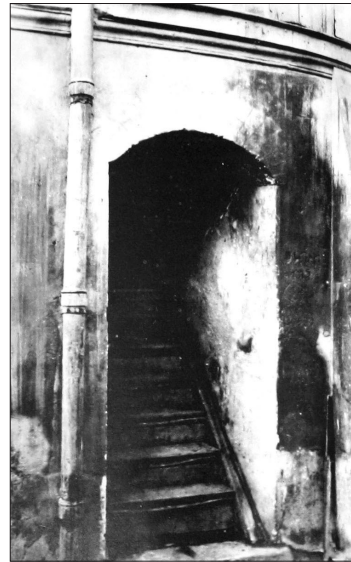
El ritmo incesante de estas obras –deliberadamente aburrido– puede ser asimismo el reflejo del espectáculo continuo que representaba el *music-hall* a diferencia del teatro, género en el que el tiempo está dividido en escenas conectadas entre sí por un hilo narrativo y que, juntas, dan lugar a la obra. En el *music-hall* sin embargo, los asistentes podían entrar a la sala y abandonarla cuando quisieran pues las diferentes partes del espectáculo eran discontinuas y por lo tanto se podían interrumpir sin estropear la velada¹³. Algo similar ocurre con la *Musique d’ameublement* así como con numerosas piezas de Satie, que describió su ballet *Mercury* como una obra parecida al *music-hall* “y que de ninguna manera se asemeja a las cosas del arte” pues los gestos de los bailarines son aquellos que cualquier ciudadano hace en su vida cotidiana¹⁴. Esto es lo que en la terminología de Satie era una música objetiva, aquella que forma parte de los decorados, que no es una entidad independiente en sí. Así pues la *Música de Mobiliario* contiene referencias a ambas caras de la misma moneda, la del entretenimiento parisino, sus diversiones y el aburrimiento de su ausencia.

En otro orden de asuntos, la música ligera de Erik Satie podía escucharse sin tener que “devanarse los sesos” (*se prendre les mains dans la tête*), algo por lo que, una vez más, su amigo íntimo, el escritor y aventurero suizo Blaise Cendrars le estaba muy agradecido. Seguramente por experiencia propia, Satie sabía muy bien que el público se encuentra indefenso ante las complejas y tediosas obras de otros compositores y lamentaba que fuese más fácil aburrir a alguien que, al contrario, divertirlo. En un cuaderno que contiene notas sobre la *Música de Mobiliario* encontramos la siguiente reflexión: “el artista no tiene derecho a disponer del tiempo del público de manera inútil. El artista es digno de respeto, por supuesto, pero el público lo es todavía más. Al público le gusta el aburrimiento, considera el aburrimiento como algo misterioso y profundo. Algo curioso: el público está indefenso contra el aburrimiento. El aburrimiento le doma. ¿Por qué es más fácil aburrir a la gente que divertirla?”¹⁵ Ya en 1908 la música de Satie provocó comentarios relacionados con esta característica, como por ejemplo, la observación de Debussy en una carta a Francisco de Lacerda en la que le contaba lo siguiente: “Tu amigo E. Satie acaba de terminar una fuga en la que el aburrimiento se esconde tras armonías maliciosas y en la que se puede reconocer la huella de la disciplina que se enseña en la institución a la que me refería antes [Schola Cantorum]”¹⁶. Y precisamente para mantener al público satisfecho, Satie mantuvo esta tendencia por lo menos hasta 1914, año de la composición de una serie de breves piezas sobre dibujos de Charles Martin, titulada *Sports et divertissements*, obra encargada por el editor Lucien Vögel¹⁷, en las que en el prefacio explica lo siguiente: “He puesto todo lo que sé sobre el aburrimiento. Dedico este coral a quienes no les gusto, me rindo”¹⁸. Esta obra inspiró *Mouvements perpétuels* (1919) de Francis Poulenc, con la que el autor pretendía hacer al pianista “olvidar su condición de virtuoso”¹⁹.

Recordemos que fue en esta misma época, entre 1880 y 1914, cuando los franceses conocieron algunos deportes modernos como el rugby, el football o el tenis; algunas de las piezas de Satie están dedicadas al tenis precisamente, a la pesca, los picnic, al golf o al simple paseo, en un momento en que se había comenzado a practicar el “ocio activo”. *Sports et divertissements* se dirige, según el compositor, a la gente «retorcida y atontada» y precisamente atontamiento es lo que Paul Lafargue pensaba, era el resultado del trabajo excesivo sobre la población, tal y como lo expresó en su texto de 1883, *Le droit à la paresse* (“El derecho a la pereza”). En estas fechas la jornada laboral se limitó a 11 horas diarias para mujeres y adolescentes mientras que los hombres deberían seguir trabajando 12 hasta 1904²⁰.

Rendido ante la actitud del público de los conciertos, Satie ideó un tipo de música diseñada literalmente “a medida” de este. En lugar de defender una música

que fuera como un telón de fondo a las actividades cotidianas de los parisinos, con la *Música de Mobiliario* el compositor pretendía precisamente *además* lo contrario: salvar la música de semejante vejación y en su lugar, proveer al público de un producto industrial que la sustituyese; la *Música de Mobiliario* es un sucedáneo de la música. Así es como le hubiese gustado presentarla a su inventor en la que hubiese sido la primera interpretación pública de un mueble musical, evento organizado para tener lugar en un taller de costura, pero que no obstante, hubo de ser cancelado y pospuesto²¹: “Primer ensayo sobre *Música de Mobiliario* (sonidos industriales). Divertimento de mobiliario, del grupo musical Les Nouveaux Jeunes para Jove, taller de costura y decoración. Música de mobiliario para veladas, reuniones, etc... ¿qué es la *Música de Mobiliario*? ¡Un placer! La *Música de Mobiliario* sustituye los valeses y las fantasías sobre temas operísticos. Que no se confunda con otra cosa, ¡es algo nuevo! No más falsa música, ¡mueble musical en su lugar! La *Música de Mobiliario* completa su decoración, se adapta a todo, ¡vale su peso en oro; es nueva, le permite mantener sus costumbres, no cansa, es francesa y no se gasta; no aburre. Utilizarla es un acierto seguro. Escuche sin que le molesten. Confección a medida”²².



a. La Maison des Quatre cheminées en Arcueil, donde Satie vivió los últimos treinta años de su vida. b. Entrada a la casa de Arcueil.

Podemos leer esta descripción caligrafiada por el propio autor en una tarjeta como las que acostumbraba a hacer en la intimidad de su retiro de Arcueil, en ocasiones inventando establecimientos y objetos como por ejemplo los “Grandes almacenes de la pequeña orgullosa” o “Hotel real moderno lujoso”, y cuyas

reproducciones podemos consultar en la antología de escritos de Satie editada por Ornella Volta.

Debido a los rasgos generales de la *Música de Mobiliario* y *Vexations*, (sobre todo a través de la práctica de la repetición) es tentador afirmar que la primera es la evolución de la segunda. No obstante, a pesar de sus semejanzas, hay notables diferencias que nos impiden establecer una relación tan evidente entre ambas, como apuntábamos al inicio. No debemos olvidar que los momentos en los que fueron compuestas son muy distintos. *Vexations* data de principios de los años 1890, de cuando Satie era el compositor oficial de la Rose+Croix mientras que el mobiliario musical es un invento de finales de los años 1910, cuando el compositor había comenzado su etapa de vanguardia, había compuesto la música para *Parade* (1917), había estrechado sus lazos con los artistas plásticos y, junto a Man Ray, había creado el primer objeto dadá francés, *Cadeau*, del mismo año. El análisis musical de Whittington de *Vexations* nos revela una actitud cabalística en la elección de números simbólicos; no obstante, este autor concluye que la *Música de Mobiliario* supone un salto de la Edad Media a la era de la producción en masa, pasando por alto toda la historia de la música a partir del Renacimiento²³. Por otra parte, en este mismo análisis, Whittington añade que la *Música de Mobiliario* es la peor de las blasfemias contra la religión del arte. Es el paso de un individualista tenuemente ligado a los círculos del simbolismo hasta un autor iconoclasta que, como Alfred Jarry, prefigura el espíritu Dada. Precisamente *Vexations* fue compuesta en el mismo año en el que Satie fundó la Iglesia Metropolitana del Arte de Jesús Conductor, con el objetivo de “luchar contra la sociedad con la música y la pintura” mientras que poco antes de la primera interpretación de la *Música de Mobiliario* el compositor cambia radicalmente de talante y afirma que está muy desilusionado con su oficio, que no le permitía vivir mejor que un mendigo y que durante varios meses no había sido capaz de componer una sola nota²⁴.

En un volumen de ensayos y entrevistas titulado *Furniture music*, el compositor italiano Nicola Bernardini ha expresado con mucha claridad la diferencia entre *Vexations*, que sería el equivalente a una música transcendental y valiosa, y la *Música de Mobiliario*, que se puede entender como la predecesora del hilo musical o de los servicios ofrecidos por Muzak, la célebre empresa estadounidense de música ambiental. Bernardini postula que el propósito de Satie es reflexionar sobre la cultura mientras que el fondo musical se orienta tan solo a producir entretenimiento²⁵. Quizás por primera vez en la historia de la música, la partitura habría renunciado a sus intenciones estéticas. Hemos mencionado ya *Cadeau* – una plancha con clavos en la superficie de planchado que al emplearse desgarraría la ropa o, en términos satinianos, la sometería a una “vejación”– objeto que Satie confeccionó junto a Man Ray, poco después de la composición de *Parade*.

Precisamente *Vexations* se puede considerar como un objeto musical, en parte por la inmovilidad tanto de la propia música como la del intérprete, característica a la que volveremos más tarde, a propósito de la obra de 1911, *Trois Morceaux en forme de poire* (“Tres fragmentos en forma de pera”)²⁶. Man Ray, para quien la *Música de Mobiliario* era un invento dadaísta, dijo a propósito de Satie que era el único músico que tenía ojos. Esta afirmación tiene dos dimensiones: por una parte, que el compositor había desarrollado la capacidad de establecer relaciones entre su obra y la de sus colegas artistas –recordemos que describiendo *Pelléas et Mélisande* (1902) de Claude Debussy, Satie aludía a la obra pictórica de Puvis de Chavanne– y, por otra, que había percibido claramente ya la primacía de la cultura visual en el París de finales del siglo XIX.

En su monografía *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Vanessa Schwartz postula que “aunque la relación entre la vida urbana y la visualidad no fuera una novedad del siglo XIX, la identificación de París como un lugar en el que la vida cotidiana se elevaba a la categoría de espectáculo de masas sí lo fue”²⁷ y prosigue citando al sociólogo Georg Simmel, quien apreció que “las relaciones interpersonales en grandes ciudades se caracterizan por el predominio del uso de los ojos por encima del de los oídos”²⁸. Tal vez por ello, numerosas partituras de Satie tienen tanto un valor musical como visual, algo que podemos apreciar en el caso de *Sports et Divertissements*, gracias a las acuarelas de Charles Martin, o en el libreto de *Uspud* (1892), que fue el primer texto impreso íntegramente en letras minúsculas.

THE VELVET GENTELMAN

La apariencia propia del artista es un aspecto visual y comportamental de enorme relevancia que no podemos obviar. Los diferentes cambios de vestimenta nos sugieren un Satie camaleónico que encarna algunos de los cambios sociales del entorno en el que vivió. Durante la Belle époque – periodo cuyo comienzo podríamos señalar al cierre de la Exposición Universal de 1878– había madurado ya una cierta conciencia de que la vida urbana era un teatro, los cabarets se habían convertido en las “iglesias de los pobres”²⁹, donde cada cliente interpretaba un personaje; de hecho, hay quien aún hoy en día percibe este rasgo como típicamente francés³⁰. Los diferentes modos con los que sus amigos y conocidos se referían a Satie se corresponden con las diferentes etapas de su vida, para las cuales el músico adoptó un uniforme diferente. El que nos interesa ahora es el de The Velvet Gentleman, tal y como le apodaron los artistas anglófilos de Montparnasse, a propósito de los numerosos trajes de terciopelo gris (tal vez siete o doce, dependiendo de diferentes versiones de la historia) que compró



The Velvet Gentleman, Satie en un merendero de Montmartre hacia 1898.

de una sola vez en 1896, tras recibir el pago de una editora musical, y que utilizó sin descanso hasta que llegó a la situación de no poder ver este tejido “ni en pintura”. Posteriormente, en 1900, el músico cambió de apariencia una vez más, convirtiéndose en un funcionario o un profesor de física de un instituto de provincias, atuendo con el que en 1917 compuso su *Sonatine bureaucratique* (1917), parodia sobre la música de Muzio Clementi. Lejos de considerar la apariencia como algo superficial, Satie nos enseña a no infravalorarla o, mejor dicho, a emplearla como medio de expresión y comunicación, tal y como ha analizado Jane F. Fulcher: “para Satie, la identidad social, el lenguaje musical y la prosa debían poder convertirse en juego, en un juego serio, más allá de la aparente fachada de una simple farsa. Todas ellas eran modos de cuestionar algunas nociones de su

época sobre la realidad y sus representaciones; incluso, con semejante juego, al igual que hizo Debussy, Satie haría desaparecer el dogma preestablecido”³¹.

Los cabarets de Montmartre fueron el lugar en el que pudieron volver a unirse las diferentes clases sociales que el proceso de urbanización de Haussmann había separado. Hoy en día, estos lugares, como por ejemplo el célebre music-hall Le Moulin Rouge son visitas obligadas en prácticamente cualquier visita turística a la capital que se precie. Pero esto no es un fenómeno de nuestra época: desde sus inicios estos lugares fueron enormes atracciones turísticas, especialmente en los años de las grandes exposiciones universales, entre 1889 y 1900 pero también anteriormente. En 1880 el Chat Noir figuraba ya como atracción en algunas guías turísticas en inglés; así pues, en este barrio de París se encontraban tanto los artistas bohemios como los aristócratas que se apresuraban a los cabarets los viernes sabiendo que podrían codearse con famosos intelectuales, sin olvidar a los turistas y peregrinos atraídos por la nueva basílica del Sacré-Coeur, cuya construcción había comenzado en 1875. Satie no solo cambiaba de ambiente en sus idas y venidas entre el norte y el sur de la capital sino que cada pequeña parte de esta contenía en sí una gran riqueza de gentes de diversas procedencias. Tal y como explica Schwartz, “en el siglo XVIII, la mezcla de clases sociales formaba parte de una contracultura mientras que en el XIX se convirtió en símbolo de la vida urbana moderna”³². La construcción de la basílica no estuvo exenta

de controversia, pues supuso un esfuerzo de reapropiación del terreno que traía recuerdos de la revolución de 1789, cuando llevar el emblema del sagrado corazón significaba simpatizar con el movimiento contrarrevolucionario. La decisión de situar la basílica en lo alto de la *butte* fue tomada personalmente por el obispo de París, Hippolyte Guibert, pues el lugar representaba todos los males del momento que había que eliminar: desorden, decadencia e inmoralidad³³. La basílica atrajo peregrinos, pero también ayudó a transformar el barrio: aquello que hizo posible la popularización del lugar, fue también, en cierta medida, lo que llevó a los artistas a abandonarlo. Resulta paradójico que el año de mayor afluencia turística a la basílica fuese precisamente 1889, durante la Exposición Universal celebrada con motivo del centenario de la Revolución. En este mismo año, se publicó *Nocturnal Pleasures of Paris*, una guía turística que continuaba la tradición inaugurada a mediados del siglo XIX, de redactar guías turísticas que, a diferencia de otras más antiguas, estaban dedicadas al ocio parisino en lugar de a la contemplación de monumentos o a dar al turista una información práctica de cara a su visita³⁴.

Es en este contexto donde podemos situar el nacimiento de una cultura de masas, cuya expresión máxima es el éxito rotundo de las novelas por capítulos distribuidas en los periódicos. Michael Palmer postula que este éxito se debe sobre todo a que estas incluían menciones a sucesos actuales de la ciudad y a hechos verídicos, en un deseo de borrar los límites entre la vida real y sus representaciones³⁵. Por su parte, Satie puso en marcha la misma estrategia en sus composiciones –al igual que otros compositores como Charpentier en su ópera *Louise* (1900), que describió como “novela musical”– con el orgullo de crear con ello una música contemporánea, lejos de las piezas anticuadas de aquellos compositores que, en sus propias palabras, “quieren ser enterrados vivos”³⁶. Con esta frase que resuena al antitradicionalismo de Marinetti, Satie hace una defensa del amateurismo artístico y de quienes se inspiran de sus vivencias cotidianas para llevar a cabo sus obras. Para ser más precisos, podemos encontrar un ejemplo de ello en una de sus obras orquestales más representadas hoy en día, en ballet *Parade*. En este, Satie abandona sus enigmáticas indicaciones de carácter al intérprete como por ejemplo “bailar interiormente” o “con la punta de tu pensamiento” y recurre a otra indicación que no tiene en absoluto nada de misterioso: el metrónomo. Los sonidos de *Parade*, son reales e incluso, como unos disparos de pistola o el tecleo de una máquina de escribir, demasiado reales.

Otro punto de conexión entre los periódicos y la obra de Satie son sus pequeños dibujos privados, que caligrafiaba con paciencia y dedicación. Estas tarjetas están realizadas con tinta negra o roja, colores que quizás aluden a los nombres de los cabarets que frecuentaba, como el Chat Noir o el *Âne Rouge*. El rojo y el negro se

consideraban entonces colores subversivos, relacionados con el anarquismo y el socialismo, cuando se combinan el uno con el otro. En 1911, la muerte de Victor Gérard, hermano de Frédéric Gérard, dueño del cabaret Zut, lugar de encuentro de anarquistas, fue un momento decisivo en la supremacía de Montmartre como lugar privilegiado para la vida libre y bohemia así como lugar de encuentro del arte de vanguardia y las posturas políticas anarquistas. Richard D. Sonn recuerda que “mientras que el radicalismo socialista de los cabarets de Montmartre se debilitó a comienzos del siglo xx, el anarquismo siguió siendo una parte importante de movimientos de vanguardia como el dadaísmo y el surrealismo, así como del expresionismo abstracto. [...] El desprecio por el público comercializado burgués y por la mediocridad derivan en parte de la asociación del arte con el anarquismo”³⁷. Llegados a este punto, y para no alejarnos del tema central de este texto, tal vez sea apropiado recordar que tal y como observó su amigo Blaise Cendrars Satie fue miembro del partido comunista cuando ningún otro artista de vanguardia lo era todavía³⁸ y tal y como lo ha descrito Anne Rey, Satie siempre estuvo a la vanguardia, sin que ello signifique que perteneciera a ninguno de los movimientos terminados en ismo; fue “gótico cuando quiso serlo, junto al Sâr Joséphin Péladan y cuando el arte gótico era el último grito en París, anti-wagneriano antes que Debussy, anti-impresionista antes que Picasso, neo-clásico antes que Stravinsky, se unió a Cocteau en la época del ‘cubismo normalizado’, finalmente dadaísta, y dadaísta de primera línea, siguiendo los pasos de Picabia”³⁹.

En efecto, Satie se unió al Partido Socialista francés poco después del asesinato de su fundador, Jean Jaurès el 31 de julio de 1914 en el café *Le Croissant*. Jane F. Fulcher interpreta esta decisión del compositor en clave irónica, imaginando a un Satie satisfecho por formar parte de una institución laica o, más exactamente atea, justo después de haberse graduado en la Schola Cantorum y siguiendo su costumbre de “desestabilizar significados preestablecidos combinando elementos aparentemente opuestos para dar lugar a un nuevo concepto⁴⁰” que se aproximara a una estética de la *contradicción*. Esta tendencia hallaría sus orígenes, una vez más, en el ambiente de los cabarets, el *esprit fumiste*, especialmente en el entorno de los humoristas que los frecuentaban y notablemente gracias al inimitable Alphone Allais, natural de Honfleur como Satie, y autor de la primera partitura en blanco, *Marche funèbre pour un homme sourd* compuesta –más bien “dibujada”– medio siglo antes que 4’33”⁴¹. Con el mismo espíritu, Satie honraba aquello que más detestaba haciéndolo objeto de sus creaciones, como es el caso de ciertas canciones populares que incluyó en algunas de sus piezas de mobiliario. La Schola Cantorum se jactaba de promover una música auténticamente francesa; precisamente Satie publicita la *Música de mobiliario* cantando sus numerosas virtudes, entre las que se encuentran la de ser una novedad francesa, o la de no aburrir. Estas piezas se pueden interpretar

como un ejercicio de ironía. Recordemos que dedicó *Sports et divertissements* a quienes no le apreciaban o que se autodefinió como fonometógrafo y no como músico. Así pues, el mobiliario musical se nos presenta como el mejor ejemplo de un Satie que ha experimentado un proceso de alienación, volviéndose en contra de lo aprendido justo al terminar el aprendizaje. De hecho, su obra, a pesar de haber estado estrechamente ligada con numerosos movimientos artísticos, como el impresionismo, el cubismo o el dadaísmo, no fue nunca plenamente ni impresionista, ni cubista ni dadaísta.

El único grupo o asociación a la que consintió en prestar su nombre fue precisamente el Groupe Satie, cuyos miembros fueron 20 de los 70 niños y niñas de Arcueil que en 1910 realizaron una excursión organizada por el ayuntamiento de la localidad, por el Soviet de Arcueil –como Satie lo llamaba– cuando el compromiso político de los artistas de su círculo todavía no era una práctica común. Con respecto a esta actitud del compositor, al pianista Ricardo Viñes le gustaba compararle con Segismundo, protagonista de *La vida es sueño*⁴². Como si de un personaje de Calderón de la Barca se tratase, Satie se movía de un medio social a otro preguntándose qué parte de su vida era real y cuál una alucinación. En Arcueil, Satie participaba muy activamente en la enseñanza musical del los niños del barrio, con quienes guardaba una relación especialmente cariñosa (también con los perros, a quienes dedicó *Préludes flasques (por un chien)* en 1912). Satie alimentó durante toda su vida un cierto gusto por la marginalidad –niños, perros, bohemios– aprendido quizás en el ambiente de los cabarets de Montmartre. Los domingos, Satie enseñaba solfeo a las diez de la mañana, hora en la que todos los niños católicos de Arcueil estaban en misa⁴³.

NOTAS

1 Para conocer más anécdotas y testimonios de primera mano acerca de Satie, consultar Orledge, R.: *Satie Remembered*, Portland, Amadeus Press, 1995 y su traducción al castellano de Mariano García, Orledge, R.: *El mundo de Satie*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

2. Shattuck, R.: *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 hasta la Primera Guerra Mundial*, traducción de Carlos Manzano, Madrid, Visor Distribuciones, 1991, p. 103.

3. Ver capítulo de Orledge, R.: “Why and Where Satie Composed”, en *Satie the Composer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990. Disponible en <http://www.af.lu.se/~fogwall/article4.html> (último acceso, 27 de noviembre de 2010).

4. San Martín, F. J.: “Rousseau. El desdeñado de la sociedad”, *Arte y parte* 87:44.
5. Vuillermoz, É.: “The Legend of The Six”, 1924, citado en Perloff, N. (1991): *Art and the Everyday. Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*, Nueva York, Oxford University Press, p. 17.
6. Whittington, S.: “Serious Inmobilities: On the 100th Anniversary of Erik Satie’s *Vexations*”, 1999. Disponible en <http://www.af.lu.se/~fogwall/article3.html> (último acceso, 27 de noviembre de 2010).
7. Shattuck, R. *Op. Cit.* p. 104.
8. Ross, A.: *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2007, pp. 526-527.
9. Goncourt, Edmond de, *Journal, memoires de la vie littéraire*, vol. 3, París, Fasquelle & Flammarion, 1956, entrada del 24 de julio de 1886, citado en Rearick, C.: *Pleasures of the Belle Epoque. Entertainment and Festivity in Turn of the Century France*, New Haven, Yale University Press, 1985, p. 159.
10. Orledge, R., 1990, *Op. Cit.*
11. Fragmento de *Mémoires d’un amnésique*, en Volta, O.: *Erik Satie. Écrits*, París, Éditions Champ Libre, 1977, p. 19.
12. Meusy, V., Depas, E. (ed.) : *Guide de l’étranger à Montmartre*, París, J. Strauss, 1900, p.32.
13. Philipp Glass ha expresado exactamente la misma idea en relación a su ópera *Einstein on the Beach* (1976), está pensada para que los asistentes entren y salgan de la sala sin por ello perder parte esencial del espectáculo. Por otra parte, Jean Cocteau se expresó del mismo modo a propósito de Satie al decir que su música era “un camino virgen en el que cada uno es libre para dejar su propia huella”.
14. Lefebvre, V., *Erik Satie et les arts visuels*, tesina en historia del arte, Institut d’Art, Université Paris-Sorbonne, 1987-1988, p. 138.
15. Lefebvre. V., *Op. Cit.*, p. 93.
16. Carta del 5 de septiembre de 1809, ver Volta, O.: *Erik Satie. Correspondance presque complète*, París, Fayard, 2000, p. 231.
17. En un principio el proyecto estaba destinado a I. Stravinsky, que declinó la oferta al considerar el caché demasiado bajo, Satie, por el contrario se sintió incomodado por un caché tal elevado.
18. Lefebvre. V., *Op. Cit.*, p. 92.
19. Perloff, N., *Op. Cit.*, p. 170.
20. Para más detalles sobre la jornada laboral y sus cambios a finales del siglo XIX y principios del XX consultar Rearick, C., *Op. Cit.*

21. Finalmente la primera representación de *Musique d'ameublement* tuvo lugar el 8 de marzo de 1920 en la Galérie Barbazange, durante el intermedio de la obra de Max Jacob *Ruffian toujourd, truang jamais*.

22. Volta, O.: *Erik Satie et la tradition populaire*, París, F. Erik Satie, 1988, p. 28.

23. Whittington, S., *Op. Cit.*

24. Carta del 23 de agosto de 1918 a Valentine Gross, citada en Orledge, R., 1990, *op. cit.*

25. Ver Bernardini, N.: “Erik Satie’s *Musique d’Ameublement*, some ninety years later”, en *Furniture Music*, Venecia, Compuservice Poligrafica Venezia, 2008, pp. 22-29.

26. Algunas veces se ha interpretado el título de esta pieza de manera literal, como si Satie estuviese aludiendo a una música con forma de pera, sin embargo, en francés *poire* es el modo en el que algunos niños se refieren a la peonza. Satie habría hecho referencia a este juego, indicando tal vez que se trata de una música que gira sobre sí misma.

27. Schwartz, V.: *Spectacular realities: early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 13.

28. Citado en Schwartz, V., *Op. Cit.*, p 16.

29. Citado en Shapiro, B.: *Pleasures of Paris. Daumier to Picasso*, Boston, Museum of Fine Arts, 1991, p. 17.

30. “Ya el primer año caías en la cuenta de que en París, como en parte ocurre también en Nueva York, todos eran personajes y de que tenías que cultivar tu propio personaje si querías sobrevivir. [...] Puede que el dandismo parisino se deba a esa necesidad imperiosa que siente todo habitante de París de ser algo más que persona, algo más que *personne*”, Ferrero, Jesús, “La Escuela de París”, *El País*, 30-10-2010. Disponible en http://www.elpais.com/articulo/opinion/Escuela/Paris/elpepiopi/20101030elpepiopi_13/Tes [último acceso, 22 de noviembre de 2010).

31. Fulcher, J.: *French Cultural Politics and Music: from the Dreyfus affair to the First World War*, Nueva York, Oxford University Press, 1999, p. 197.

32. Schwartz, *Op. Cit.*, p. 19.

33. Para un análisis de esta situación más detallado, consultar el capítulo de Jonas, R. A.: “Sacred tourism and Secular Pilgrimage: Montmartre and the Basilica of Sacré-Coeur”, en Weisberg, G. (ed.) *Montmartre and the Making of Mass Culture*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2001.

34. Para más información a este respecto, consultar Csergo, J. “Extension et mutation du loisir citadin. Paris XIXème-début XXème siècle”, en Corbin, A. *L’avènement des loisirs, 1850-1960*, París, Flammarion.

35. Barrows, S.: “Nineteenth-Century Cafés: Arenas of Everyday Life”, en Shapiro, 1991, *op. cit.* p. 17.

36. Lefebvre, *op. cit.*, p. 15.

37. Sonn, Richard, D.: “Marginality and Transgression. Anarchy’s Subversive Allure”, en Weisberg, P. Gabriel, 2001, *Op. Cit.*, pp. 138-139.

38. Blaise Cendrars, *La Banlieue de Paris, avec cent-trente photographies de Robert Doisneau*, París, Pierre Seghers, 1949, pp. 5-6, citado en Volta, O., *La banlieue d’Erik Satie*, pp. 18-19.

39. Rey, A.: *Satie*, París, Éditions du Seuil, 1995, p. 8.

40. Fulcher, J., *Op. Cit.*, p. 201.

41. Esta obra fue creada para una de las *Expositions des arts incohérents*, la de 1884-1885, para la que Allais creó igualmente la primera ilustración completamente blanca, *Primera comunión de jovencitas anémicas en la nieve*, así como la primera completamente negra, *Combate de negros en una cueva durante la noche y roja*, *Cosecha de tomate por cardenales apopléticos en el Mar Rojo*. En cualquier caso cabe subrayar que a pesar de las similitudes superficiales, las obras de Allais tienen un significado muy diferente, básicamente humorístico, que las de John Cage o Robert Rauschenberg.

42. Volta, Ornella. *Satie dans les salons*, Neuilly-sur-Seine, Centre Culturel Arturo López, 1985, p. 7.

43. Observación de Jane F. Fulcher, *Op, Cit.*, p. 202.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDINI, N. (2008): “Erik Satie’s *Musique d’Ameublement*, some ninety years later”, en *Furniture Music*, Venecia, Blauer Hase.

CSEARGO, J. (2009): “Extension et mutation du loisir citadin. Paris XIXème-début XXème siècle”, en Corbin, A., *L’avènement des loisirs, 1850-1960*, París, Flammarion.

FERRERO, J. (2010): “La Escuela de París”, en *El País*, 30 de octubre.

FULCHER, J. (1999): *French Cultural Politics and Music: from the Dreyfus affair to the First World War*, Nueva York, Oxford University Press.

LEFEBVRE, V. (1987-1988): *Erik Satie et les arts visuels*, París, Institut d’Art, Université Paris-Sorbonne.

MEUSY, V., DEPAS, E. (ed.) (1900): *Guide de l’étranger à Montmartre*, París, J. Strauss.

ORLEDGE, R. (1990): *Satie the Composer*, Cambridge, Nueva York, Cambridge University Press.

– (1995): *Satie Remembered*, Londres, Faber and Faber, traducciones del francés de Roger Nichols.

PERLOFF, N. (1991): *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*, Oxford, Clarendon Press.

REARICK, C. (1985): *Pleasures of the Belle Epoque: Entertainment and Festivity in Turn-of-the-Century France*, New Haven, Yale University Press.

REY, A. (1995): *Satie*, París, Seuil.

ROSS, A. (2007): *The Rest os Noise. Listening to the Twentieth Century*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux.

SAN MARTÍN, F.J. (2010): «Rousseau. El desdeñado de la sociedad», *Arte y parte*:87.

SCHWARTZ, V. (1999): *Spectacular realities: early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press.

SHAPIRO, B. (1991): *Pleasures of Paris. Daumier to Picasso*, Boston, Museum of Fine Arts.

SHATTUCK, R. (1968): *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 hasta la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Visor Distribuciones, traducción de Carlos Manzano.

SONN, R. (1989): *Anarchism and Cultural Politics in Fin-de-siècle France*, Lincoln, University of Nebraska Press.

VOLTA, O. (1981): *Erik Satie: Écrits*, París, Éditions Champ Libre.

– (1985): *Satie dans les salons*, Neuilly-sur-Seine, Centre culturel Arturo Lopez.

– (1988): *Erik Satie et la tradition populaire*, París, Fondation Erik Satie.

– (1999): *La banlieue d'Erik Satie*, Arcueil, Macadam & Cie.

WEISBERG, G. (ed.) (2001): *Montmartre and the Making of Mass Culture*, New Brunswick: Rutgers University Press.

WHITTINGTON, S. (1999): “Serious Immobilities: On the 100th Anniversary of Erik Satie’s *Vexations*”.