

PREFACIO

Antes de componer una obra, camino multitud de veces a su alrededor acompañado de mí mismo.

ERIK SATIE

Erik Satie (1866-1925) es posiblemente el compositor más controvertido en la historia de la música. Los pareceres acerca de su creación resultan a tal punto discordantes que mientras unos lo admiran como a un genio, otros — acaso ofuscados por su atrevimiento y sin duda alguna ignorantes de su obra— lo tienen por poco más que un humorista.

Fue un hombre de prolífica y misteriosa fantasía, que disfrutó el aprecio —y en abundantes casos la colaboración directa— de autores tan destacados como Picasso, Braque, Derain, Gris, Cendrars, Cocteau, Diágilev, Massine, Apollinaire, Picabia, Tzara, Duchamp, Debussy, Stravinski, Ravel, Milhaud, Viñes, Brâncusi, René Clair, Max Jacob, Man Ray... la nómina es inacabable. Un compositor que, sin proponérselo, reverdeció el lenguaje musical de finales del XIX y anticipó parte de las mudanzas que traería consigo el XX.

En la música como en la vida, Satie resulta difícilmente encasillable: místico miembro de la esotérica Orden Rosacruz y noctívago impenitente en Montmartre, comprometido en la vida social del suburbio obrero donde habita y visitante asiduo de aristocráticos salones parisinos, compositor de hondos dramas y gráciles canciones de *music-hall*, precursor de la modernidad y apegado al vetusto canto llano, devoto de Bach y de Stravinski, lector de Carroll y de textos sobre liturgia gótica, bohemio desatado que en Montmartre se codea con lo más florido de las vanguardias artísticas y modesto filántropo que en Arcueil enseña solfeo a niños pobres

o acompaña al piano a cantantes aficionados, oso solitario en su cueva de Arcueil y hombre expansivo en los cabarés, adicto al sosiego de la Biblioteca Nacional de Francia y a la noche bulliciosa, compositor iconoclasta desde su juventud mas discípulo tardío y disciplinado de la severa Schola Cantorum, tan capaz de retar a duelo a quien no se aviene a estrenar sus obras como de infligirse una neumonía a fin de eludir el servicio militar, adorable e irascible, espiritual y extravagante, burlesco y grave, altruista y antojadizo, tierno y mordaz, pobre de solemnidad pero firme hasta la intransigencia en su trato con individuos o instituciones que le reportan ingresos, clarividente que tanto alcanza a restituir sistemas escalísticos de la Edad Media cuanto a presagiar fenómenos tales como la música de ambiente, la banda sonora, el minimalismo o el teatro del absurdo, personaje de temperamento tan recalcitrantemente inconformista que reniega hasta de los hallazgos propios (los virajes estéticos serán una constante en su obra) pero autor señalado como uno más de la tribu por cubistas, dadaístas, surrealistas, neoclasicistas, minimalistas, jazzistas... Diferentes testimonios de personas que lo trataron aluden a su alma de niño, lo cual trae a las mientes esa sentencia de Baudelaire: «El verdadero genio es recobrar la infancia a voluntad».

Ya en sus primeras partituras reveló firme temperamento, categórica indiferencia hacia las convenciones, prodigiosa destreza para transformar incesantemente su propia estética: no en vano dejó escrito que «la experiencia es una forma de parálisis». Apasionado de toda forma de creatividad (muy particularmente la pintura, pero también escultura, poesía, prosa, teatro, cine, fotografía, ballet, etcétera), su actividad no se circunscribe al ámbito de la música: escribe, dibuja, fantasea mundos imaginarios, dicta conferencias, organiza asociaciones, funda una Iglesia desde la que —en su dual condición de figura suprema y único prosélito— arroja bulas de excomunión sobre poderosas personalidades del *Tout Paris*.

Aunque respaldado y comprendido desde el principio por una sagaz minoría, nunca pudo evitar distracciones a su empeño creador. El oficio como pianista de cabaré le sustraerá tiempo y colateralmente —vocablo tan en boga— perjudicará de forma irremediable su hígado. Solo a los 45 años

de edad, gracias al impulso de Ravel, comienza a recibir más amplio reconocimiento en tanto que compositor. El salto a la celebridad no le llegaría hasta los 51, tras el escandaloso estreno —formando equipo con Picasso, Cocteau, Massine y los Ballets Rusos de Diágilev— de *Parade*.

Una candorosa ambición de justicia retrospectiva nos ha movido a comenzar por la noche memorable en que Satie —tras un prolongado desempeño comúnmente agraviado por la incomprensión, la displicencia o incluso el desprecio— alcanza por fin un éxito resonante. El capítulo I se centra en la génesis, estreno y consecuencias del ballet *Parade* (1917) y el siguiente retrocede a la infancia del autor para, a partir de ahí, avanzar ya siempre en forma rectilínea sobre su vida y obra, sin incurrir en la exhaustividad biográfica pero deteniéndonos en aquello que mejor pueda contribuir al propósito de este libro: presentar a quien ahora lo sostiene entre sus manos argumentos suficientes para que vuele a escuchar la música de Erik Satie.

I

PARADE

Cuando era joven la gente siempre me decía: «Ya verás cuando tengas cincuenta años». Ahora tengo cincuenta años y no he visto nada. ¡Nada!».

ERIK SATIE

París, 1917, viernes 18 de mayo. La función acaba de terminar en el Teatro du Châtelet, cinco alturas, radiante lámpara cenital, tres mil asientos. Nadie parece haber quedado indiferente tras la primera representación del ballet *Parade*, con partitura de un compositor francés —normando, por más señas— que en la víspera del estreno ha cumplido 51 años: Erik Satie.

Desde el paraíso, ocupado en buena proporción por jóvenes estudiantes de música y danza, desciende un clamor unánime. Allá arriba la obra ha gustado. Más abajo, el patio de butacas alberga pareceres discrepantes: unos palmotean, otros patalean, aquellos ovacionan, estos vilipendian, un menudo contingente de espectadores mezquinos reclama la devolución del importe abonado por la entrada. Cada prójimo profiere su fascinación o su agravio, hay lugar para todo con excepción del bostezo. No todos los presentes se contentan con rugir su opinión, pronto llegarán los primeros empellones y de ahí se pasará a los puñetazos. Estampa casi banal, pálido eco de la terrible guerra que arrasa Europa desde el año catorce.

Sirvámonos de las comodidades que concede narrar un suceso desde el futuro. Sin riesgo de perder algún detalle relevante, podemos despreocuparnos de lo que acontece al término de la función y retroceder unas horas. Por las arterias de la metrópoli —tres millones de almas— centenares de parisinos se encaminan hacia el primer *arrondissement*,

concretamente hacia el número 1 de la Place du Châtelet. Antes de acceder al teatro podrán elogiar o censurar la fuente jactanciosa que, en el centro de la plaza, canta desde un siglo antes las tropelías de Napoleón en Egipto. Ese público que, como ya sabemos, terminará por llegar a las manos se acomoda en los asientos aguardando el comienzo de la representación.

La noche es calurosa. Algunos asistentes se abanicán con el programa de mano, otros le encuentran diferente cometido: leen las palabras formuladas por un italiano de treinta y seis años a quien recientemente se ha concedido la nacionalidad francesa, Guillaume Apollinaire. El texto contiene cierto vocablo que nunca antes se ha visto escrito: surrealismo. Apollinaire revelará más tarde que ha urdido este neologismo para expresar una forma particular de ver la realidad: «Cuando el hombre quiso imitar el andar inventó la rueda, que no se parece en nada a una pierna. Hizo así surrealismo sin saberlo».

Todos los presentes ignoran lo que nosotros sabemos: este hombre aún joven va a morir apenas un año y medio más tarde a consecuencia de la epidemia de gripe, sin haber llegado a restablecerse de las graves heridas sufridas en el frente un año antes. Quedará inmortalizado por sus escritos y también por varios retratos que, aún en vida, le había hecho un pintor ya para entonces tan célebre como polémico.

Tras las cortinas de terciopelo aún desceñidas se ocultan los decorados que para la ocasión ha concebido tal pintor, un malagueño que responde al nombre de Pablo Picasso. Por primera vez —no será la última— pone su arte al servicio del teatro. También ha diseñado el vestuario que lucirán los bailarines de Serguéi Diágilev, fundador de los Ballets Rusos que van a representar la obra. Iniciada poco antes la progresiva sustitución del cubismo por el neorrealismo, Picasso realiza un trabajo que aúna la estética cubista y su reciente interés por el naturalismo.

Aunque su compositor preferido parece ser Stravinski, no es la primera vez que Diágilev utiliza música de un autor francés para sus ballets: Fauré, Debussy y Ravel han precedido a Satie. Tampoco es la primera vez que trabaja con el versátil Jean Cocteau, *enfant terrible* de los cenáculos parisinos, quien ha escrito el argumento. Bastan tres o cuatro de sus

pensamientos para esbozar una idea acerca de este hombre: «Cuando un artista se adelanta a su época, es esta la que permanece atrasada», «El futuro no pertenece a nadie. No hay precursores, solo hay rezagados», «La moda muere joven», «Lo que el público te reproche, cultívalo: eso eres tú».

El responsable de la coreografía es Léonide Massine, joven y ya reputado primer bailarín de Diágilev, a quien le unen lazos que trascienden la mera amistad. Diágilev es vanguardista también en lo personal: rehúsa el engorro de andar ocultando su homosexualidad. Massine ha sucedido a Nijinski como primera figura de la *troupe* y como amante de Diágilev. La estilización de gestos cotidianos que promueve en *Parade* recibe encendidos elogios de Apollinaire; en su doble condición de bailarín y coreógrafo, Massine profesa un talante innovador: ejercerá notable influjo sobre el ballet del siglo xx.

En el foso ya afina la orquesta, Ernest Ansermet desenfunda su batuta. El director suizo, treinta y tres años, alcanzará celebridad por su interpretación de compositores contemporáneos (Debussy, Ravel, Stravinski...). Satie nunca ha escrito para un grupo tan numeroso. Además, ha vinculado nuevos *instrumentos* a la sección de percusión: máquina de escribir, rueda de lotería, revólver (es disparado seis veces en escena), sirena aguda, sirena grave, botellófono (conjunto de quince botellas afinadas según la cantidad de agua que contienen). No se trata de un capricho. En Italia ya se está fraguando el futurismo, a medida que avance el xx resultará menos y menos anómala la utilización de *instrumentos* ajenos a la tradición clásica, el uso de *ruidos* no extrañará a nadie en el futuro. Cocteau los juzga en sintonía con el espíritu del cubismo, eficaces para retratar la «febril locura de la vida contemporánea».

«He aprendido a ver a lo lejos, a lo muy lejos. [...] ¿Qué puedo hacer yo? El porvenir me dará la razón. ¿No he sido siempre buen profeta?», escribió Satie. El compositor normando disfruta —lo veremos en detalle— una misteriosa destreza para adelantarse a su tiempo. La disfruta y la padece. El público no siempre comprende, y él es hombre a quien duelen los fracasos. Debió de sentirse muy solo, algunas veces. «Ser independiente es cosa de una pequeña minoría, es el privilegio de los fuertes», dijo

Schopenhauer, y luego Nietzsche remachó: «La valía de un hombre se mide por la cuantía de soledad que es capaz de soportar». Parece pertinente asociar a Satie con estos dictámenes de la, tal vez, más conspicua filosofía alemana del XIX.

No es descabellado figurarse que entre bambalinas —complacido por las estéticas vanguardistas que congrega su impresionante plantilla: Satie, Picasso, Cocteau, Massine— Diágilev se frota las manos profetizando el escándalo. *Épater le bourgeois* resulta rentable.

Para encuadrar un poco más el trance es preciso aludir al pasado de los Ballets Rusos. La escuela rusa desarrolla planteamientos escénicos muy diferentes a los habituales en Francia. En su primera temporada (París, 1909) la compañía obtiene suficiente éxito para merecer giras que la llevarán a Bélgica, Inglaterra, Italia, Alemania, Hungría, Austria, Suiza, los Estados Unidos y América del Sur. En el día que nos ocupa, ese 18 de mayo de 1917, la *troupe* goza de notorio prestigio intercontinental. Entre los compositores que han ilustrado sus producciones tenemos a Borodin, Rimski-Korsakov, Glinka, Chaikovski, Mussorgski, Stravinski, Grieg, Von Weber, Fauré, Debussy, Ravel y Richard Strauss, entre otros. Una nómina que quita el hipo. Los Ballets Rusos han trabajado sobre todo temas orientales o mitológicos, ambientes exóticos: *Cleopatra*, *Shéhérazade*, *El pájaro de fuego*, *La siesta de un fauno*, *Dafne* y *Cloe*, *La consagración de la primavera...* estéticas diametralmente enfrentadas a la propuesta en *Parade*. El propio Cocteau resume así su argumento: «La escenografía representa las calles de París un domingo. Teatro de feria. Tres números de *music-hall* sirven de muestra: prestidigitador chino, jovencita americana, acróbatas. Tres mánagers organizan la publicidad y tratan de convencer a la multitud para que asista al espectáculo. Nadie entra. Tras el último número los mánagers, extenuados, caen unos sobre otros».

El público fiel a los Ballets Rusos va a llevarse una buena sorpresa. Donde antes había insólitos paisajes y tramas sublimes ahora solo se ve el prosaico mundo del circo: barracas de feria, charlatanes, truquistas, saltimbanquis.

Desde el estallido de la guerra se han cerrado varias salas de concierto. Aunque la *Belle Époque* languidece, aún sobrevive ese apego a las distracciones populares que trajeron consigo los años de paz y prosperidad. El circo Medrano, ubicado en el bohemio Montmartre, comienza a ser frecuentado por la intelectualidad parisina, necesitada de entretenimientos que atenúen por un par de horas las zozobras de la guerra. El sagaz Cocteau sabe dónde pisa: los personajes y situaciones de su libreto resultarán familiares al público. Es probable que también haya previsto el profundo desagrado que cierta porción de espectadores experimentará ante la insólita mezcla: cultura de humilde estofa y refinados Ballets Rusos en el exquisito ámbito del Châtelet.

Satie ha dispuesto una macroestructura bien equilibrada: los tres números principales se hallan enmarcados por dos movimientos de carácter introductorio y otros dos que servirán de cierre.