



Erik Satie  
Cuadernos  
de un mamífero

EDICIÓN DE ORNELLA VOLTA  
TRADUCCIÓN DE M. C. LLERENA

*El Acantilado, 3*  
CUADERNOS DE UN MAMÍFERO

ERIK SATIE

CUADERNOS  
DE UN MAMÍFERO

*Textos fijados, reunidos  
y presentados por*

ORNELLA VOLTA

*Ilustraciones de*

CHARLES MARTIN

*Traducción de*

M. CARMEN LLERENA

BARCELONA 1999

EL ACANTILADO

Publicado por:  
EL ACANTILADO

Quaderns Crema, S. A.,  
Sociedad Unipersonal

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona  
e-mail: [acantilado@quadernscrema.com](mailto:acantilado@quadernscrema.com)  
Tel.: 934 144 906 - Fax: 934 147 107

- © Por la selección y la edición: 1999 by Ornella Volta  
© De las ilustraciones: 1999 by Archives  
de la Fondation Erik Satie  
© Por la traducción: 1999 by M. Carmen Llerena

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:  
Quaderns Crema, S.A.

ISBN: 84-930657-1-4  
DEPÓSITO LEGAL: B. 14.847 - 1999

La ilustración de la cubierta  
es una autocaricatura dibujada en una carta  
dirigida a Jean Cocteau en 1917

MARTA HERNÁNDEZ: *Corrección de pruebas*  
VÍCTOR IGUAL, S.L. *Composición fotomecánica*  
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,  
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización  
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total o  
parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o  
electrónico, actual o futuro—incluyendo la reprografía y la difusión  
a través de Internet—y la distribución de ejemplares de  
esta edición mediante alquiler o préstamo públicos.

# ÍNDICE

*Introducción* de Ornella Volta 7

## I. PARA NO SER LEÍDO

<i>Advertencia</i>	15
DESCRIPCIONES AUTOMÁTICAS	17
CROQUIS Y CARANTOÑAS DE UN GRAN HOMBRE DE MADERA	19
EMBRIONES SECOS	20
CAPÍTULOS QUE PUEDEN GIRARSE HACIA CUALQUIER LADO	22
VIEJOS CEQUÍES Y VIEJAS CORAZAS	24
LA INFANCIA DE KO-QUO	26
TRES NUEVAS PIEZAS INFANTILES	27
PEQUEÑAS DECLARACIONES INFANTILES	28
CHIQUILLADAS PINTORESCAS	30
PECADILLOS INOPORTUNOS	32
DEPORTES Y DIVERSIONES	33
LOS GLÓBULOS ABURRIDOS	53
HORAS SECULARES E INSTANTÁNEAS	54
LOS TRES VALSES DISTINGUIDOS DEL PRECIOSISTA DELICADO	56
RECUERDOS SOSAINAS	59

ENSUEÑO ACERCA DE UN PLATO	60
PENÚLTIMOS PENSAMIENTOS	61
SONATINA BUROCRÁTICA	63
FALSO NOCTURNO	65
ESTAMPAS POPULARES	66
INDICACIONES DE CARÁCTER	67
II. PARA DECLAMAR	
USPUD	77
III. PARA INTERPRETAR	
LA TRAMPA DE MEDUSA	91
IV. PARA CANTAR	
TRES POEMAS DE AMOR	117
SÓCRATES	119
NOTAS AL TEXTO	131
VIDA Y OBRA DE ERIK SATIE COMENTADA POR EL MISMO SEÑOR	159
BIBLIOGRAFÍA	179

## INTRODUCCIÓN

Dotado de una imaginación desbordante, aunque adpto del rigor más minucioso, de un carácter perpetuamente aguzado por su sentido del humor, aunque con una tendencia natural al misticismo, interesado a la vez por el esoterismo y por las tradiciones populares, admirador del canto llano y aun así siempre al acecho de nuevas combinaciones armónicas, amigo por igual de la expresión insólita y de la desviación del lugar común, Erik Satie, setenta y cuatro años después de su muerte, no ha dejado de llamar nuestra atención ni de suscitar controversias apasionadas.

Si bien nunca se valió de ningún movimiento colectivo, y reivindicó al contrario—y con firmeza—la independencia de su estética, escuelas tan diversas como los simbolistas, los cubistas, los dadaístas, los surrealistas, los neoclásicos, los conceptuales, los repetitivos, los minimalistas, *fluxus*, el *new age* y el *ambient music* han tenido, en un momento u otro, que reconocerlo como uno de los suyos.

Su personalidad desbordó el ámbito musical, y se hizo de él un sobrino de Lewis Carroll, un primo de Alphonse Allais, un hermano de Alfred Jarry, un semejante del soldado Schweijk y un precursor de Ionesco.

Satie, que prefería presentarse como un «hombre del género de Adán (del paraíso)», enriqueció sin embargo su parentela espiritual al alinearse junto a Edgar Allan Poe: «Mi humor», decía, «recuerda al de Cromwell. Debo también mucho a Cristóbal Colón, ya que el espíritu americano me ha tirado de la manga en algunas

ocasiones y he sentido, con alegría, su picadura irónicamente helada.»

A semejanza de *lord* Brummell, que no consideraba su elegancia perfecta más que si nadie la percibía, al suprimir toda complacencia subjetiva—«yo me llamo», decía, «Erik Satie, como todo el mundo»—hizo que destacara su singularidad.

Al compararse un día con Stravinsky, el «espléndido pájaro», Satie dijo que él era más bien «un pez». Lo que sí puede asegurarse es que vivió en la música como pez en el agua. Todos sus placeres, sus descubrimientos, sus diversiones, sus recuerdos más queridos, se los debía sin lugar a dudas a la música.

Y sin embargo no es frecuente encontrar compositores que, como él, se hayan interesado por todas las demás formas de creatividad—la pintura en particular: Man Ray decía de él que era «el único músico con ojos»—, ni que hayan reflexionado tanto sobre la relación que la música puede establecer con las palabras. Tal vez sea incluso el compositor que más ha meditado sobre los límites de la comunicación musical, establecidos para empezar por la existencia de los «sordos», y sobre los malentendidos que se siguen del sentido propio de esta palabra.

Al observar, en una época en que la radio y la televisión no existían todavía, que el público sentía la necesidad de un fondo sonoro para sus quehaceres, por el que no tuviese que preocuparse demasiado, inventó la Música de Mobiliario, una música que desempeña la función «del calor y la luz bajo todas sus formas» y que se toca «para que nadie la escuche».



Envidiaba a sus amigos pintores (se relacionó con los grandes, desde Valadon a Zuloaga, de Picasso a Picabia, de Juan Gris a Derain) la capacidad de crear una obra que la mirada pudiera captar plenamente al instante, y persiguió, a lo largo de toda su vida, la utopía de una música tan «inmóvil» como un objeto situado en el espacio al que se pudiese rodear.

Como sufría la limitación del compositor, obligado a formular su pensamiento bajo una forma—la forma gráfica—que no alcanzaría nunca como tal a su oyente, se dedicó a subrayar aún más esta situación paradójica, y exasperó la belleza de sus manuscritos hasta el punto de obtener en ocasiones efectos asombrosos de música «visual».

Con el propósito de afrontar mejor la exigencia (desconocida asimismo para el pintor o el poeta) de pasar por un intérprete, puso todo su empeño en hacer del pianista su cómplice y elaboró un lenguaje codificado para comunicarse con él.

Las supuestas «indicaciones de carácter» que Satie introducía en los pentagramas jamás tenían como objetivo la técnica del virtuoso, sino que trataban más bien de influir en su estado de ánimo. Es decir, por medio de expresiones inesperadas y desconcertantes («sobre terciopelo amarillecido»... «sin que el dedo se ponga colorado»... «como un ruiñeñor con dolor de muelas»...), pretendía alterar el sistema de defensa racional de su intérprete para despojarle con mayor facilidad de los prejuicios académicos que probablemente había adquirido y hacerle así más receptivo a los mensajes insólitos que debía confiarle.

La fascinación que ejercieron aquellas indicaciones por encima de toda norma indujo a algún pianista a leer-

las en voz alta al público durante la ejecución de la obra musical, a lo que Satie se opuso completamente, no sólo para salvaguardar una relación privilegiada y exclusiva con su intérprete, sino también, y sobre todo, para evitar una superposición pleonástica de la música y las palabras.

En efecto, siempre defendió la independencia mutua del lenguaje literario y la expresión musical, incluso en las melodías con letra para cantar. En este caso, optó en general por enfrentar sistemáticamente al sentimiento romántico o dramático que expresaba la letra, una música de la que se desprendía una imperturbable serenidad.

También en los títulos de sus partituras se permitió Satie fantasías verbales que sorprendieron a algunos por su carácter burlesco, más conforme al espíritu de los cancioneros de Montmartre que a los usos de la música clásica. No obstante, del mismo modo que las inesperadas indicaciones de carácter, estos títulos de tono histriónico suelen apuntar, de forma críptica, a las particularidades de orden estrictamente musical de la composición que anuncian. Así, el título *Piezas en forma de pera*, que tanto ha hecho—y no siempre en sentido positivo—en favor de la fama de nuestro compositor, encierra una doble vertiente: por un lado, ataca a los *poires* (peras, que en argot vale «simples») que no son capaces de reconocer una forma musical si no se inscribe en una convención establecida, y por el otro alude a la peonza, el juguete «en forma de pera» tan en voga entre los niños de la época de Satie, que da vueltas sobre sí misma tan incansablemente como la música de estas *Piezas*.

Cuando Satie dedicó algunas de sus obras «a un perro», sin duda recordaba el prefacio de *Gargantúa* en que Rabelais invitaba al lector que se escandalizaba por

sus títulos chistosos a que fuese más allá de las apariencias, tomando ejemplo del perro que, a pesar del aspecto poco prometedor de un hueso, lo husmea, hurga en él, lo roe y no lo deja hasta que extrae de él la médula.

A lo largo de toda su vida, Satie llevó en los bolsillos unos cuadernitos de música (los que suelen emplear los escolares) en los que iba anotando, sin orden ni concierto, sus ideas musicales y las reflexiones sobre el mundo que le rodeaba.

Llegó a publicar algunas de esas reflexiones en diversas revistas literarias de vanguardia de los años veinte, con el título de *Cuadernos de un mamífero (extractos)*, que utilizaba invariablemente, cualquiera que fuese la revista que los aceptara.

Es éste el título que hemos adoptado para la presente compilación. Se reúnen en ella los textos que Satie escribió y asoció a sus músicas, tanto si estaban destinados a que los leyera sólo sus intérpretes, como si el propósito era que se declamaran, ejecutaran o cantaran frente al público.

Entre los textos de su invención, hemos incluido escritos que no estaban firmados por él (como *Uspud*, del poeta catalán José Patricio Contamine de Latour, *Sócrates* según Platón y un *Don Quijote* de Lamartine), pues hemos juzgado que su intervención, en cada uno de estos tres casos, los convirtió en obras propias.

Los textos que editamos aquí presentan un estilo inconfundible, un lenguaje claro y conciso, a pesar de las frecuentes digresiones oníricas, que los hace perfectamente autónomos y permite su lectura por separado del

contexto musical. En cualquier caso, si nuestro lector encuentra el medio de escuchar al tiempo las músicas correspondientes, la experiencia le resultará de lo más provechosa.

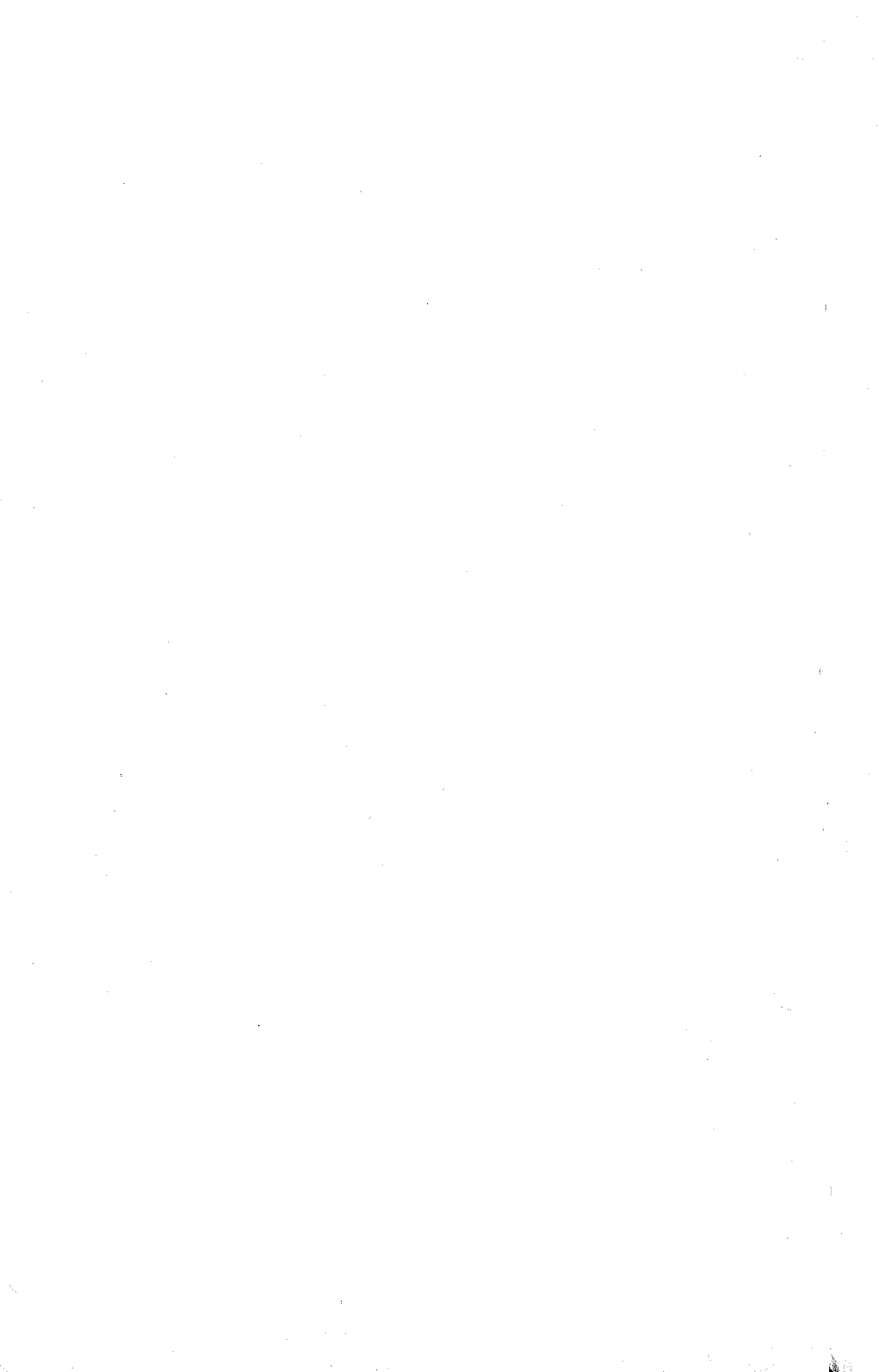
ORNELLA VOLTA

Agradecemos a las ediciones Combre, Max Eschig, Peters y Salabert la concesión de las autorizaciones que conciernen a los textos procedentes de partituras de su propiedad.

Quedamos asimismo muy reconocidos a Daniel-Henry Kahnweiler, Louise y Michel Leiris, Geneviève Seydoux y Pierre-Daniel Templier, quienes nos ayudaron con generosidad en nuestra búsqueda.

O. V.

# I. PARA NO SER LEÍDO



## ADVERTENCIA

A cualquiera:

Prohíbo leer en voz alta el texto durante el transcurso de la ejecución musical. Todo incumplimiento de esta observación levantará mi justa indignación contra el petulante.

No se conceden privilegios.<sup>1</sup>

ERIK SATIE





## DESCRIPCIONES AUTOMÁTICAS<sup>2</sup>

### I. DE UN NAVÍO

A merced de las olas.  
Una ligera bruma.  
Otra.  
Ráfaga de aire fresco.  
Melancolía marítima.  
Ligera bruma.  
Un nuevo cabeceo amable.  
Débiles olas.  
El capitán dice: «Un viaje estupendo.»  
El navío se burla.  
Paisaje a lo lejos.  
Ligera brisa.  
Ligera bruma de cortesía,  
para arribar.

### II. DE UNA LINTERNA

No encienda todavía: hay tiempo.  
Ya puede encender, si quiere.  
Alumbre un poco delante de usted.  
Su mano ante la luz.  
Aparte la mano  
y métasela en el bolsillo.  
¡Chitón! Espere.  
Apague.

### III. DE UN CASCO

Ya llegan.

¡Cuánta gente!

¡Magnífico!

Y ahora los tambores.

El coronel es aquel hombretón que va solo,  
pesado como una marrana,  
ligero como un huevo.

CROQUIS Y CARANTOÑAS  
DE UN GRAN HOMBRE DE MADERA<sup>3</sup>

ESPAÑAÑA

Una especie de vals.  
Bajo los granados.  
Como en Sevilla.  
La bella Carmen y el peluquero.  
Puerta Maillot.  
Este buen Rodríguez.  
¿No es el alcalde?  
Plaza Clichy.  
Rue de Madrid.  
Las cigarreras.  
A la disposición de usted.

## EMBRIONES SECOS<sup>4</sup>

### I. DE HOLOTURIA

Los ignorantes lo llaman «el cohombro de mar». La holoturia trepa habitualmente por las piedras o los pedazos de roca.

Este animal marino ronronea como el gato: además, segrega una sustancia repugnante.

La acción de la luz parece incomodarla.

Observé una holoturia en la bahía de Saint-Malo.

Sale de mañana.

Llueve.

El sol está entre las nubes.

Suave ronroneo. ¡Un peñasco precioso!

Qué buena vida.

Regresa de noche.

Llueve.

Ya no hace sol.

¡Y ojalá no salga nunca más!

Suave ronroneo burlón.

Pues sí que era un peñasco precioso. Y muy viscoso.

No me haga reír, brizna de musgo:  
me hace cosquillas.

No tengo tabaco. Menos mal que no fumo.

## II. DE EDRIOFTALMOS

Crustáceos de ojos sésiles, es decir, sin pedúnculo e inmóviles. Tristísimos por naturaleza, estos crustáceos viven retirados del mundo, en agujeros que perforan en los acantilados.

Se hallan todos reunidos.  
¡Qué tristeza!  
Un padre de familia toma la palabra.  
Se ponen todos a llorar.  
¡Pobres bestias!  
Qué bien ha hablado.  
Hondo gemido.

## III. DE PODOFTALMOS

Crustáceos con los ojos situados en pedúnculos móviles. Son hábiles e infatigables cazadores. Se encuentran en todos los mares. La carne de podoftalmos constituye un sabroso manjar.

A la caza.  
Persecución.  
Un consejero.  
Tiene razón.  
Para encantar a la presa.  
¿Qué es?  
El consejero.  
El consejero.

## CAPÍTULOS QUE PUEDEN GIRARSE HACIA CUALQUIER LADO<sup>s</sup>

### I. LA QUE HABLA DEMASIADO

«Déjame hablar.

Escúchame.»

Interior de buena gente.

Las bellezas de la existencia y de los grandes almacenes.

La mujer le dice a su marido:

«Me apetece un sombrero de caoba maciza.

La señora Fulana de Tal tiene un paraguas hecho de hueso.

Déjame hablar.

La señorita Mengana se va a casar con un hombre  
que está seco como un cuco.»

«Déjame.»

«Pues escúchame.»

Él muere extenuado.

## II. EL TRANSPORTADOR DE PEDRUSCOS

Los lleva a la espalda.  
Su aspecto es socarrón y lleno de firmeza. Su fuerza asombra a los niños. Lo vemos entonces transportar una piedra enorme, cien veces más grande que él (es una piedra pómez).

Con un gran esfuerzo,  
penosamente, a tirones,  
arrastrando las piernas.  
Siente que la piedra se le escapa:  
se le va a caer.  
Ya está: se le cae.

## III. LAMENTO DE LOS PRISIONEROS (JONÁS Y LATUDE)

Están sentados a la sombra.  
Reflexionan.  
Varios siglos les separan.  
Jonás dice: «Yo soy el Latude marinero.»  
Latude dice: «Yo soy el Jonás francés.»  
Esto huele a cerrado, según ellos.  
Les parece ver al bueno y viejo sol.  
Sólo piensan en salir.

## VIEJOS CEQUÍES Y VIEJAS CORAZAS<sup>6</sup>

### I. EN CASA DEL MERCADER DE ORO (VENECIA, SIGLO XIII)

Acaricia su oro.  
Lo cubre de besos.  
Abraza una vieja saca.  
Se mete diez mil francos de oro en la boca.  
Toma una moneda de oro y le habla en voz baja.  
Tontea un poco.  
Es el más feliz de los hombres.  
Se sumerge en su cofre, de cabeza.  
Sale completamente entumecido.

### II. DANZA ACORAZADA (PERÍODO GRIEGO)

Se baila en dos hileras.  
La primera hilera no se mueve.  
La segunda hilera permanece inmóvil.  
Los bailarines reciben cada uno un sablazo  
que les corta la cabeza.



III. LA DERROTA DE LOS CIMBROS  
(PESADILLA)

Un niño duerme en su camita. Su ancianísimo abuelo le da a diario una especie de clasecita muy rara de historia general, que extrae de sus difusos recuerdos.

Le habla a menudo del célebre rey Dagoberto, del duque Marlborough y del gran general romano Mario.

En sueños, el niño ve a estos héroes combatir a los Cimbros, el día de Mons-en-Pévèle (1304).

Lluvia de jabalinas.  
Retrato de Mario.  
Boiórrix, rey de los Cimbros.  
Está apenado.  
Los dragones de Villars.  
La coronación de Carlos X.

LA INFANCIA DE KO-QUO<sup>7</sup>  
(RECOMENDACIONES MATERNAS)

I. NO TE BEBAS EL CHOCOLATE  
CON LOS DEDOS

Espera a que se enfríe un poco.  
¿Ves? Ya te has quemado la lengua.  
—No, mamá: me he tragado la cucharilla.

II. NO TE SOPLES EN LOS OÍDOS

Eres insoportable.  
No me pises.  
Contigo hay que tener una paciencia de caballo.

III. NO TE METAS LA CABEZA  
BAJO EL BRAZO

Si tomas el hábito de comportarte,  
llegarás tal vez a ser mariscal.  
Y a saber si una bala no se te llevará la cabeza.  
¡Es lo que conviene a un chico!  
Serás un inválido de cabeza de madera.

[TRES NUEVAS PIEZAS INFANTILES]<sup>8</sup>

EL TERRIBLE GOLFILLO

Su madre le reprende.  
Él osa reírse.  
Ella le dice que es malo.  
Él osa reírse.  
Ella le dice que se quedará sin mermelada.  
Él osa reírse, pues es incorregible.

LA NIÑITA BUENA

Es muy lista.  
Quiere a su muñeca.  
Le habla con dulzura.  
¡Qué niña tan buena!  
Su muñeca también la quiere mucho,  
¡qué ojos más grandes tiene!  
Es porque le gustaría hablar.

## PEQUEÑAS DECLARACIONES INFANTILES<sup>9</sup>

### I. EL CANTO DE GUERRA DEL REY DE LAS HABICHUELAS

¡Qué rey tan jovial!  
Tiene el rostro muy rojo.  
Sabe bailar solo.  
Tiene la nariz llena de pelos.  
Se da palmaditas en la barriga.  
Cuando se echa a reír, tiene para una hora.  
¡Qué rey tan bueno!  
Es un gran guerrero.  
Hay que verlo a caballo.  
Lleva un sombrero rojo.  
Su caballo sabe bailar solo.  
Le pega buenas bofetadas a su caballo.  
Es un buen caballo.  
Por eso le gustan la guerra y las balas.  
¡Qué caballo tan bonito!

### II. LO QUE DICE LA PRINCESA DE LOS TULIPANES

Me gusta la sopa de col,  
pero más me gusta mi mamaíta.  
Hablemos bajito, que a mi muñeca le duele la cabeza.  
Se ha caído del tercer piso.  
El médico dice que no es nada.

III. VALS DEL CHOCOLATE  
CON ALMENDRAS

Te voy a dar un poco.  
¿Te gusta el chocolate?  
Deja que se te derrita en la boca.  
Mamá, tiene un hueso.  
No, mi niño, es una almendra.  
El niño quiere comerse toda la caja.  
¡Qué goloso es!  
Su mamá se opone con dulzura:  
podría ponerse malo.  
¡Horror! El niño patalea de rabia.

## CHIQUILLADAS PINTORESCAS<sup>10</sup>

### I. BREVE PRELUDIO DEL DÍA

Despertarse bien.  
Comportarse bien.  
Peinarse bien.  
Mirarse bien.  
Portarse bien.  
Pasearse bien.  
Encontrarse bien.

### II. NANA

El día ha acabado, Pedrito va a acostarse.  
Ha sido muy pero que muy bueno.  
Su madre le besa.  
Se mete en la cama contento consigo mismo y dice:  
«El abuelito y la abuelita  
¿sabrán que he sido tan bueno?»  
«Sí», responde mamá.  
«¿Quién se lo dirá?»  
«Lo verán en el periódico.»  
Pedrito se duerme, lleno de orgullo.

### III. MARCHA DE LA LARGA ESCALERA

Es una escalera larga, muy larga.  
Tiene más de mil peldaños, todos de marfil.  
Es preciosa.  
Nadie se atreve a usarla por miedo a estropearla.  
Ni siquiera el mismísimo rey la ha usado nunca.  
Para salir de su cuarto,  
salta por la ventana.  
Por eso, dice con frecuencia:  
«Me gusta tanto esta escalera  
que la haré disecar.»  
¿No tiene razón el rey?

## PECADILLOS INOPORTUNOS<sup>11</sup>

### I. ESTAR CELOSO DE UN COMPAÑERO QUE TIENE UN CABEZÓN

Quien tiene celos no es feliz.  
Yo conocí a un niño  
que tenía envidia de su loro.  
Le habría gustado saberse las lecciones  
como el loro sabía las suyas.

### II. COMERSE LA TOSTADA

Acostumbraos a ver una tostada  
sin sentir necesidad de robarla.  
Tocar la tostada de un amigo  
podría hacer que se os hinchara la cabeza  
Yo tuve un perro que, a escondidas, se fumaba  
todos mis puros.  
Tuvo una enfermedad estomacal.  
¡A su padre le dio mucha pena!

### III. APROVECHAR QUE TIENE CALLOS EN LOS PIES PARA QUITARLE EL ARO

Eso no se hace.  
Si lo ve Nuestro Señor, se pondrá furioso.  
Es algo que no hay que hacer nunca,  
a menos que alguien os lo diga.



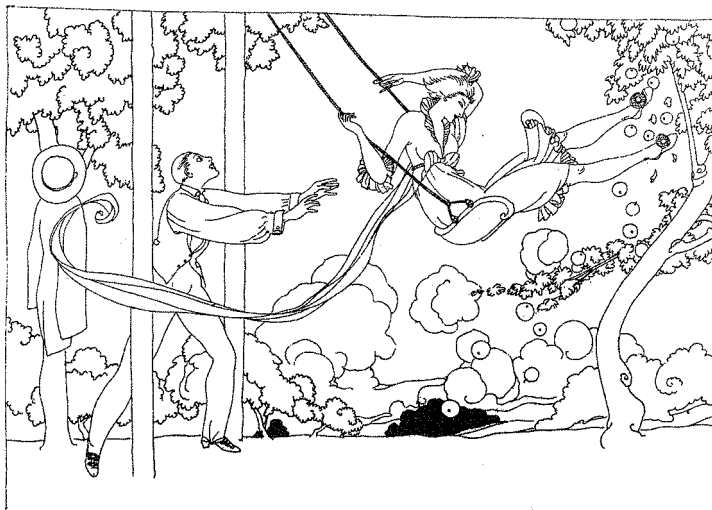
## DEPORTES Y DIVERSIONES<sup>12</sup>

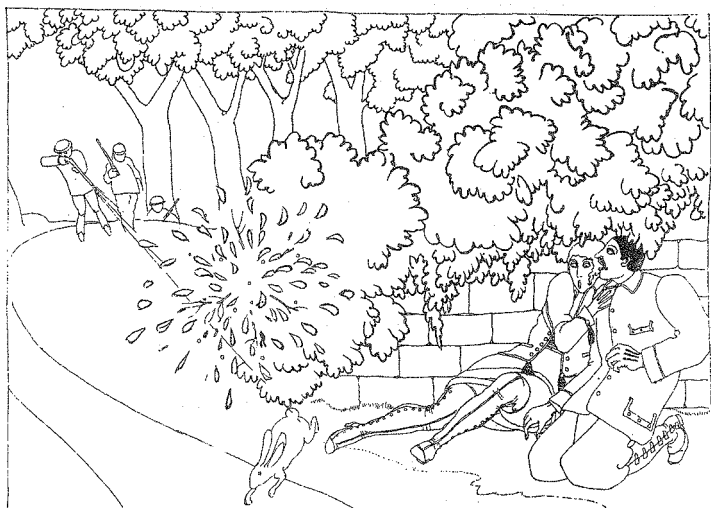
### CORAL PARA QUITAR EL APETITO

Huraño y malhumorado  
(escrito por la mañana, en ayunas)

### EL COLUMPIO

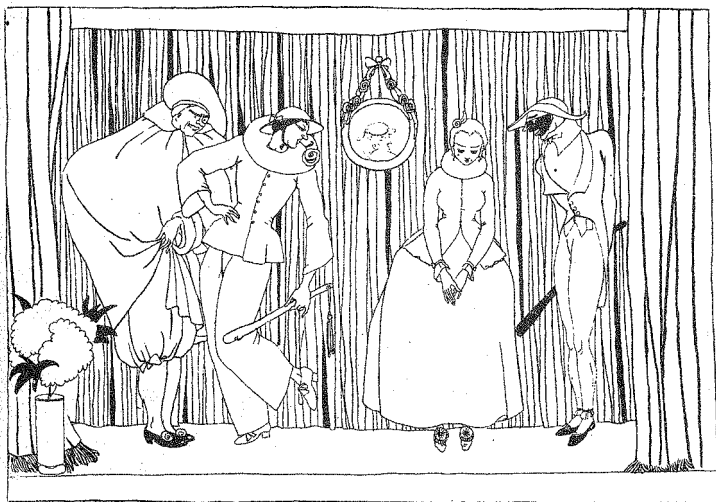
Es mi corazón el que así se columpia.  
No le da vértigo.  
Qué pequeños son sus pies.  
¿Querrá volver a mi pecho?





#### LA CAZA

¿Oís al conejo cantar?  
¡Vaya voz!  
El búho amamanta a sus hijos.  
El ruiseñor está en su madriguera.  
El jabato se va a casar.  
Y hago caer las nueces a tiros de fusil.



#### LA COMEDIA ITALIANA DEL ARTE

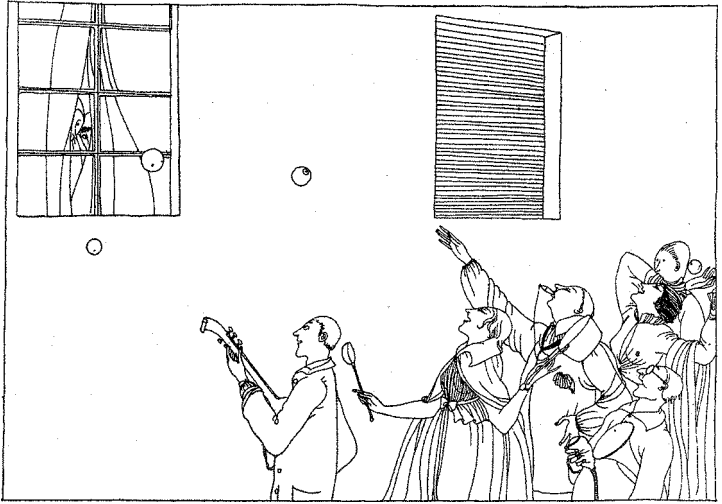
Scaramouche explica los encantos  
del estado militar.

«Todos son terriblemente astutos», dice.

«Asustan a los civiles.

¡Y las aventuras galantes! ¡Y lo demás!

¡Qué profesión más bonita!»



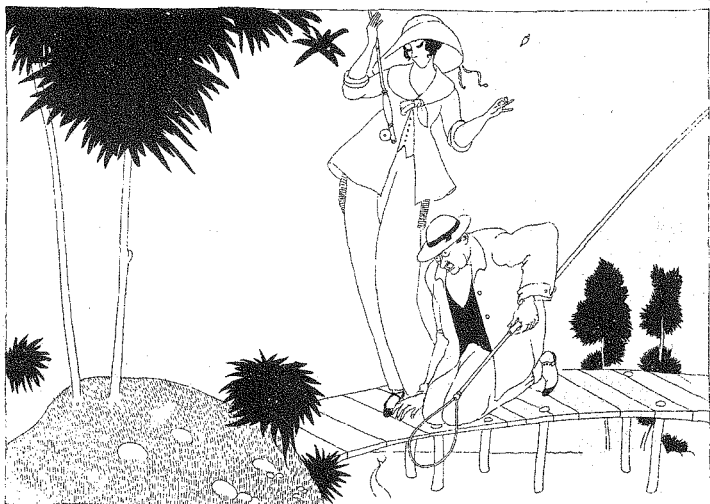
### EL DESPERTAR DE LA NOVIA

Llega el cortejo.  
Guitarras hechas de sombreros viejos.  
¡Levántese!  
Un perro baila con su prometida.



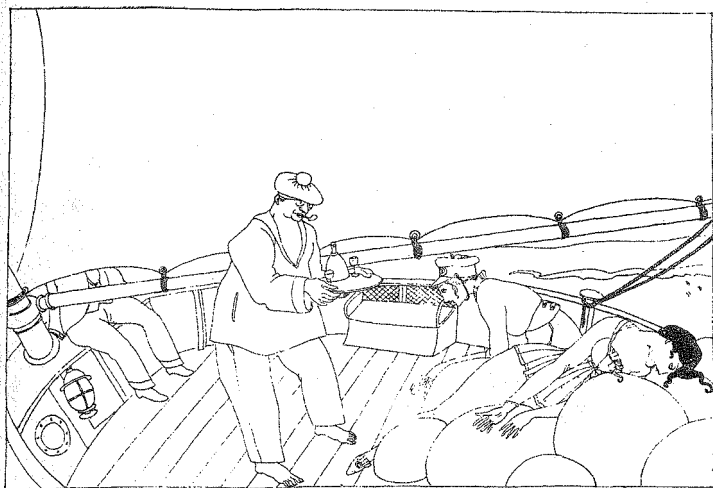
### GALLINITA CIEGA

Busque, señorita.  
Quien la ama está a dos pasos.  
Qué pálido está: le tiemblan los labios.  
¿Se ríe usted?  
Él se sostiene el corazón con las dos manos.  
Pero usted pasa sin darse cuenta.



#### LA PESCA

Murmullos del agua en el lecho de un río.  
Llegada de un pez, de otro, de otros dos.  
«¿Qué hay?»  
«Es un pescador, un pobre pescador.»  
«Gracias.»  
Todos vuelven a su casa, hasta el pescador.  
Murmullos del agua en el lecho de un río.



### EL «YACHTING»

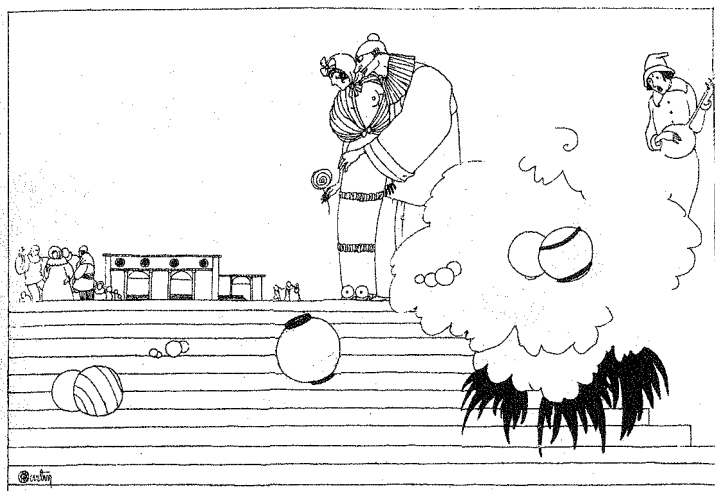
¡Vaya tiempo! Sopla el viento como una foca.  
El balandro baila.  
Tiene el aspecto de un loco.  
La mar está embravecida.  
Ojalá no se rompa contra una roca.  
Nadie puede desembravecirla.  
«No quiero quedarme aquí», dice la linda pasajera.  
«No es un lugar divertido.  
Prefiero otra cosa.  
Vaya a buscarme un coche.»



#### EL BAÑO DE MAR

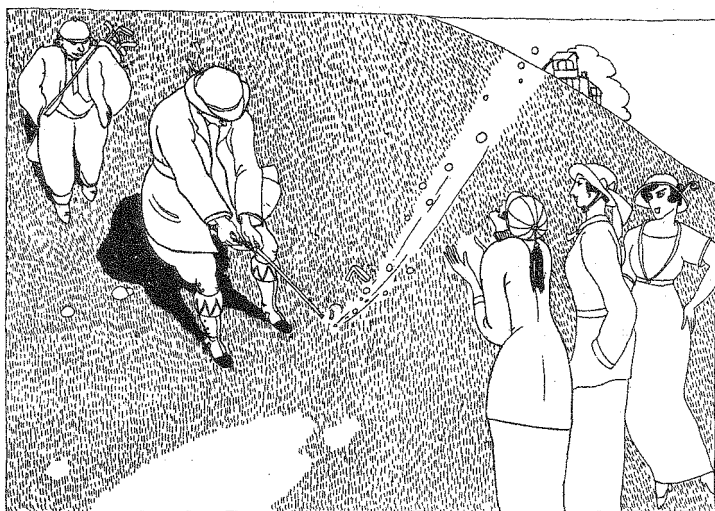
«La mar es grande, señora.  
En todo caso, es bastante profunda.  
No se siente en el fondo.  
Está muy húmedo.  
Llegan unas buenas olas viejas.  
Están llenas de agua.  
¡Está usted completamente mojada!»  
«Sí, señor.»





## EL CARNAVAL

¡Cae confeti!  
Hay una máscara melancólica.  
Un pierrot se las da de listo.  
Llegan unos dominós flexibles.  
Todos se agolpan para verlos.  
«¿Son guapas?»



## EL GOLF

El coronel va vestido de «Skotch tweed»  
verde rabioso.

Va a ganar.

Su «caddy» le sigue y le lleva los «bags».

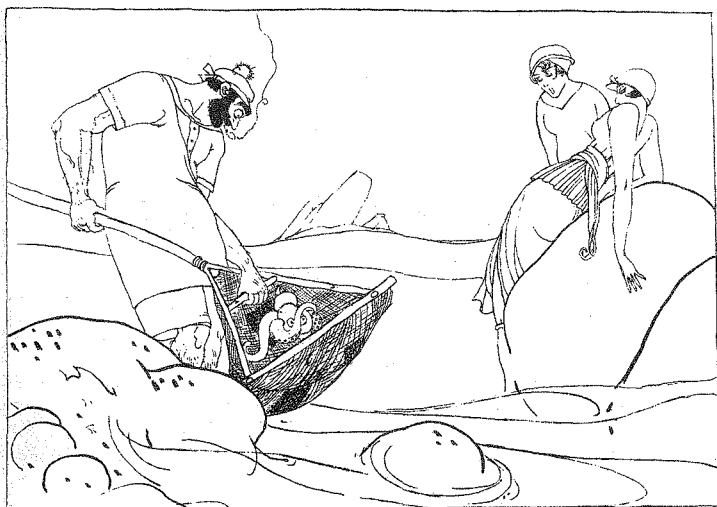
Las nubes se sorprenden.

Los «holes» se estremecen:

¡ha llegado el coronel!

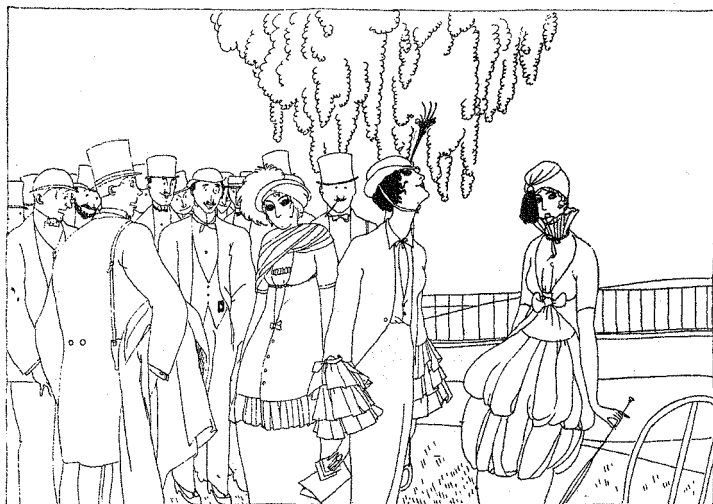
Ahora asegura el golpe:

¡su «club» vuela en pedazos!



#### EL PULPO

El pulpo está en su caverna.  
Se divierte con un cangrejo.  
Lo persigue.  
Se le ha atragantado.  
Despavorido, se pisa los pies.  
Bebe un vaso de agua salada para recuperarse.  
Esa bebida le sienta muy bien  
y le cambia las ideas.



#### LAS CARRERAS

El pesaje.

Compra del programa.

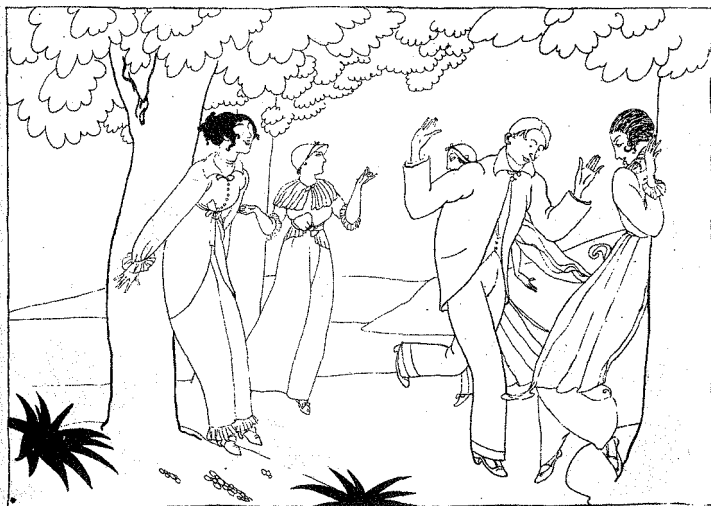
«Veinte y veinte.»

A las cintas.

Salida.

Ésos que se escabullen.

Los perdedores (narices arriba y orejas caídas).



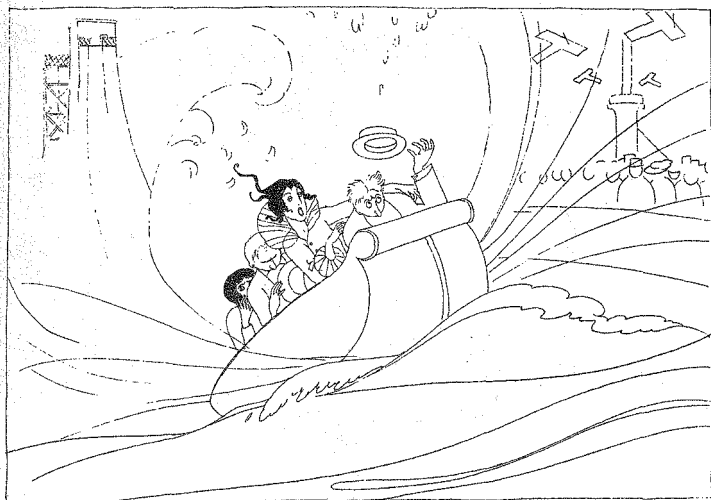
#### LAS CUATRO ESQUINAS

Los cuatro ratones.  
El gato.  
Los ratones provocan al gato.  
El gato se estira.  
Se abalanza.  
El gato está en posición.



#### EL PIC-NIC

Todos han traído ternera muy fría.  
«Lleva usted un bonito vestido blanco.»  
«¡Anda! Un aeroplano.»  
«No, hombre, es un temporal.»



EL «WATER-CHUTE»

«Si tiene usted buen estómago,  
no se mareará mucho.

Le parecerá que se cae de un andamio.

Ya verá lo curioso que resulta.

¡Cuidado! No cambie usted de color.»

«Me siento indispuesta.»

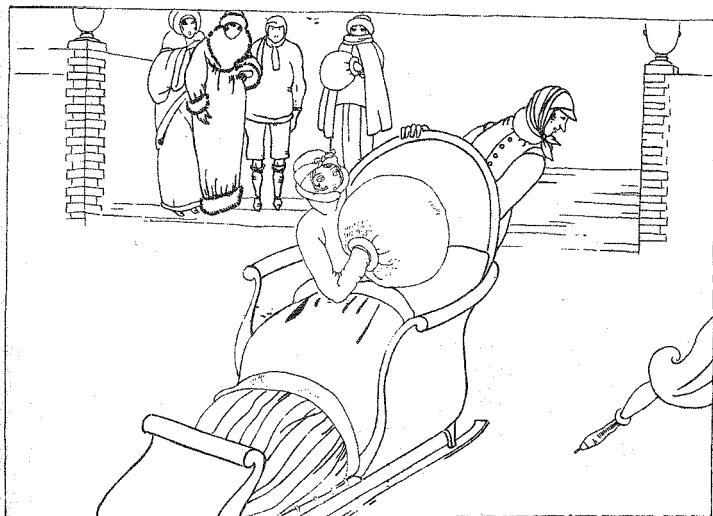
«Eso demuestra que necesita usted divertirse.»



#### EL TANGO PERPETUO

El tango es la danza del diablo.  
Es la que prefiere.  
La baila para refrescarse.  
Su esposa, sus hijas y sus criadas  
se refrescan así.





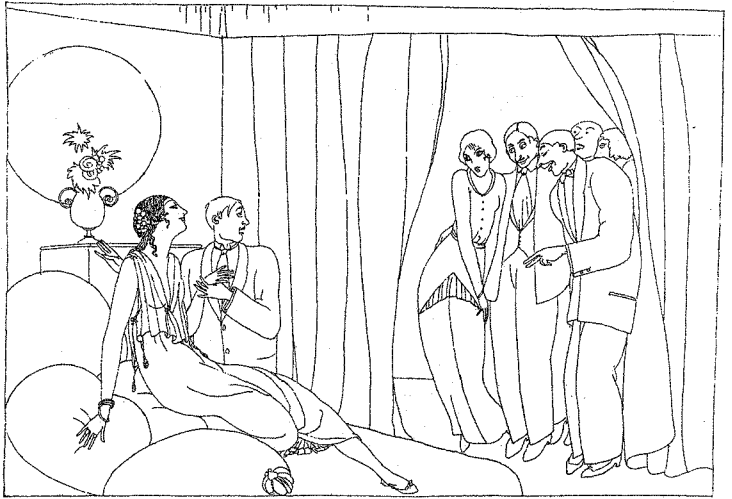
### EL TRINEO

¡Qué frío!

«Señoras, las narices bajo las pieles.»

El trineo se desliza.

El paisaje tiene mucho frío  
y no sabe dónde meterse.



#### EL FLIRT

Se dicen cosas bonitas,  
cosas modernas.

«¿Cómo está usted?

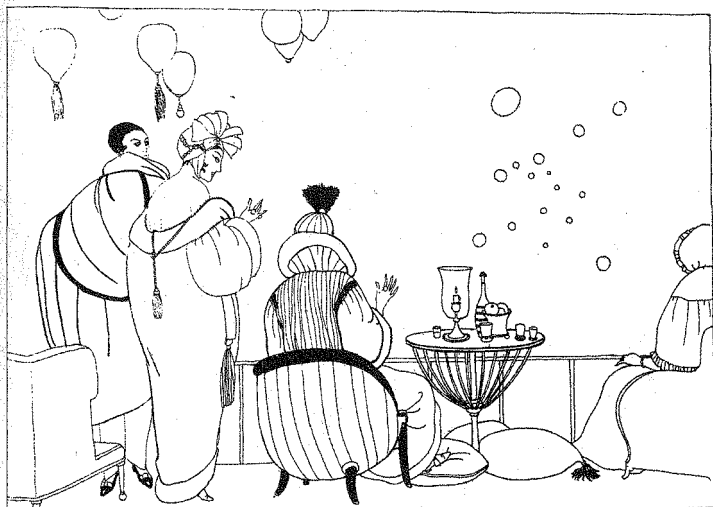
¿A que soy amable?»

«Déjeme.»

«Me mira con malos ojos.»

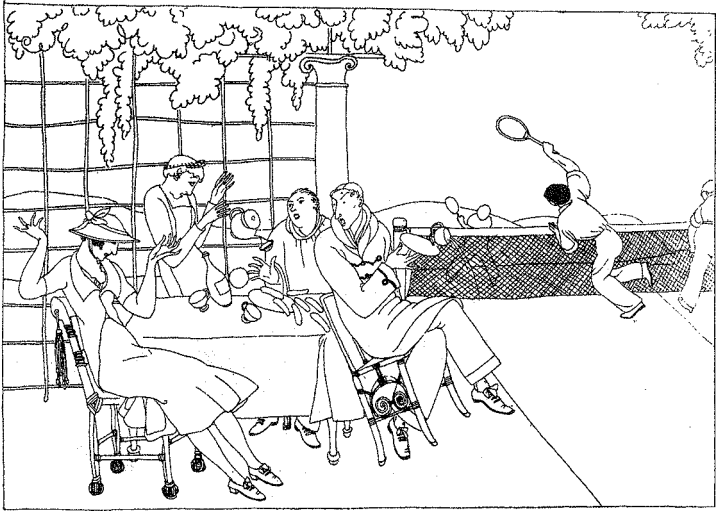
Quisiera encontrarme en la luna.

Él menea la cabeza.



#### LOS FUEGOS ARTIFICIALES

¡Qué oscuro está!  
¡Oh, una bengala!  
Un cohete, un cohete azul.  
Todos contemplan.  
Un viejo se vuelve loco.  
¡La palmera!



## EL TENIS

«Play?»

«Yes»

El buen sacador.

«¡Qué piernas más bonitas tiene!»

«Tiene una nariz estupenda.»

Servicio perdido.

Game!

## LOS GLÓBULOS ABURRIDOS<sup>13</sup>

### MIRADA

Su mirada es un tibio aderezo.  
Se ve en cuanto ella abre los ojos.  
¿Qué busca ése?  
¿La belleza de los navíos que se balancean?  
¿El lugar donde se posa el viejo ruiseñor?  
¿La casa donde nació el poeta?  
No: ella va a salir  
y no encuentra su sombrilla de cerda porcina,  
la que tiene el aspecto de un tomate.

### CANALIZACIÓN

¿Qué es ese hermoso hilillo de agua  
que recorre esta tierna región?  
Qué tímido es.  
Se esconde bajo la tierra.  
¿Es la sonrisa del paisaje?  
¿Es un don anónimo de la Naturaleza?  
¿Es un llanto exquisito, que surge de las peñas?  
No lo creo: es el caño de la cloaca.

## HORAS SECULARES E INSTANTÁNEAS<sup>14</sup>

Dedico agradablemente esta compilación a *sir* William Grant-Plumot.

Hasta el presente, me han sorprendido dos figuras: Luis XI y *sir* William: el primero, por la extrañeza de su bondad; el segundo, por su continua inmovilidad.

Es un honor para mí pronunciar aquí los nombres de Luis XI y de *sir* William Grant-Plumot.

### I. OBSTÁCULO VENENOSO

Esta vasta parte del mundo está habitada por un solo hombre:

un negro.

Se aburre como una ostra muerta de risa.

La sombra de los árboles milenarios señala las 9 y 17.

Los sapos se llaman por sus nombres propios.

Para pensar mejor, el negro se aguanta el cerebro con la mano derecha,

con los dedos extendidos.

De lejos, parece un fisiólogo distinguido.

Cuatro serpientes anónimas lo cautivan,

agarradas a los faldones de su uniforme, que deforman la pesadumbre y la soledad reunidas.

En los márgenes del río

un viejo mangle lava lentamente sus raíces, repugnantes de suciedad.

No cae la noche.

## II. CREPÚSCULO MATINAL (DE MEDIODÍA)

El sol se ha levantado de buena mañana y de buen humor.

Hará un calor por encima de lo normal,  
pues el tiempo es prehistórico y bochornoso.

El sol se halla en lo más alto del cielo:  
tiene pinta de ser buen tipo.

Pero no nos fiemos.

Tal vez queme las cosechas,  
o nos cause una insolación.

Tras el cobertizo,  
un buey come tanto que va a ponerse malo.

## III. ENLOQUECIMIENTOS GRANÍTICOS

El reloj del viejo pueblo abandonado  
tampoco es muy fiable: trama tocar  
la campanada de las trece.

Una lluvia antediluviana sale de las nubes de polvo.

Los grandes bosques socarrones se tiran de las  
ramas,

al tiempo que los rudos granitos se empujan  
mutuamente

y no saben dónde ponerse para estorbar.

Van a dar las trece,

con las características de: la una del mediodía

¡Ay! Ésa no es la hora legal.

## LOS TRES VALSES DISTINGUIDOS DEL PRECIOSISTA DELICADO<sup>15</sup>

### I. SU CINTURA

Los que sacrifican una reputación por no tragarse un chiste, merecen pena infamante; esto no se ha dicho, pero lo digo yo.

(La Bruyère, *Les Caractères on les Moeurs de ce siècle*, según la edición de G. Servois y A. Rebelliau.)

Sin prisas (él se mira).

Tararea una melodía del siglo xv.

Luego se dirige un cumplido lleno de medida.

¿Quién osaría decir que él no es el más guapo?

¿No tiene el corazón sensible?

Se abraza por la cintura.

Así se siente arrobado.

¿Qué dirá la bella marquesa?

Luchará, pero será vencida.

Sí, señora.

¿Acaso no está escrito?



## II. SU BINÓCULO

Prohibían nuestras antiguas costumbres  
que los púberes se desnudasen en el  
baño. Y así el pudor echaba raíces pro-  
fundas en las almas.

(Cicerón, *De la Republique*, según la  
versión francesa de Victor Poupin.)

Lo limpia todos los días.

Es un binóculo de plata con vidrios de oro ahumado.

Se lo dio una hermosa dama.

¡Cuántos bellos recuerdos! Aunque...

Una profunda tristeza reina en nuestro amigo:

¡ha perdido la funda del binóculo!

## III. SUS PIERNAS

El primer deber del propietario cuando  
llega a su hacienda es saludar al Lar  
familiar; luego, el mismo día, si le da  
tiempo, que dé una vuelta por sus tie-  
rras, que vea como están sus cultivos:  
qué se ha hecho y qué no se ha hecho.

(Caton, *De Rustica*, según la versión  
francesa de A. Jeanroy y A. Puech.)

Está muy orgulloso de ellas.

No bailan más que danzas escogidas.

Son unas piernas bonitas y lisas.

Por la noche, las viste de negro.

Se deslizan melancólicas.

Ahora están indignadas, han montado en cólera.  
A menudo, las abraza y se las echa al cuello.  
¡Qué bien se porta con ellas!  
Enérgicamente,  
se niega a comprar espinilleras.  
«Una prisión», dice.

## RECUERDOS SOSAINAS<sup>16</sup>

### GARABATO

La casa vieja, que se sostiene en cuclillas en el recodo del bosque, está mal pintada, mal dibujada y, sobre todo, es muy incómoda.

Se dejan para más tarde rastrillos, algunas layas, regaderas y un viejo jardinero.

Nuestros pintores de paisaje se niegan a reproducir los trazos de la vieja casa, de sus rastrillos, de sus layas, de su regadera y del viejo jardinero.

Todo ello no es más que un garabato.

### PELO

El conejo ha perdido el pelo: el que tenía sobre la nariz. Sus amigos le llamaban «el Velloso» para distinguirlo de los demás conejos.

Desde ahora le llamarán «el Pelado», designación menos gloriosa.

Su novia no querrá saber nada más de él, sus futuros hijos quedarán con ello menguados, sus correligionarios (los que practican la misma religión que él) se apartarán al verlo.

Está llorando su infortunio, aunque tenga los ojos secos y una sonrisa en los labios.

## ENSUEÑO ACERCA DE UN PLATO<sup>17</sup>

¡Qué blanco es!  
No está ornado con pintura alguna.  
Es de una sola pieza.

## PENÚLTIMOS PENSAMIENTOS<sup>19</sup>

### I. IDILIO

¿Qué veo?

El arroyo está muy mojado  
y los bosques inflamables y secos como palos.  
Pero tengo el corazón encogido.  
Los árboles parecen grandes peines mal hechos;  
y el sol tiene, cual una colmena, hermosos rayos  
dorados.  
Mas mi corazón tiene frío en la espalda.  
La luna ha reñido con sus vecinos;  
y el arroyo está empapado hasta los huesos.

### II. ALBORADA

No os durmáis, bella durmiente.  
Escuchad la voz de vuestro amado.  
Puntea un rigodón.  
¡Os quiere tanto!  
Es un poeta.  
¿Le oís?  
¿Se ríe burlón, tal vez?  
¡No, os adora, dulce Bella!  
Puntea otro rigodón y se suena.  
¿No queréis amarle?  
Y sin embargo es un poeta, ¡un viejo poeta!

### III. MEDITACIÓN

El poeta está encerrado en su vieja torre.  
Hace viento.  
El poeta medita, sin que lo parezca.  
De repente, se le pone la carne de gallina.  
¿Por qué?  
¡Ha visto al diablo!  
No, no es él: es el viento,  
el viento del genio que pasa.  
¡El poeta ya está hartado de viento!  
Sonríe con malicia,  
mientras su corazón llora como un sauce.  
Pero el genio está ahí y lo mira con malos ojos:  
con ojos de vidrio.  
Y el poeta se vuelve muy humilde y enrojece.  
Ya no puede meditar:  
¡tiene una indigestión!  
¡Una terrible indigestión de malos versos blancos  
y de desilusiones amargas!

## SONATINA BUROCRÁTICA<sup>19</sup>

### I. ALLEGRO

Ya ha salido.  
Va alegremente a su despacho «gavilándose».  
Mueve la cabeza contento.  
Le gusta una guapa dama muy elegante.  
También le gustan su portaplumas,  
sus mangas de lustrina verde y su gorrito chino.  
Da grandes zancadas:  
se precipita a las escaleras que sube a cuestras.  
¡Qué ventolera!  
Sentado en su sillón  
está feliz y lo demuestra.

### II. ANDANTE

Reflexiona sobre su ascenso.  
Tal vez obtenga un aumento  
sin necesidad de ascender.  
Cuenta con trasladarse el próximo trimestre.  
Ha echado el ojo a un piso.  
¡Ojalá ascienda o aumente!  
Nuevo sueño sobre el aumento.

### III. VIVACA

Canturrea un viejo aire peruano  
que ha recogido en la baja Bretaña de un sordomudo.  
Un piano vecino toca una pieza de Clémenti.  
Qué triste es todo esto.  
Osa valsar (él, no el piano).  
Todo esto es muy triste.  
El piano reanuda su ejecución.  
Nuestro amigo se interroga con benevolencia.  
El frío aire peruano se le sube a la cabeza.  
El piano continúa.  
Lástima, tiene que abandonar su despacho,  
su bonito despacho.  
Ánimo, vámonos, dice.



## FALSO NOCTURNO<sup>20</sup>

La noche es silenciosa.  
La melancolía es enorme.  
El fuego fatuo perturba el tranquilo paisaje.  
¡Qué pelma!  
Es el viejo fuego fatuo  
que tanto necesitaba venir.  
Volvamos a nuestro ensueño, por favor.

## [ESTAMPAS POPULARES]<sup>21</sup>

### PABLO Y VIRGINIA

Virginia cantaba como una patatita muy mona.  
La canción de Virginia hacía llorar a los cisnes.  
Entonces Pablo bailaba sobre un pie para no  
molestar a sus padres.  
A Virginia le gustaba verle bailar.

### ROBINSON CRUSOE

Por la noche, se tomaban la sopa  
e iban a fumar sus pipas a la orilla del mar.  
El olor del tabaco hacía estornudar a los peces.  
Robinson Crusoe no se divertía en su isla desierta.  
«Está realmente demasiado desierta», decía.  
Su negro Viernes era del mismo parecer.  
Decía a su querido amo:  
«Sí, señor, una isla desierta está realmente demasiado  
desierta.»  
Y meneaba su gran cabeza negra.

### DON QUIJOTE

¿Qué me importan estos vallecillos, estos palacios,  
estas chozas?  
Objetos vanos cuyo encanto se ha desvanecido para mí.  
Ríos, peñascos, bosques, soledades tan queridas,  
os falta un solo ser y todo está despoblado.

## INDICACIONES DE CARÁCTER<sup>22</sup>

A flote  
A la napolitana  
Abra la cabeza  
Acariciador  
Aconséjese atentamente  
Acribillado  
Acumulativamente  
Adoptar aire falso  
Afectando demasiada importancia  
Afirmativo  
Agitado  
Alegremente  
Alegría moderada  
Alto  
Aminorar con amabilidad  
Aminorar con bondad  
Aminore mentalmente  
Ampliando la cabeza  
Ampliarse  
Amplíe su impresión  
Amplio de miras  
Apaciblemente  
Apague  
Arrulle  
Atentamente  
Atrase despacio, sin ambages  
Atrase una hora  
Bailando  
Bajamente  
Bastante alerta

Bastante encendido  
Bastante frío  
Beba  
Blanco  
Brutal  
*Caeremoniosus*  
Caiga hasta el debilitamiento  
Calmado sin lentitud  
Calmado y profundamente suave  
Cante  
Cante seriamente  
Casi invisible  
Claustralmente  
Como un animal  
Como un ruiñeñor con dolor de muelas  
Como una suave petición  
Con asombro  
Con ceremonia  
Con convicción y una tristeza rigurosa  
Con deferencia  
Con dos manos  
Con el rabillo de la mano  
Con el rabillo del pensamiento  
Con energía  
Con entusiasmo  
Con fascinación  
Con fuerza  
Con la cabeza  
Con la mano en el corazón  
Con lentitud  
Con más soltura  
Con mucha seriedad y una gravedad cortés  
Con mucho cuidado

Con precaución y lento  
Con sencillez  
Con ternura  
Con tristeza  
Con tristeza y fatalidad  
Con un candor recatado pero conveniente  
Con un profundo olvido del presente  
Con una gran bondad  
Con una justa cólera  
Con una ligera intimidad  
Con una sana superioridad  
Con una tímida devoción  
Con una tímida piedad  
Concentrarse en la renuncia  
Convencer  
*Corpulentus*  
Corra  
Cuidadosamente  
De cuerpo  
De lejos  
De lejos y con aburrimiento  
De lo alto de usted mismo  
De manera que obtenga un hueco  
De dientes afuera  
De un soplo  
De una manera muy particular  
De reojo y contenido por adelantado  
Despegado sin aridez  
Determinado  
Doble cuidadosamente  
Doble lentamente  
Empapar  
Empaparse

En blanco e inmóvil  
En el gáznate  
En el más profundo silencio  
En la boca del estómago  
En las costillas  
En llamas  
En lo mejor  
En pleno pecho  
Engordar  
Enigmático  
*Epotus*  
Establecerse  
Esté como encendido  
Evite toda exaltación sacrílega  
Exaltado  
Fisiognómico  
Flotando  
Fríamente  
Fuera y doloroso  
Graciosamente  
Grandioso  
Guiñando el ojo  
Hábilmente  
Haga como yo  
Hipócritamente  
Ignorar la propia presencia  
*Illusorius*  
*Imitativus*  
Impasible  
Importante  
Indudable  
Inflexible  
Interrogue

Intimidar  
Invitarse  
Irónicamente  
La cabeza entre las manos  
La espalda encorvada  
La mano sobre la cabeza de su alma  
Lacado como un chino  
Lágrimas en los dedos  
Latoso  
Lechuguino  
Lento y doloroso  
Lento y grave  
Lento y triste  
Ligero  
Ligero, pero decente  
Los huesos secos y lejanos  
Llano  
Lleno de sutilidad, hágame caso  
Llévelo más lejos  
Llore como un sauce  
Macilento de cuerpo  
Más blanco  
Más íntimamente  
Más pesado todavía, si es posible  
Melancólico  
Mirándolo dos veces  
Mirándose de lejos  
Misma afirmación pero más interior  
Misterioso y tierno  
Moderado y muy aburrido  
Modestamente  
Mover hacia dentro  
Muévase

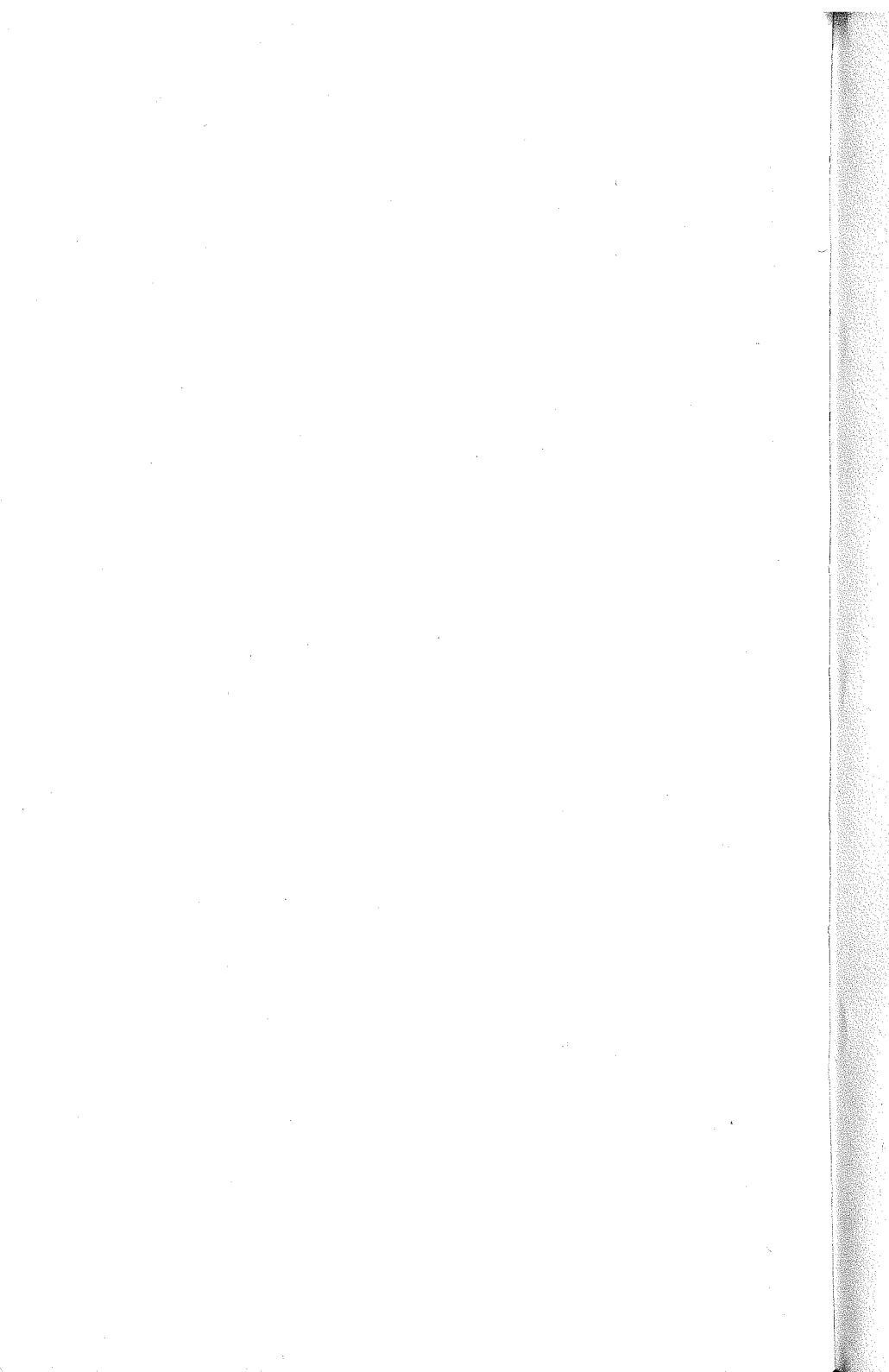
Muy aburrido  
Muy afectuoso  
Muy blanco  
Muy confuso  
Muy conveniente  
Muy cristianamente  
Muy perdido  
Muy reluciente  
Muy sinceramente silencioso  
Muy turco  
Naturalmente  
Necesariamente  
Negligentemente  
Negruzco  
No cambie de fisonomía  
No coma demasiado  
No demasiado sangriento  
No hable  
No pierda el norte  
No salga  
No se atormente  
No se engría  
No sude  
No tosa  
No trague  
Noblemente  
Nocturnamente  
*Nocturnus*  
Obedecer  
Obligatoriamente  
*Opacus*  
Oscuro  
*Paedagogus*



Palidezca  
Pálido y hierático  
Para mirar de cerca, no más  
Paso a paso  
*Paululum*  
Permanezca (poco) justo delante de usted  
Pesado  
Por completo  
Positivamente  
Postule usted mismo  
Preciosamente  
Provéase de clarividencia  
Que su emoción sea suave  
Quédese atónito  
Rasque  
Rebote someramente  
Rehuya el sonido  
Respire  
Retire la mano y métasela en el bolsillo  
Sabiamente  
Seco como un cuco  
Ser visible un momento  
Seriamente pero sin lágrimas  
Siga sin perder el conocimiento  
Siga recto  
Sin grandiosidad  
Sin irritarse  
Sin lustre  
Sin maldad  
Sin nada de poesía  
Sin orgullo  
Sin ostentación  
Sin pestañear demasiado

Sin prisas  
Sin que el dedo se ponga colorado  
Sin ruido, vuelva a hacerme caso  
Sin temblar demasiado  
Sobre la lengua  
Sobre terciopelo amarillecido  
Solo, durante un instante  
Sonría  
Súbase sobre sus dedos  
*Subitus*  
*Substantialis*  
Supersticiosamente  
Tan tranquilo  
Temblar como una hoja  
Tierno  
Triste  
Un poco caliente  
Un poco cocido  
Un poco rococó pero lento  
Valientemente fácil y complacientemente solitario  
Váyase  
Vea  
Verdaderamente  
Virtuoso  
Viscoso  
Visible por un instante

## II. PARA DECLAMAR



## USPUD<sup>23</sup>

Ballet cristiano de J. P. Contamine de Latour  
Música sagrada en tres actos de Erik Satie

Noviembre de 1892

### PERSONAJE ÚNICO

Uspud: Joven pagano muy rico, muchacho guapo y muy querido por la alta sociedad antigua.

### ESPIRITUALIDADES

Nuestra Santa Madre Iglesia, Jesús Crucificado, querubines, vírgenes, tronos, poderes y dominaciones, etc.; alas invisibles; cabelleras resplandecientes; astros; árboles diversos y animales varios; fenómenos y elementos de la naturaleza.

VERDADERA FORMACIÓN GENEALÓGICA  
DE LA FAMILIA DE LA QUE PROVIENE USPUD

Irnebizolla, hermana de Uspud; Jindebuda, madre de san Plano; Yturrube, hijo de Corcleru; Uspud, hijo de san Plano; Ontrotancio, primo de santa Benu; san Plano, hermano de Tumisrudebuda; Corcleru, tío de Apufonso; san Induciomario, hermano de Yturrube; santa Micanar, prima de Entimedu; Gulbejaro, hermano de Irnebizolla; Apufonso, hermano de Ontrotancio; santa Benu, hermana de Jindebuda; Entimedu, tío de san Cleofemo; san Marcomir, hermano de santa Benu; san Cleofemo, tío abuelo de Uspud; Tumisrudebuda, madre de Gulbejaro.

París, 17 de noviembre de 1892

DEDICATORIA

A la muy augusta, permanente y luminosa  
Indivisibilidad  
de las Tres Personas de la Santa Trinidad

J. P. CONTAMINE DE LATOUR +  
ERIK SATIE ++

París, 17 del mes de noviembre de 1892

## PRIMER ACTO

Un desierto.

Unas estatuas, sobre enormes pedestales, alineadas en semicírculo. En el medio, una mesa con los restos de un festín. Al lado, un tonel cuyo interior está lleno de clavos. A lo lejos, cadáveres y osamentas humanas.

Uspud aparece al fondo del desierto, jugando a la taba con unas tibias;

tritura las tibias; pone el polvo en un incensario e incensa cada una de las estatuas.

El humo que se desprende se convierte en alas de querubines que se agitan en el espacio.

Uspud se queda anonadado;

Esconde el rostro entre las manos y reflexiona profundamente.

Saltación aérea de jovencitas vestidas de blanco con unos sistros.

De repente el cielo se vuelve blanco.

Una mujer muy hermosa y transparente como de cristal surge ante Uspud. Es la Iglesia cristiana; arroja su manto negruzco y aparece vestida con túnica de oro.

Uspud, asombrado, coge arena y se frota los ojos con ella. Luego arroja piedras a la visión. Las piedras se convierten en globos de fuego que explotan con estruendo; el último y más grande desprende llamas. Al mismo tiempo se oye el enorme fragor de un trueno; las estatuas caen, moviendo las mandíbulas.

Un volcán surge donde estaba la mesa del festín, y el cráter despide estrellas.

¡Uspud cae inanimado!

Cuando se vuelve a levantar, le ha crecido la barba y sus cabellos han encanecido.

*Fin del primer acto*



SANTOS Y BIENAVENTURADOS,  
AMIGOS DE LA FAMILIA DE USPUD

san Cazabaigro, el ingrato; santa Lumora, nalga de liebre;  
san Magrín, el confesor; san Gebu, pata de trapo; santa  
Glunde, los tres lápices; santa Krenu, dulce rebelión; san  
Japuis, el techador; santa Umbosa, verde por debajo;  
el bienaventurado Melón, el tullido; san Vequín, el desa-  
gradable; santa Purina, la descalza.

París, 17 de noviembre de 1892

DEDICATORIA

A la fe ardiente y sobrehumana en Jesús nuestro maestro  
divino,  
de los doce apóstoles,  
incluido Judas  
antes de su deplorable traición

J. P. CONTAMINE DE LATOUR +  
ERIK SATIE ++

## SEGUNDO ACTO

El mismo decorado.

Uspud vestido de amarillo y con gorro de astracán.

Uspud reflexiona profundamente acerca del paganismo.

Quiere adorar las estatuas, pero éstas se transforman y adquieren sucesivamente cabezas de perro, de chacal, de tortuga, de cabra, de pez, de lince, de tigre-lobo, de buey, de becada de mar, de unicornio, de cordero, de antílope, de hormiga, de araña, de ñu, de serpiente, de agutí, de macho cabrío azul, de babuino, de *cuculu*, de cangrejo, de albatros, de pacre, de avestruz, de topo, de secretaria, de toro viejo, de oruga roja, de bondad, de pagos, de jabalí, de cocodrilo y de búfalo.

Uspud quiere huir, pero está rodeado de un corro de perras negras con un cuerno dorado sobre la frente, que ladrarán y se desgañitan dando vueltas a su alrededor.

Uspud, asustado, quiere matarse arrojándose al interior del tonel; el tonel explota y se rehace al alejarse. Dirige una oración a las estatuas de los dioses, que adoptan entonces formas de árboles y plantas: mirra, loto, alcornoque, cedro, cocotero, áloe, palmera, roble, bonetero, *et caetera*.

La lluvia cae: aparecen en el suelo unos estanques fétidos, y las emanaciones que desprenden forman ranas monstruosas que revolotean. A lo lejos se percibe el resplandor de un incendio.

Se desencadena una terrible tempestad; surgen montañas de arena petrificada, se abren abismos, se crean grutas. Las estatuas caen con un ruido infernal. Uspud, anonadado, clama al cielo en su ayuda.

La Iglesia cristiana aparece entonces, y las perras huyen aullando; entre los relámpagos, unos crucifijos recorren el espacio: Uspud ve en el aire la visión de un tribunal pagano: flechas, tarangallos, potros, hachas, hierros al rojo vivo y todos los instrumentos de tortura cubiertos de sangre:

durante un buen rato llueve sangre, cabezas cortadas y colgajos de carne quemada.

La Iglesia cristiana aumenta desmesuradamente y se hace transparente;

a medida que se borra, tiende el brazo a Uspud y una claridad intensa sucede a la niebla y a las visiones.

Un Cristo enorme surge de tierra y se eleva hacia el cielo al mismo tiempo que la Iglesia. Cuando desaparecen, se oye el coro de ángeles, arcángeles, querubines, poderes, tronos y dominaciones, y unos bienaventurados y bienaventuradas cantan un himno.

Poco a poco la claridad desaparece, el día recupera su luminosidad habitual.

Uspud, solo en medio de los restos de estatuas y de vajilla, alza los brazos al cielo con una sonrisa de éxtasis;

luego cae de bruces, desgarras sus ropas amarillas, bajo las cuales aparece un sayo de piel de camello;

se arranca la barba, gritando con todas sus fuerzas: ¡soy cristiano!

*Fin del segundo acto*

COMPENDIO DE *De profundis*

De profundis clamavi ad te Domine.  
Domine, exaudi vocem meam.  
Plegaria por los difuntos antes del tercer acto

J. P. CONTAMINE DE LATOUR +  
ERIK SATIE ++

DEDICATORIA

A la diseccionada, inmóvil y preparatoria  
Santa Capilla de París,  
sacrilegiada hace poco.

ERIK SATIE ++  
J. P. CONTAMINE DE LATOUR+

### TERCER ACTO

El mismo decorado menos los accesorios, salvo el tonel. Uspud está prosternado ante el crucifijo. Durante mucho rato permanece sin moverse.

De improviso se levanta, se suelta el pelo, desgarrá los bajos de su hábito y echa el trozo de tela al fondo del tonel; lo vuelve a sacar empapado de agua que deja gotear sobre su frente, diciendo:

«Yo me bautizo en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.» Su hábito se vuelve verde. El Cristo se eleva por los aires. Uspud le tiende los brazos.

Lo penetra entonces una gran fe; un resplandor místico se extiende por su rostro. Conoce la verdad y la felicidad; baila dando palmadas; unas cabelleras resplandecientes dan vueltas a su alrededor.

Se detiene al sentir una sed insaciable de sufrimiento.

Una larga teoría de santos y de santas martirizadas desfilan ante él, en el cielo;

San Cleofemo se escupe los dientes en la mano; santa Micanar se arranca las mejillas; el bienaventurado Marcomir lleva su cabeza bajo el brazo; san Induciomario se clava flechas en las piernas.

Cuando el cortejo ha desaparecido, Uspud oye unas voces que le llaman al martirio, entrevé palmas y coronas; entonces, presa de un frenesí de sufrimiento, traga arena, se corta los párpados con unos guijarros afilados y se lacera el cuerpo. Sufré y es feliz. Danza agitada.

Uspud ansía hallar la muerte y se hace un ovillo dentro del tonel, entre los clavos, y se revuelca; sale completamente tumefacto y lamenta seguir con vida.

Una perra negra con un cuerno de oro en la frente pasa seguida de sus cachorrillos, que tienen cara de negro y cola de caballo; Uspud toma los cachorrillos, los desgarrar con sus manos y riega la tierra con la sangre; Uspud llora lágrimas de ira y se revuelca encima. La perra se pone a aullar; llegan otras perras con sus proles; todos se arrojan sobre Uspud y lo desgarran. Aparece un Cristo en el espacio; se oye una música celestial; y Uspud muere devorado mientras grita: «¡Soy mártir!»

*Fin del tercer y último acto*

ERIK SATIE ++

J. P. CONTAMINE DE LATOUR +

Fidelium animae per misericordiam Dei, requiescant in pace.

Amen.

J. P. CONTAMINE DE LATOUR +

ERIK SATIE ++

Esta obra se ha terminado con gran alegría nuestra el 72 de los trabajos de consolución hermética, poco antes de caer la noche.

J. P. CONTAMINE DE LATOUR +

+ERIK SATIE ++

## ALGUNAS ATESTACIONES

de la bondad, utilidad y verdad clamorosa contenidas en esta obra, que emanan de los espíritus de diversas personas competentes del otro mundo (tres brujos herméticos hacían girar las mesas):

Carlos Linneo, naturalista

François de Solignac de la Mothe de Fénélon, eclesiástico (ha sentido un enorme placer al final del segundo acto).

Mehmet Alí, comandante general del ejército.

Jean-Paul Marat, diputado (la opinión de Marat sobre esta obra sólo es discrecional).

Luisa de Saboya, mujer de Orleans sin profesión.

William Shakespeare, autor dramático.

Longo, hombre de letras.

Licurgo, abogado.

Francisco Maquiavelo, publicista (no ha podido escuchar el primer acto; le encantan los otros dos).

Eustaquio Lesueur, artista pintor.

Michel Le Tellier, marqués de Louvois, antiguo ministro.

Gutenberg, impresor (le gusta sobre todo la parte central del primer acto).

Cayo Mario, general de brigada.

Samuel Isaac Abel Natán Matías Aarón Lévy, catedrático de teología católica.

Rameau, compositor (cree que será un gran éxito).

Guy Patin, doctor en medicina.

Michel de Montaigne, filósofo.

El emperador Juliano el Apóstata, jefe de Estado.

Tomás Moro, diplomático.

Jacques Necker, banquero y antiguo ministro.

Estas atestaciones, de inmenso valor, se obtuvieron por medio de mesas de un peso extraordinario.

ERIK SATIE ++

J. P. CONTAMINE DE LATOUR +



### III. PARA INTERPRETAR



## LA TRAMPA DE MEDUSA<sup>24</sup>

Comedia lírica en un acto de Erik Satie, con música de baile compuesta por el mismo señor.

### PERSONALIDADES

BARÓN MEDUSA	rentista muy rico
POLICARPO	criado
ASTOLFO	prometido de Frisette
FRISETTE	hija de Medusa

*En nuestros días. El gabinete de trabajo de MEDUSA. Muebles apropiados. Al fondo, un mono grande y hermoso, disecado con mano maestra. Tres puertas: fondo, patio, jardín. El mono es un juguete mecánico estupendo que el barón hizo fabricar para su distracción personal.*

## ESCENA I

MEDUSA y luego POLICARPO

¿Estoy solo?... ¿Completamente solo?... *Mira debajo de todos los muebles y va a sentarse al escritorio.* Me gusta la soledad, la tranquilidad. Cualquier cosa me perturba. El hormigueo de las tibias me insoporta enérgicamente; el hipo me molesta bastante; las zapatillas demasiado estrechas me obstruyen fácilmente el cerebro y me quedo afónico... moralmente, se entiende...

¿Qué tengo sobre la nariz?... Qué tonto soy: ¡pues mis gafas!... mis gafas de oro...

*Compulsa un grueso libro.* ¿Por dónde iba?... Veamos... Cinco y tres: once... Pongo cuatro y llevo seis... Dos y siete: dieciocho...

Tiene gracia... *Reflexionando:* ¡Diablos!... ¡Pierdo sesenta mil francos! No lo entiendo. *Cuenta a media voz.*

¡Pues claro!... ¡Gano!... ¡Gano dos mil millones!... *Golpeando el escritorio:* Tiene que haber algún error... algún error pequeñito...

Voy a volver a empezar... *Cuenta de nuevo en voz baja.*

Ya hace dos meses que estoy con el asunto... y esto

no avanza... ¿Por qué? Me lo pregunto muy en serio...  
*Cambiando de idea:* Mi administrador acabará este trabajo: mis ojos sufren demasiado... Pierdo vista.

*Entrada de POLICARPO vestido con una librea espléndida.*

POLICARPO: ¿El señor barón me ha llamado?

MEDUSA: No, amigo mío... No lo creo... No me acuerdo: ...pierdo vista. *Adopta una expresión idiota.*

*POLICARPO se acerca misteriosamente al barón.*

POLICARPO: ¿Sabes?... Es preciso que salga esta noche. Es absolutamente preciso. *Imperiosamente:* ¿Me oyes?

MEDUSA, *temeroso:* ¿Esta noche?

POLICARPO: Sí, esta noche... *Con voz cavernosa:* Es absolutamente preciso.

MEDUSA, *con fastidio:* ¿Esta noche?... Imposible: el general cena aquí... ¿Adónde vas?

POLICARPO: Voy a una partida de billar... ¡Qué buena partida! Estará Napoleón... El del billar, evidentemente..., el verdadero.

MEDUSA, *creyendo hallar una solución:* Puedes aplazar tu partida para mañana.

POLICARPO, *cargado de desprecio:* Estás loco... ¡Aplazar una partida de billar! ¿Dónde se ha visto eso?... *Sale, levantando los brazos al cielo:* ¡Si te oyese Napoleón! *Salida.*

MEDUSA, *ensimismado:* Voy a avisar al general... con un pequeño telefonazo en las orejas. *Al aparato:* ¡Diga!... ¡Diga!... ¡Digadiga!... ¡Digadigadiga!... ¿Es usted, general?... No, señorita. No corte, no corte al general... ¡Ah! ¡Sí!... Eso es: ¿el número?... Nonagésimo primer cuerpo del ejército... ¡General!... ¡General!... ¡No

reconozco su voz! ¿Ha cambiado usted de voz?... *Secamente*: Señora, aquí no es el estanco... ¿De qué carnicería de caballo habla?... ¿Un caballo se ha instalado debajo de su cama?... Déle patadas en el trasero... Nada más fácil.

¡Vamos! ¡Vaya!... ¡Se ha vuelto a cortar!...

¡Ha cortado usted al caballo!... ¡No reconozco la voz del caballo! *Furioso*: ¡No!...

*Resignado*: ¡Renuncio!...

*POLICARPO entra. Trae una tarjeta sobre una enorme bandeja.*

**POLICARPO**: No le recibas: hará que me retrase... Allí empiezan puntuales... ¡Qué buena partida! Deberías venir.

Pero eres demasiado orgulloso para salir conmigo; conmigo, un modesto trabajador..., ¡un sindicato!

**MEDUSA**, *tras haber mirado la tarjeta por todas sus caras*: No tengo más remedio que recibirle... Hazle entrar; pero que camine de puntillas, con cuidado de no despertarme.

DANZA DEL MONO N.º I

CUADRILLA El mono danza con gracia esta figura

n.º 1

*Póngase a la sombra\**

Se vuelve loco, o lo parece

*Fin*

*No salga de su sombra  
Sea decente, haga el favor:  
un mono le mira.*

La danza puede terminar aquí

\* Las indicaciones en redonda están destinadas al coreógrafo; las que están en cursiva, al pianista. [N. d. R.]

## ESCENA II

MEDUSA, ASTOLFO

*Entra ASTOLFO. Se saludan ceremoniosamente. El barón señala un asiento al visitante y se sienta ante el escritorio. ASTOLFO, muy intimidado, mira de reojo al mono, como si temiese ser indiscreto.*

*Largo silencio entre ellos. Se estudian. MEDUSA observa severamente a ASTOLFO con una gran lupa. Repentina inmovilidad del mono.*

MEDUSA: ¡Caramba!... ¡Caramba!... Me parece que le he visto a usted en algún lugar, en un sitio conocido... Desde luego.

ASTOLFO: ¿Pues dónde, señor?

MEDUSA: En el poso del café... Lo consulto a menudo... para divertirme. Me encanta el café, sobre todo si es bueno. *Chasquea la lengua.* ¿Quién le recomienda?

ASTOLFO: El general Póstumo, señor.

MEDUSA: Acabo de llamarle por teléfono. ¡Qué hombre tan bueno! Es la generosidad personificada y cuanto está en su mano, lo da.

Una vez, al pasar revista, un coronel le presentó a un hombre que aún no había sido castigado.

Con benevolencia, el general preguntó al soldado:

—¿No ha recibido usted nunca un castigo, amigo mío?

—Exacto, mi general.

—Le voy a dar uno: tendrá treinta días de prisión.

¡Así actúa un verdadero militar!... ¿Decía usted?

ASTOLFO: ...?...

MEDUSA: En fin, ¿quiere usted casarse con mi pequeña



Frisette?... Quiero mucho a Frisette... Eso demuestra mi gran corazón.

ASTOLFO: ¿Acaso no es su hija?

MEDUSA: Frisette es mi hija de leche. ¡Ah! Es una larga historia. No voy a contársela: no comprendería usted nada... Yo tampoco, por lo demás. ¿No siente frío en la espalda?...

*Sorpresa de ASTOLFO*

No se quede ahí...

MEDUSA *se levanta, se dirige hacia* ASTOLFO: ¡Váyase!... Si se queda más tiempo, me enfadaré...

*ASTOLFO se dispone a salir.*

¿Tiene usted mi fotografía?

*El barón va hasta su escritorio y vuelve:* Aquí está.

ASTOLFO, *tras mirar el objeto:* ¡Pero si es un sillón!

MEDUSA: Y se parece mucho... ¡Váyase!... Salga como una bala... Regresará dentro de diez minutos... y yo ya no estaré.

*ASTOLFO sale, sin alegría.*

DANZA DEL MONO N.º 2

VALS

n.º 2

*pp Silenciosamente, se lo ruego.*

*f*

*Fin*

*pp* *f* *Duro como el diablo.*

El mono puede no seguir bailando

### ESCENA III

MEDUSA: Ese chaval es bastante raro.

*Entrada de FRISETTE*

Me acaban de pedir tu patita, tu pequeña papatita.

FRISETTE: Bueno, papá.

MEDUSA: Una niña tiene que obedecer a su papá.

FRISETTE: Sí, papá.

MEDUSA: Tu prometido es un joven del tipo del general Póstumo... Me confundo. Me lo ha recomendado el general Póstumo. ¿Conoces al general Póstumo?

FRISETTE: Sí, papá. El general Póstumo es un buen hombre. Es la generosidad personificada y cuanto está en su mano, lo da. Una vez, al pasar revista, un coronel le presentó...

MEDUSA: Conozco la anécdota.

FRISETTE: Yo también. *Se ríe.*

MEDUSA, *severo*: Una niña bien educada no se ríe jamás delante de su padre... Entonces, ¿quieres casartè? ¿No quieres quedarte solterona?

¿No te disgusta dejar a tu querido papá?

FRISETTE: Al contrario.

MEDUSA: ¿Quieres a tu papá?

FRISETTE: Sí, papá.

MEDUSA: Eres muy lista: eres una niña buena.

FRISETTE: ¿Y mi canastilla de novia, papá?

MEDUSA: Te compraré una bolsa de viaje... o una maleta: ...no puedes ir a Italia con una canastilla... Es más práctica una maleta.

Vete, corderito, pequeño arlequín, quin-quin-quin.

*Ella sale, afligida.*

## ESCENA IV

MEDUSA, ASTOLFO

MEDUSA, *con la expresión ausente de quien no piensa en nada, se acerca a su escritorio*: Si trabajara un poco...

*Entrada de ASTOLFO. MEDUSA se dirige hacia él.*

Me parece que es usted.

Tiene usted mi consentimiento, en cuanto al asunto en cuestión... ¿Sabe?

ASTOLFO: ¡Qué alegría!

MEDUSA: No salte: podría caerme sobre los pies... Tengo callos... unos callos enormes... ¿Tiene alguna receta para hacer que desaparezcan?... ¿O para hacer que cambien de sitio?

Me sería indiferente tenerlos en la espalda.

¡Váyase!... ¿Conoce a Napoleón?... El del billar, se entiende... ¿No?

¡Váyase!... Vuelva usted dentro de diez minutos... Y yo estaré lejos de aquí.

*Profundamente alelado, ASTOLFO sale.*

DANZA DEL MONO N.º 3

*Sin prisa*  
El mono baila para refrescarse

n.º 3

*p* *Con placer y sin timidez*

*La segunda vez, fuerte*

## ESCENA V

MEDUSA, POLICARPO

*El barón vuelve a su escritorio. Escribe y se entrega a sus reflexiones.*

MEDUSA: ¿Me quiere?... Me lo pregunto en voz alta... Tengo que saberlo. De otro modo, no podré dormir tranquilo..., ni beber a mi antojo... Seré la sombra de mí mismo.

Le tenderé una trampa... Una trampa burda... Las trampas burdas... son las mejores.

Quiero tener un yerno que me convenga; que no vea más que por mi boca; que se complazca colmándose con mis palabras; que se confunda conmigo.

No me gustaría tener por yerno a un egoísta: ...es demasiado desagradable.

*Toca una gran campana.*

*Entra POLICARPO.*

Esta carta es muy urgente, llévala inmediatamente.  
POLICARPO, *arisco*: ¿No puedo echarla al buzón? No llegaré puntual a mi asunto... Sería una suerte que encontrase sitio bajo el billar... ¡Qué ocurrencias tienes! ¡Esto no te traerá buena suerte!...

*Sale furioso, pero digno.*

3

## ESCENA VI

MEDUSA, ASTOLFO

MEDUSA *Se levanta repentinamente; va hasta la puerta del fondo, la abre y grita: ¡POLICARPO!... ¡POLICARPO!... Se ha ido... Se arranca los cabellos y los pisotea. ¿Por qué se ha ido tan deprisa?*

*Aparece ASTOLFO tímidamente.*

MEDUSA *se dirige a él, loco, con los ojos en llamas. ¡Soy un cobarde!... ¡Acabo de escribir una carta anónima al general Póstumo!*

ASTOLFO: ¿Qué dice?

MEDUSA: ¡Pues sí! ¡Se me ha olvidado firmar la carta!... Se sentirá muy mal... Se querrá batir... Yo no sé batirme.

*¡Váyase!... ¡Váyase! Volviendo a llamarlo y cambiando de tono. A propósito, hijo, ¿a qué se dedica?*

ASTOLFO: Soy empleado en «Divorcios» y en «Accidentes de trabajo», señor.

MEDUSA: ¿No ha cometido nunca equivocaciones, en ese trabajo?...

ASTOLFO: En varias ocasiones, señor: algunos divorciados cobraron buenas pensiones, mientras que unos pobres accidentados veían anulados sus matrimonios. Lo siento.

MEDUSA: No importa; ...le perdono.

*¡Váyase!... Tendría usted que dar una vuelta... una vuelta larga... muy larga... por el vecindado... Eso le hará bien, un gran bien... Si se encuentra con POLICARPO, envíemelo.*

*Desengañado, ASTOLFO sale. Su futuro suegro lo asombra sobremanera. No comulga con él.*

DANZA DEL MONO N.º 4

MAZURKA

n.º 4



Musical notation for the first system of the Mazurka. It consists of a treble clef staff with a repeat sign and a bass clef staff with a piano (p) dynamic marking. The melody in the treble clef starts with a quarter note, followed by eighth notes and a half note.



Musical notation for the second system of the Mazurka. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The melody continues with eighth notes and quarter notes.

*Ríase sin que se sepa*



Musical notation for the third system of the Mazurka. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The melody ends with a repeat sign. The lyrics "Ríase sin que se sepa" are written above the treble clef staff.

Según el caso, se puede acabar aquí

El mono piensa en otra cosa



## ESCENA VII

MEDUSA, POLICARPO, luego ASTOLFO

MEDUSA: Voy a seguir con mis cuentas...

*Se dirige al escritorio.*

*Entrada de POLICARPO. Tiene una expresión feroz.*

POLICARPO: ¡Menuda vida!... ¡Hay que tener una paciencia de caballo para vivir contigo!

*Irónicamente:* ¿Acaso el señor me permitirá asistir a mi partida?... ¡Vaya trompeta tienes! *Con desprecio:* No eres más que un bárbaro; no tienes ideales... Fuera de tus números, no sirves para nada.

He querido hacer algo de ti; pero abduco, te deju en tu rincón oscuro. Además, voy a casarme.

ASTOLFO *entra y parece turbado ante el torrente oratorio de POLICARPO.*

Te quedarás solo.

Yo en tu lugar sentiría vergüenza y me mataría a bastonazos en las piernas.

*La indignación de POLICARPO alcanza su apogeo.*

MEDUSA, *que se percata de la presencia de ASTOLFO:*

¡Oh! ¡Dios mío! A POLICARPO: Puede retirarse, amigo mío... Le agradezco lo que me acaba de advertir..., de confiar.

POLICARPO *sale, muy orgulloso de sí mismo.*

*El barón se dirige a ASTOLFO:* Es un ser muy tierno...

Está muy entregado a mí... Criados así ya no se encuentran.

Le vi nacer... aunque tenía veinticinco años.

ASTOLFO: ¿Por qué le tutea?

MEDUSA: Una simple manía... No se lo cuente a nadie...

Policarpo fundó un importante sindicato hace catorce años... Un día que yo tenía alucinaciones—y sufría hasta el punto de no saber dónde meterme—, Policarpo me ofreció entrar en su sindicato, cosa que me haría muchísimo bien, aseguraba él... Un mes más tarde, estaba curado... y calvo.

En agradecimiento, me vi obligado, de acuerdo con los estatutos del sindicato secreto, a otorgar una cierta libertad, una cierta manga ancha al hermano Policarpo en la ejecución de su servicio. Policarpo se había convertido en mi hermano... Es bastante curioso, ¿verdad? Sin que yo lo sospechara, las alucinaciones me habían hecho socialista gracias a Policarpo.

Como todas las naturalezas débiles, abusa.

¡Chitón!... ¡Chitón!... Si se lo dice a mi hija, a ella le dolerá la cabeza... le dolerá mucho...

El médico no quiere que le duela la cabeza... ¡No quiere!

El doctor Gallinogro es un hombre terrible... ¡terrible!

MEDUSA *abre los brazos y levanta la voz*: ¡Tiene una barriga así de gorda! ¡Un horror!... ¿Entiende usted?

ASTOLFO *está completamente embrutecido*.

A propósito, hijo, ¿en qué ejército ha servido usted?

ASTOLFO: En la marina, señor: casi acabo de salir.

MEDUSA: Entonces, ¿iba vestido como mi sobrinito, que

tiene cuatro años? ¿A su edad, y en traje de marineró?

¡Váyase!

*Empuja a* ASTOLFO. Creo que le acaban de llamar...

Quizá sea por sus contribuciones... ¡Váyase!

*ASTOLFO sale. MEDUSA lo ha seguido  
diabólicamente con los ojos.*

DANZA DEL MONO N.º 5

*Un poco vivo*

n.º 5

*f*

*No ponga expresión desagradable*

*p*

*Aumente*

## ESCENA VIII

MEDUSA, POLICARPO

MEDUSA: Estoy aterrado... ¿Qué pensará ese chico? ¡Y el otro que me tutea siempre! ¡Me tuteará delante del general Póstumo! Ya tengo suficiente.

*Llama:* ¡POLICARPO!... ¡POLICARPO!

POLICARPO *lleva a cabo una entrada monumental.*

POLICARPO: ¿Has vuelto a tocar la campanilla?

MEDUSA: En efecto... He tocado la campanilla... en voz alta. *Un momento.* Presento mi dimisión como miembro del sindicato.

POLICARPO, *con autoridad:* No tienes derecho.

MEDUSA: Me tomo fríamente ese derecho.

Nuestro pacto está roto; y me complace decirle que si no se comporta conmigo decorosamente, le echo..., hago que le fusilen.

POLICARPO, *lleno de hipocresía:* Estoy a las órdenes del señor barón... El señor barón olvidará, ¿no es cierto? El señor barón tendrá piedad de un futuro padre de familia que desea casarse.

MEDUSA: ¡Brrr!... ¡Vaya a esconderse en el sótano!... ¡En el último rincón del sótano! Como hombre que quiere casarse, se conduce usted muy mal, señor Policarpo. Los hombres casados no se sentirán muy halagados de tenerle en su seno. Retírese de mi vista... por un instante.

*Salida de POLICARPO. Está irreconocible.*

DANZA DEL MONO N.º 6

POLKA

n.º 6

*p* Baile interiormente

*p* *f* *Fin*

*f* *pp ligero*

El mono se golpea los muslos

Se rasca con una patata

## ESCENA IX

MEDUSA, ASTOLFO, FRISSETTE, luego POLICARPO

MEDUSA: Lo he subyugado.

*El barón consulta un termómetro. ¡Cuánta visión pierdo!... ¡Desde esta mañana, he perdido seis grados!...*

*Aparición de ASTOLFO.*

¡Atención! Éste es el momento de tenderle mi trampa.

MEDUSA *fascina a ASTOLFO. A boca de jarro: ¿Sabe bailar sobre un ojo?... ¿sobre el ojo izquierdo?*

ASTOLFO, *atónito.*

MEDUSA, *adoptando expresión de hipnotizador, con dureza: Le he preguntado si sabe bailar sobre un ojo... sobre el ojo izquierdo. Metiéndole el índice en el ojo derecho: ¿Y sobre éste?*

ASTOLFO, *con voz sofocada por la conmoción de su espíritu: No.*

MEDUSA, *como para sí: Bien: es franco... Su rostro expresa el más profundo arretrato: Estoy muy contento de su respuesta: es usted un hombre leal, sin recovecos, sin sinuosidad.*

ASTOLFO: ¿Porque no sé bailar sobre un ojo?

MEDUSA: ¡No, hombre! *Con voz sentenciosa: A partir de hoy, deposito mi confianza en usted: con toda seguridad, usted se dejaría matar por mí, y sin decírselo jamás a nadie. Abráceme... Más fuerte.*

*Mirándolo con una estúpida bondad: En este mo-*

mento, se parece usted a Voltaire, Dios mío... También tiene las piernas torcidas.

Si yo muriese, ¿qué haría usted?

ASTOLFO, *sin mucha convicción*: Me vestiría de negro y asistiría a su entierro, señor.

MEDUSA: Entonces, ¿usted me quiere? *Lo estrecha paternalmente*: Abrácame... Más fuerte... ¡Más!

Le sería difícil pasar sin mí, ¿verdad? ¿Piensa usted en mi felicidad, sólo en mi felicidad?

FRISETTE *entra, muy modesta*.

*Presentándola*: Mi hija.

*Presentando a* ASTOLFO: Mi yerno.

*Continúa*: Sepa que entra en una casa ilustre. Mi familia es una vieja familia que ha dado su nombre a un animal invertebrado de la clase de los acéfalos... ¡una clase estupenda!

Este animal vive en el mar.

Os lo presentaré... ¿Le querréis?

ASTOLFO, *profundamente conmovido*: Sí, señor.

MEDUSA, *con las manos de* ASTOLFO *entre las suyas*: Es usted bueno... muy bueno... demasiado bueno...

Tenía su retrato pintado por Bonnat. Pero lo hice quitar: a mi hija le daba miedo.

Ella le respeta. ¿Verdad, Frisette?

FRISETTE: Sí, papá.

MEDUSA: ¡Mis queridos hijitos!... ¡Qué feliz se sentirá el general al veros unidos!

*Yendo hacia el mono*. Jonás también se sentirá feliz. Sigue siendo el mejor de todos nosotros. *Llora como un idiota*.

FRISETTE: Mi buen papá.

ASTOLFO: Mi buen señor.



*Abrazan al mono.*

MEDUSA *hincha el pecho exageradamente. Se ha rebecho.*

FRISETTE, *acariciando al mono*: Mi buen Jonás.

ASTOLFO, *sin entender nada*: Mi buen señor Jonás.

MEDUSA *a ASTOLFO, señalando a FRISETTE*: Quiérala como me quiere a mí.

No olvide que es mi hija, que me la debe usted a mí.

*Muy serio*: Poneos boca abajo, hijos míos: yo mismo os bendeciré, con mis propias manos... Eso me calentará: tengo las manos heladas.

*Los novios vacilan, no saben qué hacer. Les repugna echarse sobre el suelo.*

POLICARPO *entra, anunciando con voz espléndida*: ¡El general Póstumo de la Guasa, el coronel Turón... el señor Rodilla, administrador militar!

MEDUSA, *enloquecido de improviso*: ¡Vámonos!

*Se dirige hacia una de las puertas del lado*: ¡Vámonos!... ¡Van a pegarme!

*El barón huye, seguido de FRISETTE y ASTOLFO.*

*POLICARPO se aparta para dejar pasar al general, al coronel y al señor.*

DANZA DEL MONO N.º 7

CUADRILLA

n.º 7

*f*  
*A gritó pelado ¿no?*

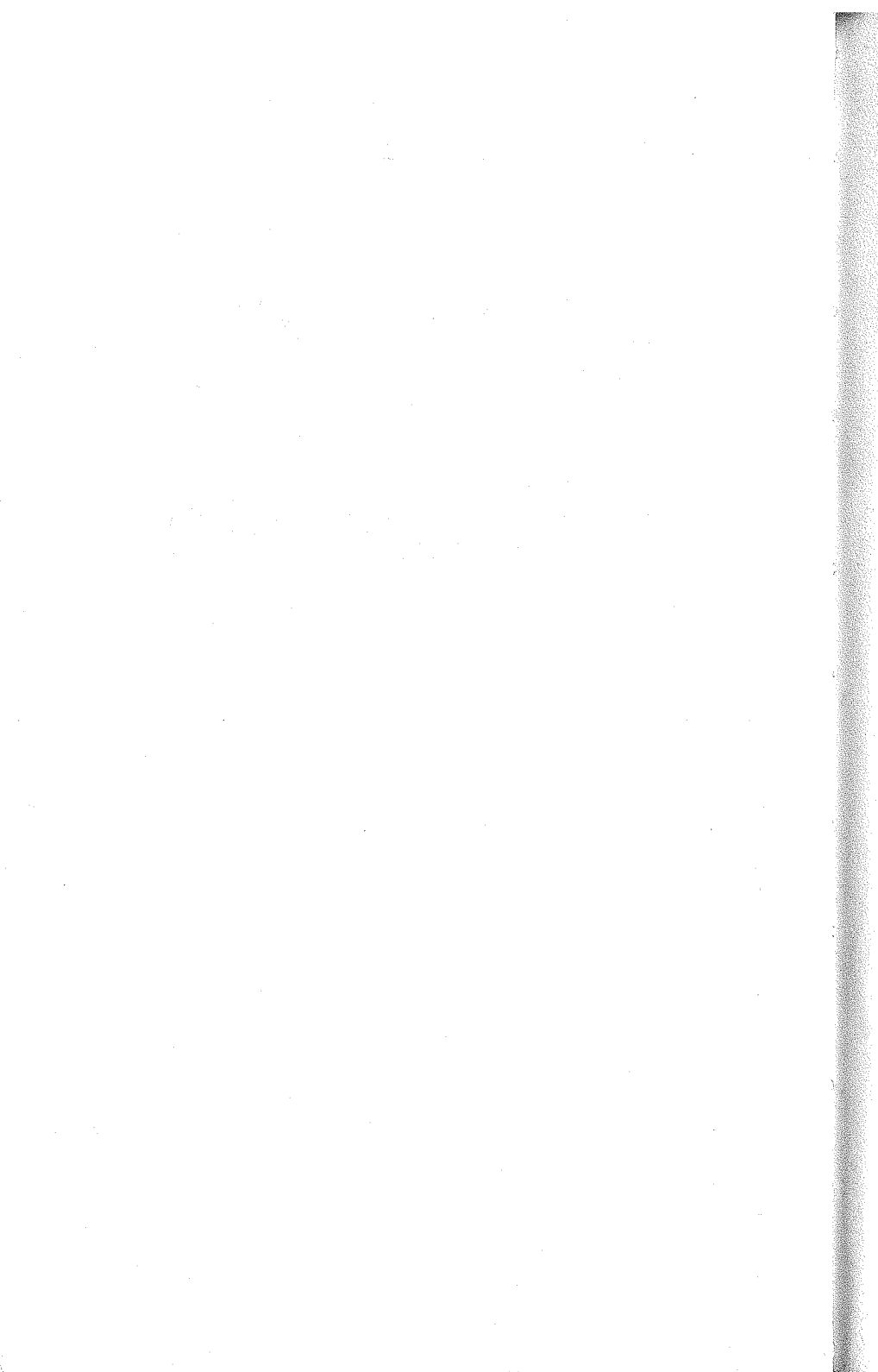
This musical system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a 2/4 time signature. It begins with a forte dynamic marking 'f' and a repeat sign. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a harmonic accompaniment. The lyrics 'A gritó pelado ¿no?' are written below the bass staff.

*Fin*

This musical system continues the piece from the first system. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music concludes with a final chord in the treble clef, marked with a forte dynamic 'f' and the word 'Fin'.

TELÓN

#### IV. PARA CANTAR



## TRES POEMAS DE AMOR<sup>25</sup>

[*Salmodiando*]

### POEMA DE AMOR N.º 1

Soy sólo un grano al viento  
Siempre fresco y atento  
que bebe y ríe tunante  
para gustar a su amante.

Toda miel, mi querida,  
amad mi frágil vida,  
es sólo un grano al viento  
siempre fresco y atento.

### POEMA DE AMOR N.º 2

Soy calvo de nacimiento  
por puro convencimiento  
Ya no tengo confianza  
en mi joven prestancia.

¿Por qué esta arrogancia  
de la tan bella Hortensia?  
Muy calvo de nacimiento  
lo soy por convencimiento.

POEMA DE AMOR N.º 3

Tu gala es secretilla  
Oh, dulce barbianilla  
Mi linda alegrilla  
Fuma con boquilla.

¿Podré yo alcanzar  
su conquista total?  
Tu gala es secretilla  
Oh, dulce barbianilla.

## SÓCRATES,<sup>26</sup> drama sinfónico

[Leyendo]

### I. RETRATO DE SÓCRATES (EL BANQUETE)

ALCÍBADES: Ahora bien, mis queridos amigos,  
para hacer el elogio de Sócrates  
emplearé unos símiles:  
él tal vez crea que lo hago por burlarme;  
pero nada hay más serio.  
Afirmo, en efecto, que es sumamente parecido  
a esos silenos  
que se exponen en el taller de los escultores,  
y que modelan los artistas con una flauta o unos  
caramillos en la mano,  
en cuyo interior,  
cuando se abren  
y se separan las dos piezas que los componen,  
se hallan estatuas de divinidades.  
Y afirmo además que se parece al sátiro Marsias...  
Y ¿no eres también tú flautista?  
Sí, sin duda,  
y mucho más asombroso que Marsias.  
Él encantaba a los hombres  
con las bellas melodías  
que su boca extraía de los instrumentos,  
y también fascina hoy cualquiera que entone sus  
melodías;  
en efecto, las que tocaba Olimpo,  
sospecho que eran de Marsias, que se las enseñó.

La única diferencia, Sócrates,  
que hay entre Marsias y tú,  
es que tú, sin instrumentos,  
sencillamente con palabras,  
consigues el mismo efecto...  
Yo al menos, amigos míos, si no fuera por el temor  
de pareceros  
totalmente borracho,  
os daría testimonio bajo juramento del efecto  
extraordinario  
que sus palabras me han causado  
y me causan todavía.  
Al escucharle, siento  
mi corazón palpitar con más fuerza que si tuviera  
la manía danzante de los coribantes;  
sus palabras me hacen derramar lágrimas, y veo .  
que gran cantidad de gente siente las mismas emociones.  
Tales sensaciones despierta  
en mí y en muchos otros la flauta de este sátiro...  
SÓCRATES: Acabas de hacer mi elogio:  
me toca ahora a mí hacer el del que está a mi derecha.



## II. A ORILLAS DEL ILISO (FEDRO)

SÓCRATES: Desviémonos un poco del camino y, si te apetece, sigamos el curso del Iliso: allí encontraremos algún lugar solitario para sentarnos donde te parezca.

FEDRO: Me alegro, en verdad, de haber salido hoy sin zapatos, ya que es ésa tu costumbre.

¿Qué nos impide descender por el agua misma y mojarnos los pies mientras caminamos? Es un auténtico placer, sobre todo en esta estación y a esta hora del día.

SÓCRATES: Bien me parece. Adelante entonces, y ve buscando un sitio donde sentarnos.

FEDRO: ¿Ves ese plátano alto? Pues allí hallaremos sombra, aire fresco y hierba que nos sirva de asiento, o incluso de lecho, si queremos.

SÓCRATES: Adelante, yo te sigo.

FEDRO: Dime, Sócrates, ¿no es por aquí, en algún lugar a orillas del Iliso, donde Bóreas raptó, según se dice, a la joven Oritia?

SÓCRATES: Eso dicen.

FEDRO: ¿Podría haber sido en este mismo lugar? Pues el agua es tan bella, tan clara y límpida que unas jóvenes no habrían hallado un sitio más apropiado para sus juegos

SÓCRATES: Pero no es aquí, sino dos o tres estadios más  
abajo,

donde se atraviesa el río...

Hay incluso un altar consagrado a Bóreas...

FEDRO: No me había dado cuenta.

Pero dime, Sócrates,

¿crees que es cierto ese mito fabuloso?

SÓCRATES: Si yo dudase,

como los sabios,

no me sentiría demasiado confuso;

podría andarme con sutilezas y decir

que el viento del norte

la precipitó contra unas rocas cercanas

mientras jugaba con Farmacea,

y que tal muerte dio lugar a la creencia

de que la había raptado Bóreas;

o bien podría decir que cayó del peñasco del Areópago,

pues es allí donde muchos sitúan la escena...

Pero, a todo esto, ¿no es ése el árbol al que me llevabas?

FEDRO: El mismo.

SÓCRATES: Por Juno,

¡qué lugar tan encantador para reposar!

¡Qué plátano tan alto!

Y este agnocasto cuyas ramas enlazadas

forman una hermosa sombra,

¿no se diría que está en plena floración para perfumar el  
aire?

Además, ¿acaso hay algo más bello

que las fuentes que brotan bajo el plátano,

y cuyo frescor atestiguan nuestros pies?

Este lugar parece consagrado

a alguna ninfa y al río Aqueloo,

a juzgar por estas figuras y estatuas.

Disfruta del aire  
que aquí se respira:  
¿Hay algo más suave y delicioso?  
Su claro silbido veraniego acompaña  
al coro de las cigarras.  
Pero sobre todo me gusta la hierba tupida de este  
prado, cuya ligera pendiente nos permite  
echarnos y reposar cómodamente la cabeza.  
Querido Fedro, no podías haberme guiado mejor.

### III. MUERTE DE SÓCRATES (FEDÓN)

FEDÓN: Desde la condena de Sócrates  
no dejamos ni un solo día de ir a verle.  
Como la plaza pública  
donde se celebró el juicio  
estaba cerca de la cárcel,  
nos reuníamos allí por la mañana,  
y esperábamos,  
charlando entre nosotros, que abriesen  
la cárcel, y eso no ocurría nunca  
muy temprano...  
El carcelero  
que solía abrirnos  
salió a nuestro encuentro, nos dijo que esperásemos,  
y que no entráramos hasta que nos llamara él mismo...  
Al cabo de un momento,  
volvió y nos abrió.  
en volver a abrirnos.  
Entramos  
y encontramos a Sócrates, a quien acababan de  
desencadenar, y a Jantipa

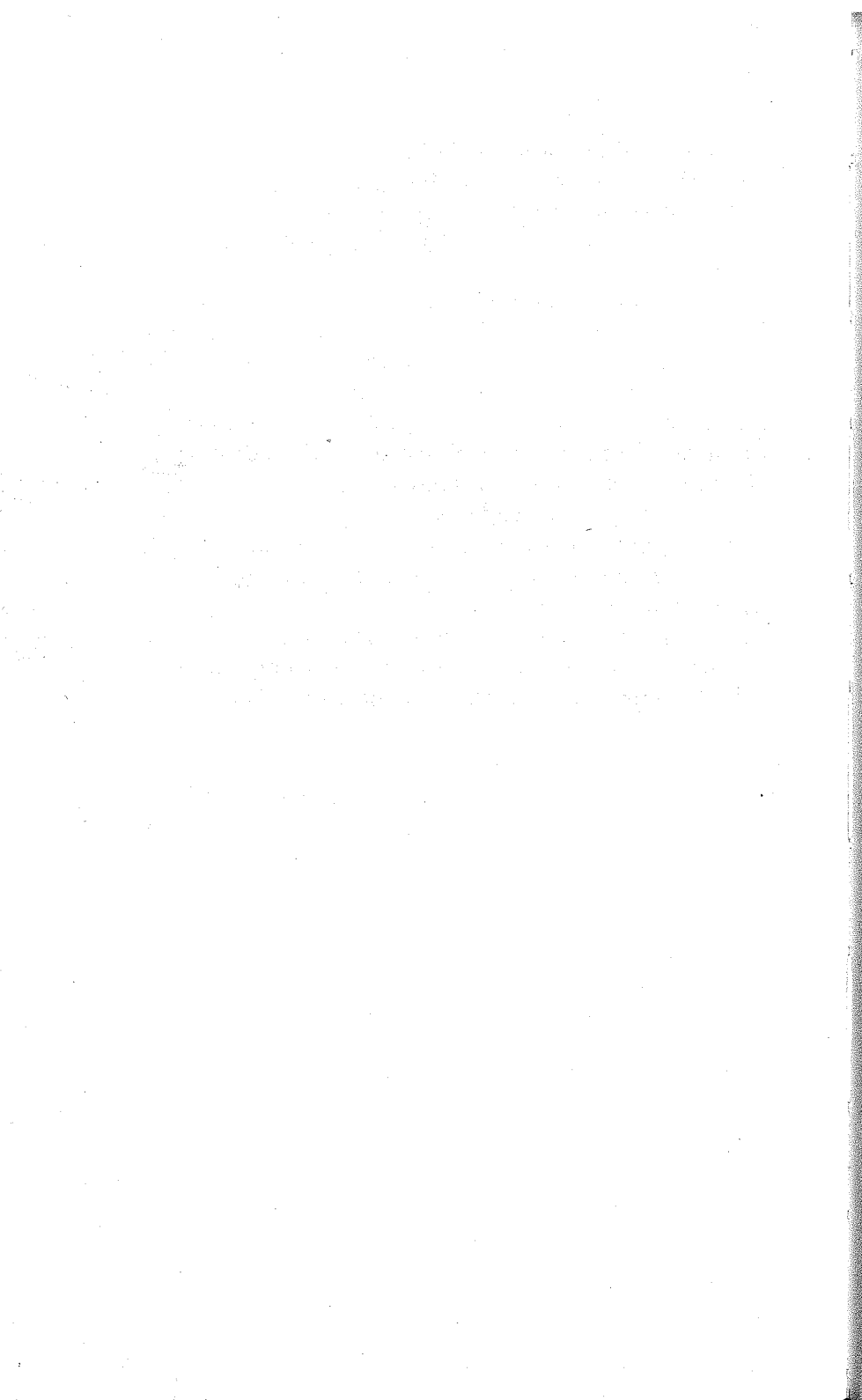
(ya la conoces)  
tras él, con uno de sus hijos en brazos...  
Entonces Sócrates, incorporándose,  
dobló la pierna que le acababan de soltar,  
se la frotó con la mano y nos dijo:  
«¡Qué extraña cosa, amigos míos,  
es lo que los hombres llaman placer,  
y qué sorprendentemente está unido  
al dolor, al que se supone contrario!...  
¿Acaso no es a través del gozo y el sufrimiento  
como el cuerpo subyuga y encadena el alma...?  
Difícilmente podría persuadir a los demás  
de que no me parece una desgracia la situación en que  
me hallo,  
pues no sabría persuadiros de ello ni a vosotros...  
Me consideráis pues, al parecer, muy inferior a los cisnes  
por lo que respecta a las dotes adivinatorias.  
Los cisnes, cuando presienten que van a morir,  
cantan aquel día todavía mejor  
que lo han hecho jamás,  
llenos de gozo porque van al encuentro del dios del que  
son siervos.»

Si bien había yo admirado a Sócrates en diversas ocasiones,  
nunca lo hice tanto como en aquella circunstancia...  
Me hallaba sentado a su derecha, junto al lecho,  
en un pequeño asiento,  
y él estaba sentado más alto que yo.  
Me pasó la mano por la cabeza y tomando  
mis cabellos, que me caían sobre los hombros,  
me dijo: «Mañana, oh Fedón,  
harás que te corten estos hermosos cabellos, ¿verdad?»...  
Se levantó y pasó a un cuarto vecino para lavarse.

Critón le siguió,  
y Sócrates nos pidió que le esperásemos.  
Cuando volvió a entrar, se sentó en el lecho y  
no le quedó tiempo de decirnos gran cosa:  
el siervo de los Once entró casi al mismo tiempo y,  
acercándose a él,  
le dijo: «Sócrates,  
espero no tener que reprocharte lo mismo que a los  
demás:  
cuando les transmito la orden de los magistrados de  
beber el veneno,  
se vuelven contra mí, me maldicen;  
pero a ti siempre te he considerado el más valiente,  
el más tranquilo y el mejor de todos los que han venido  
a esta cárcel, y ahora sé bien  
que no estás enojado conmigo,  
sino contra quienes son causantes de tu desgracia,  
a los que tú conoces bien.  
Ya sabes el recado que te traigo:  
adiós,  
trata de soportar con resignación  
lo que es inevitable.»  
Y, rompiendo a llorar, dio media vuelta y se retiró.  
Sócrates, mirándolo, le dijo:  
«Recibe tú también mi adiós:  
haré lo que dices.»  
Y, volviéndose a nosotros,  
observó: «Notad  
la honestidad que hay en ese hombre;  
todo el tiempo que he pasado aquí  
ha acudido a verme con frecuencia y ha charlado conmigo.  
Era el mejor de los hombres; y ahora,  
¡me llora tan de corazón!

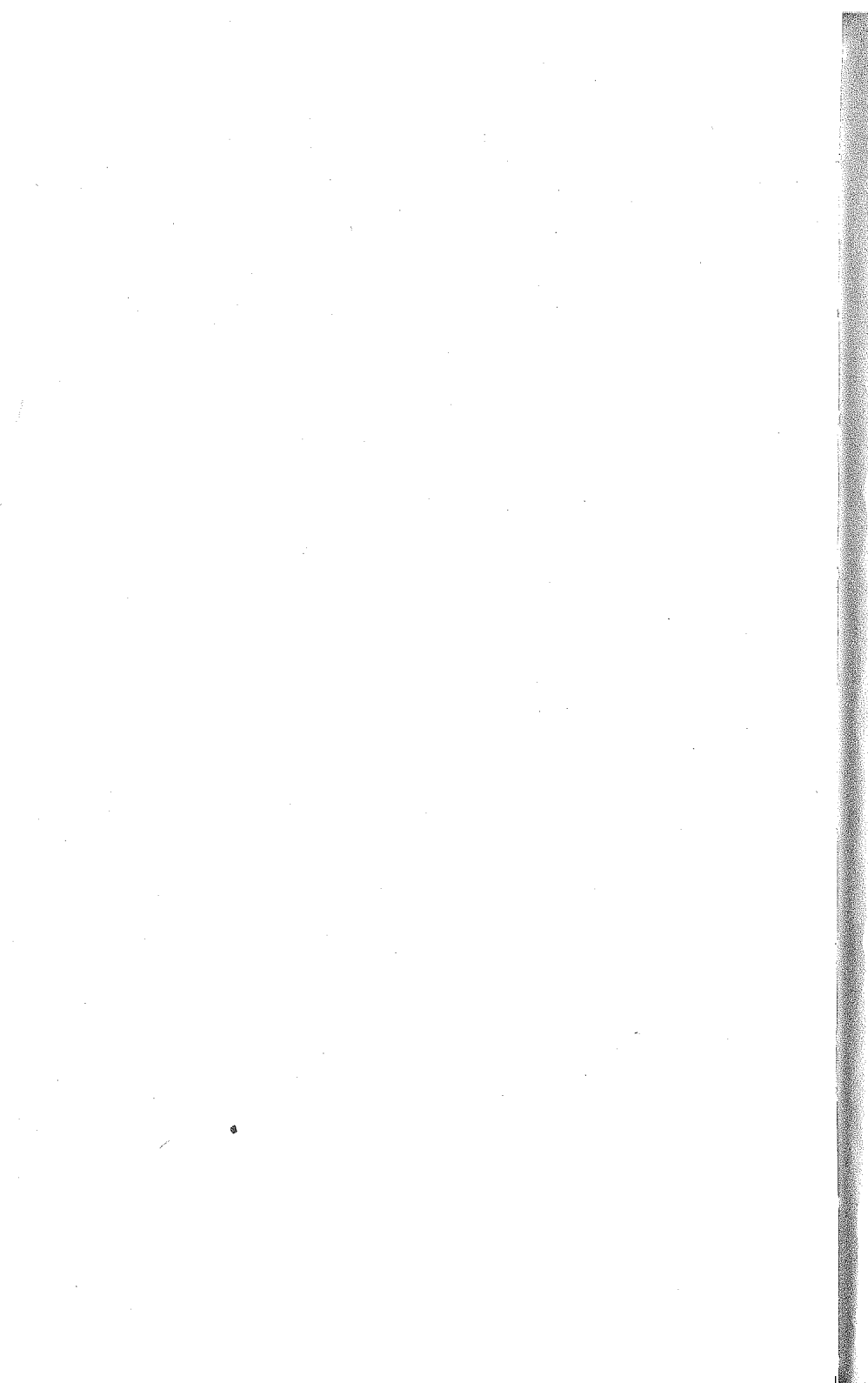
Así que vamos, Critón, obedezcámosle de buena gana,  
que me traigan el veneno,  
si está triturado, y si no que lo triture él mismo...»  
Critón hizo una señal al esclavo que estaba a su lado.  
El esclavo salió  
y, tras demorarse un rato, regresó con el que  
debía darle el veneno,  
que traía triturado en una copa.  
Al verle, Sócrates  
le preguntó: «Muy bien, amigo;  
¿qué debo hacer?  
Pues eres tú quien ha de decírmelo.»  
«Nada más», le dijo el hombre, «que pasearte  
cuando hayas bebido,  
hasta que sientas las piernas pesadas,  
y luego acostarte en tu lecho;  
el veneno actuará por sí solo.»  
Y al tiempo le tendió la copa...  
Sócrates se llevó la copa a los labios y la bebió  
con una tranquilidad y una suavidad maravillosa.  
Hasta ese momento, casi todos habíamos sido capaces  
de contener las lágrimas;  
pero al verle beber y después que hubo bebido,  
no fuimos ya dueños de ellas.  
También a mí, a pesar de todos mis esfuerzos, las  
lágrimas se me escaparon, tan abundantes que me  
cubrí con el manto  
para llorar por mí;  
ya que no era la desgracia de Sócrates la que lloraba,  
sino la mía, al pensar en el amigo que iba a perder...  
Entonces Sócrates, que estaba paseando, dijo que sentía  
las piernas más pesadas  
y se tumbó boca arriba, como había ordenado el hombre.

Al mismo tiempo, el mismo hombre  
que le diera el veneno, se aproximó  
y, tras examinar unos minutos sus pies y sus piernas,  
le aferró los pies con fuerza, y le preguntó si los sentía:  
él dijo que no.  
Le aferró entonces las piernas;  
y subiendo de este modo,  
nos mostró cómo su cuerpo se enfriaba y se volvía rígido.  
Tocándole, nos dijo que cuando el frío  
alcanzase el corazón, Sócrates nos dejaría...  
Entonces, descubriéndose el rostro, Sócrates dijo:  
«Critón, debemos un gallo a Asclepio;  
no olvides pagar esa deuda...»  
Poco después hizo un movimiento convulsivo,  
entonces el hombre le descubrió completamente:  
tenía la mirada inmóvil.  
Critón, al verlo, le cerró la boca y los ojos...  
Así fue, Equécrates, la muerte de nuestro amigo...  
del más sabio y el más justo de todos los hombres.





## NOTAS AL TEXTO



1. Nota al margen de la edición original de *Heures seculaires et instantanées*, para piano, «junio-julio de 1914». París, E. Demets, 1917, que Max Eschig retomó más tarde, como todas las obras de Satie publicadas en primer lugar por Demets.

El poeta catalán José Patricio Contamine de Latour, amigo inseparable de la juventud de Erik Satie, contó cómo éste, jubiloso ante su descubrimiento, decidió un buen día remplazar en sus composiciones, a partir de entonces, las indicaciones de movimiento habituales (*lento, grave, pianissimo...*) por expresiones de su invención (*sin orgullo; con sorpresa; aún más blanco, si es posible...*) que, en lugar de referirse a la técnica del intérprete, le indicarían el estado de ánimo más propicio para transmitir las verdaderas intenciones del compositor.

Después de vincularse, a finales de 1912, al pianista catalán Ricardo Viñes—el mayor intérprete de música contemporánea en el París de la época—y establecer con él un lazo de sólida complicidad, Satie afinó aún más su vocabulario, elaborando minuciosamente las supuestas «indicaciones de carácter», donde el gusto por el absurdo convivía con el humor poético (*sobre terciopelo amarillecido, de dientes afuera, lacado como un chino...*).

Poco a poco estas «indicaciones» iban a desarrollarse hasta adquirir la dimensión de breves relatos que, bajo la apariencia de sainetes, daban, en realidad, la clave de las alusiones musicales contenidas en las partituras correspondientes.

Viñes, de temperamento místico y abierto a la comunicación subliminal, respondió perfectamente a la expectativa del compositor. Otros pianistas, en cambio, impresio-

nados por el lado insólito, decididamente humorístico, de los textos que había introducido en los pentagramas, tuvieron la idea de emplearlos para mejorar el efecto sobre el auditorio leyéndolas en voz alta durante la ejecución musical. Según el testimonio de Darius Milhaud, el mismo Arnold Schoenberg hizo durante un concierto de música francesa en Viena. Pero si bien estas prácticas pudieron llegar a suscitar la simpatía y a veces la hilaridad de la sala, provocaron invariablemente la cólera de Satie, que no soportaba que se alterara la audición de su música, por mucho que fuera con sus propios textos.

Declaró pues, de una vez por todas, que aquellas indicaciones «eran—y debían seguir siendo—un *secreto* entre el intérprete y él».

2. Según la edición original de *Descriptions automatiques* (*Descripciones automáticas*), para piano, «abril de 1913». *Ibidem*, 1913.

A pesar de poder leerse—y aquí mismo se demuestra—con independencia de su contexto musical, como descripciones de situaciones o de atmósferas especiales, las «indicaciones de carácter» de este tríptico emplean un vocabulario que se adecúa al tema tratado en cada una de las tres partes.

Además, en la primera parte, *Sur un vaisseau* (*De un navío*), que evoca un paseo por mar, el supuesto «cabeceo» del barco refleja, de hecho, el balanceo del *ragtime* que esboza la partitura.

En la segunda parte, *Sur une lanterne* (*De una linterna*), Satie invita al pianista a reservar sus efectos, recomendándole que «no encienda todavía», mientras que, en la tercera parte, *Sur un casque* (*De un casco*), donde se trata de un desfile militar, la ejecución del pianista debe imitar al coronel de quien se habla y ser en consecuencia, sucesivamente, «pesado como una marrana» y «ligero como un huevo».

No obstante, lo que importa saber es que los títulos de

las tres partes—este *navío*, esta *linterna*, este *casco*—fueron escogidos en alusión a las músicas preexistentes, de otros autores, que constituyen la materia prima de sus partituras. Estos títulos son, de hecho, el resultado de simples asociaciones de ideas—un procedimiento que justifica el adjetivo «automáticas», atribuido a estas *Descripciones* más de diez años antes de la invención de la *escritura automática* por parte de los surrealistas.

En efecto, *De un navío* se llama así para indicar al pianista la «cita» a que deberá aludir en su interpretación de la canción infantil *Maman, les p'tits bateaux ont-ils des jambes?* (*Mamá, ¿los barquitos tienen piernas?*); *De una linterna* evoca la melodía revolucionaria *Dansons la carmagnole* (*Bailemos la carmañola*) que se cantaba en la época en que las farolas de las calles parisinas servían sobre todo para colgar a los aristócratas; mientras que *De un casco* debe su nombre a sus dos fuentes musicales: la marcha militar *En avant* (*Adelante*) y *Général Lavine, eccentric*, de Debussy.

3. Extracto de la edición original de *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois* (*Croquis y carantoñas de un gran hombre de madera*), para piano, «junio-agosto de 1913». Ibídem, 1913.

Este tríptico lo constituyen las partes: I. *Tyrolienne turque* (*Tirollesa turca*); II. *Danse maigre (à la manière de ces messieurs)* (*Danza flaca, a la manera de esos señores*); III. *Españaña*. Este título quiere ser una caricatura a la *España* de Chabrier.

Aunque participan del vocabulario habitual del compositor (véase supra, pp. 67-74), las «indicaciones de carácter de las dos primeras partes no alcanzan aquí la dimensión de pequeños recitados y no tienen, por otro lado, más que una relación limitada con los temas sugeridos por los títulos: apenas se encuentra un «très turc» (muy turco) para la *Tyrolienne turque*, y «sec comme un coucou» (seco como un cuco) para la *Danse maigre*.

En cambio, las indicaciones de la tercera parte, *Españaña*, componen, en su conjunto, un sabroso «cuadro de género» que evoca una Francia hispanizante, al modo que la ilustraron obras como la *Pavana para una infanta difunta* (1912) de Maurice Ravel, o la *Puerta del vino* (1913) de Debussy.

Son precisamente Ravel y Debussy «esos señores» cuyo exotismo Satie ataca aquí, tal como dice. Alude más especialmente a Debussy, pues siempre lo consideró un «gran hombre», al que por otro lado reprocha (como dijo en varias ocasiones) una cierta falta de flexibilidad—de ser, en suma, de alguna forma, «de madera».

Para hacer comprender mejor a su amigo que es a él a quien ataca, Satie dedica *Españaña* a su hija, Claude-Emma Debussy, a quien llaman Chouchou. Y sin duda para evitar que su amigo Ricardo Viñes se ofenda al poner él en entredicho la moda de España que prolifera en la música francesa, dedica las dos primeras partes del tríptico a los sobrinos del pianista, Hernando y Elvira Viñes—unos niños en aquella época, al igual que Chouchou.

El último verso del poema «A la disposición de usted» está en castellano ya en el original francés, así como los términos «peluquero», «Puerta», «alcalde» y «Plaza».

Con el título *Tyrolienne turque*—en que se burla de la *Marcha turca* del austríaco Mozart—da a entender que, más que la boga de España, Satie deplora toda obra que, en lugar de apoyarse en una experiencia directa, se funda en conocimientos aproximados, en el préstamo de modas y estilos, convertidos ya en clichés; que le son ajenos. A propósito de una obra de Alfredo Casella, sometida a la influencia del primer Stravinsky, escribirá a Henry Prunières, el 3 de abril de 1918: «¿Es inteligencia describir visiones latinas con medios eslavos? ¿Confundir el cielo de Italia con el cielo de Rusia? ¿Vestir a los romanos de cosacos? Sin embargo, es lo que hace nuestro querido Casella.» (Manuscrito autógrafo, col. particular.)

4. Según la edición original de *Embryons desséchés* (*Embriones secos*), para piano, «junio-julio de 1913». *Ibidem*, 1913.

Encargó aquí Satie a una fauna marina poco conocida, y aun así muy real, la tarea de señalar a su intérprete las citas musicales que se divirtió insertando en su partitura.

Si la holoturcia se observa «en la bahía de Saint-Malo» se debe a que recuerda en esta parte del tríptico la melodía—célebre en la época—de la romanza *Mon rocher de Saint-Malo* (*Mi roca de Saint-Malo*) de Gustave Lemoine y Loïsa Puget.

Los llantos de los edriofthalmos anuncian por su parte la *Marcha fúnebre* de Chopin. El autor hace aquí un juego de palabras «automático»: *ils se mettent tous à pleurer / pauvres bêtes*, sugerido por la frase hecha *être bête à pleurer*, ser de un tonto que da lástima.

En cuanto al «consejero» que incita a los podofthalmos —y al mismo tiempo al pianista— a aminorar, no hace más que encarnar el aria *Ab! Ne courez donc pas comme ça* (*¡Ab! Pues no corra tanto*) de la opereta *La Mascotte* (*La Mascota*), de Edmond Audran, que hace entonces precisamente su aparición.

5. Según la edición original de *Chapitres tournés en tous sens* (*Capítulos que pueden girarse hacia cualquier lado*), para piano, «agosto-septiembre de 1913». *Ibidem*, 1913.

Satie inventa los sainetes que intercala aquí entre los pentagramas a partir del incípite de melodías conocidas que toma al pie de la letra, sin importarle su contexto original y desviándolas incluso de su verdadero sentido. A la desviación literaria corresponde una desviación musical simétrica.

Así, en la primera parte de este tríptico, *La que habla demasiado*, se recuerda por ejemplo el aria *Ne parle pas, Rose, je t'en supplie* (*No hables más, Rosa, te lo suplico*) de la opereta *Les dragons de Villars* (*Los dragones de Villars*)

de Aimé Maillart. Para evocar esta aria, Satie nos describe a una mujer muy estúpida que abruma con su verborrea a su pobre marido, mientras que a la Rose de la opereta se le suplicaba que no hablase en el sentido de que no revelase un secreto.

Para ilustrar el aria *Vive la paresse!* (*¡Viva la pereza!*), extraída de la opereta *Rip* de Robert Planquette, Satie describe a un hombre abrumado por el peso de las enormes piedras que ha de transportar, que sin embargo no son más que piedras pómez (cuya extrema ligereza es de todos conocida).

En cuanto al lamento de los «prisioneros», a algunos siglos de distancia el uno del otro (el profeta bíblico Jonás en el vientre de la ballena y el aventurero Jacques-Henry Latude en las cárceles de Luis XV), se modela sobre la melodía de *Nous n'irons plus au bois* (*No volveremos al bosque*), canto de corro infantil que Debussy había citado ya en *Jardins sous la pluie* (*Jardines bajo la lluvia*); para recordarlo, Satie dedicó este fragmento a Emma Debussy, esposa de su amigo.

6. Según la edición original de *Vieux Sequins & Vieilles Cuirasses* (*Viejos cequíes y viejas corazas*), «septiembre de 1913». *Ibídem*, 1913.

El tema de la *Ronde du veau d'or* (*Ronda del becerro de oro*) del *Fausto* de Gounod está ilustrada aquí por el delirio del mercader de oro, enamorado de sus «viejos cequíes».

La *Danza acorazada* sigue el ritmo de la marcha militar *Aux champs*.

En *La derrota de los Cimbros* (*pesadilla*), Satie pretende describir la confusión mental de un abuelo que, dando una lección de historia a su nieto, confunde la victoria del general romano Mario sobre los Cimbros en Villars, en el 101 a.C., con la de Felipe el Hermoso sobre los flamencos en Mons-en-Pévèle, en 1304. Para expresar esta confusión, se superpone la melodía de dos canciones infantiles,



*Marlborough s'en va-t-en guerre* (*Marlborough se fue a la guerra*) y *Le bon roi Dagobert a mis sa culotte à l'envers* (*El bueno del rey Dagoberto se puso el calzón al revés*), y anticipa así, algunos de John Cage.

7. Según el manuscrito autógrafo de un tríptico para pequeños pianistas, *La infancia de Ko-Quo*, fechado el «27-28 de septiembre de 1913». London, Peters (en preparación). En este tríptico el diálogo imaginario entre una madre y su hijo esconde alusiones irónicas a ciertos compositores contemporáneos. Un claro ejemplo lo encontramos en el momento en que su música recuerda a la de Debussy, el compositor, que aquí se identifica con un niño, «se quema la lengua», o cuando alude a un «mariscal», a través del cual evoca la música de Ravel, de la cual Satie dirá un día que «conserva su militaridad incluso en lo civil».

El título de cada una de las partes, *No te bebas el chocolate con los dedos*, *No te soples en los oídos* y *No te metas la cabeza bajo el brazo*, son metáforas para expresar la irritación de la crítica académica a causa de las libertades que se toma la música moderna, que compara, aquí, a un niño desobediente.

8. Según el manuscrito autógrafo de piezas sin título, destinadas a los niños, que se publicaron póstumamente bajo el título de *Trois nouvelles enfantines* (*Tres nuevas piezas infantiles*), Max Eschig, 1972 (cota MS 9612, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, que indicaremos a partir de ahora con la sigla BNF-MUS, MS 9612; septiembre de 1913). De la segunda de estas tres piezas, *Berceuse* (*Canción de cuna*), sólo tenemos el título, sin ningún texto que lo acompañe.
9. Según la edición original de la antología *Enfantines* (*Infantiles*), I, «20 de octubre de 1913», París, E. Demets, 1914 [1916].

Al escribir todas estas obras destinadas a los niños, Satie tuvo en cuenta el tamaño de las manos de los jóvenes

intérpretes. En el texto, el retorno de una misma idea musical se señala generalmente con la repetición de un mismo adjetivo o de una situación comparable.

10. Según la edición original de *Enfantines (Infantiles)*, II, «22 de octubre de 1913». Ibídem, 1914 [1916].
11. Según la edición original de *Enfantines (Infantiles)*, III, «26 de octubre de 1913». Ibídem, 1914 [1916].
12. Según la edición original de *Sports & Divertissements (Deportes y diversiones)*, «marzo-mayo de 1914», París, Lucien Vogel [1923].

Para este álbum, que debía alternar las partituras de Erik Satie con los dibujos de Charles Martin, el pintor hizo en 1914 una primera serie de aguafuertes, que publicamos aquí.

Nada demuestra que Charles Martin y Erik Satie se consultaran mutuamente o que trabajaran en colaboración; al contrario, parece más bien que cada uno actuó por su cuenta a partir de unos temas convenidos y que se propusieron confrontar luego, en la edición, sus respectivas experiencias, de manera similar a lo que harían, a partir de los años setenta, John Cage y Merce Cunningham con los ballets para los que uno compondría la música y el otro la coreografía, sin establecer en común más que el título y la duración de sus obras y sin descubrir la parte del otro hasta el día del espectáculo, delante del público.

No obstante, en el caso de Satie y Charles Martin, el estallido de la Primera Guerra Mundial alteró el proyecto, pues interrumpió la elaboración del álbum justo a la mitad. Después de la guerra, Charles Martin consideró superados sus antiguos dibujos y compuso una nueva serie, que se editaría «iluminada», es decir, coloreada, por Jules Saudé.

Por aquel entonces, Charles Martin ya había podido ver las planchas grabadas de los manuscritos de Erik Satie en 1914, y ciertos indicios demuestran que trató, al menos en algunos casos, de armonizar sus dibujos con las parti-

turas, estimulado sin duda por los efectos «visuales» que nuestro compositor obtuvo al disponer, por ejemplo, las notas del *Baño de mar* de modo que evocasen el movimiento de las olas, o las de *El golf* de manera que sugirieran la imagen de una pelota al elevarse.

Para el álbum *Deportes y Diversiones*—destinado a una edición de lujo en la que se incluiría la reproducción facsímil de las partituras autógrafas—, Satie esmeró la presentación de su manuscrito, que por otro lado nunca dejaba de ser meticulosa y decorativa.

Con ello realzó aún más la paradoja a causa de la que tan vivamente sufrió, por la cual los compositores se ven obligados a expresarse por medio de una forma—la forma gráfica—que no llegará jamás como tal a sus oyentes.

Tras un *Prefacio* (véase infra, p. 169) y una *Coral* que desanima maliciosamente a los que se apresurarían a buscarle una interpretación, el álbum *Deportes y Diversiones* presenta frente a frente, por parejas, veinte dibujos de Charles Martin y veinte instantáneas musicales de Erik Satie.

Los relatos «para no ser leídos» que, según su costumbre en esta época, nuestro compositor introdujo en los pentagramas, tienen menos relación con el tema-pretecto enunciado en el título que con las citas musicales sembradas por las partituras.

Al adoptar el tono de ir a contarnos las hazañas fracasadas de una juventud *snob* y melancólica, Satie llama en realidad nuestra atención sobre las asociaciones sonoras inesperadas que nos propone.

Fue sin duda el editor Vogel quien estableció los temas que habían de tratar tanto el pintor como el músico. Satie, invitado a inspirarse en la ceremonia de una boda (sin precisar si la considera un deporte o una diversión), opta por el momento matinal en que los parientes y amigos de la novia acuden a despertarla y felicitarla. El motivo de su

elección es fruto, en realidad, del deseo de hacer cohabitar en su partitura la marcha militar del *Reveil* (*Toque de diana*) y la cancioncilla infantil *Frère Jacques, dormez-vous, dormez-vous?* (*Hermano Jaime, ¿duerme usted? ¿duerme usted?*) aunque no se trate en este caso ni de soldados ni de monjes.

A principios del año 1914, cuando el patriotismo belicista hace particularmente evidente en Francia, con los resultados de todos sabidos, las *Carreras* de caballos evocan en Satie nada menos que *La marselesa*. No obstante, únicamente se sirve de este estribillo exaltante para acompañar el fracaso lamentable de los jugadores que han perdido sus apuestas...

En cuanto a *Flirt*, fue la pieza *Au clair de la lune, mon ami Pierrot* (*En un claro de luna, amigo Pierrot*) la que le vino a las mientes para sugerir al pretendiente rechazado que se escape a la luna, con el fin de huir de la situación embarazosa en la que se ha metido al cortejar a una dama desdeñosa.

Resulta improbable que el oyente de nuestro días pueda apreciar en toda su profundidad la sabrosa mezcla que hace Satie en estos fragmentos de combinaciones armónicas sofisticadas y de estribillos populares, debido a la imposibilidad de reconocer estas últimas, que no circulan ya, como antes, «de boca en boca».

A pesar de mantenerse prodigiosamente actual en el conjunto de su obra por la calidad de su reflexión, de sus intuiciones fulgurantes y de sus realizaciones crípticas, Satie sufre hoy sin duda las consecuencias de haberse dirigido, muy oportunamente, a un público que, antes de la difusión generalizada de la radio y la televisión, se proveía de su propio medio sonoro, tocaba al piano familiar las tonadas que le apetecía escuchar y canturreaba por la calle—sobre todo si pertenecía a las capas populares—las canciones de corro infantiles, las romanzas célebres y las

arias de opereta en boga, que formaban parte de un patrimonio colectivo por entonces muy vivo.

Al manipular estas célebres tonadas para doblégarlas a sus propias combinaciones armónicas sofisticadas—un poco a la manera de los *chansonniers* de Montmartre, que adaptaban esas mismas melodías a sus propios textos, inspirados en la actualidad—, Satie abrigaba con toda seguridad la ilusión de alcanzar así un público más amplio. Sus oyentes, que habrían tomado confianza desde el principio ante aquellos motivos tan familiares, podrían seguirle a continuación más a sus anchas—esperaba él—por los derroteros que les proponía, y que de otro modo les habrían resultado insólitos y peligrosos.

Nada induce a creer que este deseo de Satie fuese satisfecho mientras vivía. Y mucho menos lo será en una época como la nuestra, en que la memoria colectiva ha perdido los referentes con que contaba nuestro compositor.

Nos queda sólo esperar que algunos de entre nosotros—no exclusivamente movidos por una preocupación arqueológica, sino por una verdadera necesidad de reencontrar su historia y sus raíces—se empleen en la reconstitución de esta memoria desaparecida, que podría, por otro lado, revelarse provechosa para mucho más que la comprensión de estas obrillas de Satie.

13. Según los borradores autógrafos inacabados de antología *Globules ennuyeux* (*Los glóbulos aburridos*), que habría debido comprender tres partes, *Regard*, *Superficie*, *Canalisation* (*Mirada*, *Superficie*, *Canalización*) [mayo de 1914]. BNF-MUS, MS 9627(10)
14. Según la edición original de *Heures seculaires & instantanées* (*Horas seculares e instantáneas*), *op. cit.*

No se ha identificado a ciencia cierta al «sir William Grant-Plumot» a quien Satie dedica «agradablemente» esta antología.

Algunos han creído ver en él al crítico musical Henry

Gauthier-Villars, llamado Willy, con quien Satie mantuvo una feroz contienda epistolar durante largos años, antes de reconciliarse con él precisamente a principios del verano de 1914.

Con la ayuda de diversos «negros» (a veces prestigiosos), Willy firmó, a lo largo de una prolongada carrera, no solamente un número considerable de crónicas, sino abundantes *romans de gare*, y adquirió con ello el renombre de un escritor prolífico que en efecto podría muy bien describirse como un «Grand, o grant, Plumot», es decir, un «gran plumote».

Otro candidato a esta dedicatoria es William Shakespeare, y el título de «sir» no implicaría el reconocimiento de su condición de baronet (no lo era) sino un homenaje, en su lengua, a este dramaturgo, cuyo renombre imperecedero—que también podría definirse, si se desea, como «una continua inmovilidad»—perdura a través de los siglos.

Satie pudo constatar personalmente la persistencia de esta celebridad, desde sus propios comienzos en Le Chat Noir, donde una de las figuras más admiradas era precisamente «el gran Will», hasta el momento mismo en que compuso estas *Horas seculares e instantáneas*, pues Edgar Varèse acababa de invitarle a colaborar en la música para una adaptación de *El sueño de una noche de verano* (véase infra, p. 170).

En cuanto a la «bondad» de Luis XI, celebrada en esta misma dedicatoria, no puede más que ser fruto del gusto por la antífrasis (¿suficiente para poner en cuestión la sinceridad del homenaje a «sir William»? Está por ver...), pues se da el caso de que este rey de Francia ha conservado, a través de los siglos, la reputación de una notable crueldad.

En el original, *il s'ennuie à mourir de rire*, frase en la que se funden las expresiones *s'ennuyer à mourir*, aburrirse mortalmente, y *mourir de rire*, morirse de risa.

El texto de *Horas seculares e instantáneas*, fantasía sobre la relatividad del tiempo y la forma arbitraria de tratar esta noción que tienen los hombres, subraya la extrañeza de algunas convenciones—«la una» por «las trece», la hora «legal» que se opone a la hora «solar»—y recuerda el empleo impropio del tiempo en las locuciones, como la caída de la noche—en francés, *l'heure du berger*, literalmente «la hora del pastor»—que la poesía bucólica identifica para siempre con el momento propicio a los amantes.

En el texto *Crepúsculo matinal* encontramos un juego de palabras intraducible (dice que el sol prepara un gran golpe, un *coup de soleil*, que significa «insolación») que se retoma en el poema siguiente (el reloj también se prepara para dar una campanada, el *coup de treize heures*, es decir la «de las trece»).

15. Según la edición original de *Trois valse distinguées du précieux dégoûté* (*Los tres vals distinguidos del preciosista delicado*), «julio de 1914», París, Rouart & Lerolle, 1916. Salabert la retoma más tarde, como todas las obras de Satie publicadas en primer lugar por Rouart & Lerolle.

El «preciosista delicado» al que se refiere este tríptico es Maurice Ravel, autor entre otros de los *Valses nobles y sentimentales*.

A pesar de deber a Ravel su propio «redescubrimiento», al principio de los años diez (véase infra, p. 165), Satie aceptaba a regañadientes la declaración de su discípulo de hallarse en deuda con él. En efecto, el hecho de que no se le considerase más que un «precursor» de Ravel no le entusiasmaba demasiado y, por otro lado, su propia búsqueda incansable de lo esencial y de lo auténtico le hacía sentir a mil leguas de distancia del que se definía a sí mismo como «naturalmente artificial».

Satie tampoco apreció que Ravel, creyendo rendirle homenaje, describiese una de sus propias composiciones—*Les entretiens de la belle et de la bête* (*Las conversa-*

*ciones de la bella y la bestia*)—como «la cuarta *gimmopedia*».

Justamente para demostrar que Ravel no había entendido nada (el preciosista delicado «ha perdido la funda del binóculo»), introdujo Satie en el segundo *Vals* una cita de su primera *Gimmopedia*, aunque con un tempo mucho más marcado que el tempo «lento» de origen—el mismo tempo marcado, precisamente, de los *Entretiens de la belle et de la bête*.

Para hacer más clara su idea, añade a la cabeza de este fragmento una cita de Cicerón que trata de la conveniencia de que los púberes eviten desnudarse. Recordemos que Ravel era «púber» cuando conoció a Satie y que la palabra griega *Gimmopedia* significa, literalmente, «niño desnudo».

Anticipando con ironía las críticas que su burla de Ravel podía reportarle, Satie encabezó la primera parte de los *Valses* con una cita de La Bruyère contra los inventores de chistes.

No es en absoluto cierto que los «chistes» de Satie fueran estudiados y comprendidos a fondo. El público y la crítica se contentaban por lo general con juzgarlos como «extravagancias» y con frecuencia los encontraban también «fuera de lugar» en un contexto de música clásica. Sin embargo, nuestro compositor sólo contaba con estas *private jokes* como medio de consolar su soledad.

16. Según los borradores autógrafos inacabados de *Recuerdos sosainas* [noviembre de 1914], que tenían que comprender tres partes: *Barbouillage*, *Poil*, *Recrudescence* (*Garabatos*, *Pelo*, *Recrudescimiento*) [noviembre de 1914]. BNF-MUS, MS 9615(3).
17. Según el borrador inacabado de la pieza *Ensueño acerca de un plato* [¿marzo de 1915?] BNF-MUS, MS 9615(3)
18. Según la edición original de *Penúltimos pensamientos*, «agosto-octubre de 1915». París, Rouart & Lerolle, 1916, después Salabert.



Son frecuentes, en los textos de Satie de esta época, las alusiones a las relaciones sentimentales de un viejo y una joven (véase también, infra, *Trois poèmes d'amour* (*Tres poemas de amor*, p. 169-170). Podría verse en ello una referencia autobiográfica que no obstante ningún documento ha podido apoyar hasta ahora. Con todo, un poema apasionado dedicado a Satie por la joven poetisa Henriette Sauret en *L'oeil de veau* (1912) y otro poema de la misma, publicado en *La rose rouge* después de la guerra, en que relata un amor secreto que, «en el otoño de 1914», la llevó a recluirse «en un refugio insólito de paredes frías..., un cuarto lejano, extraño, de otro mundo...», podrían proporcionar ciertos indicios en los que, no obstante, nuestra discreción natural nos impide profundizar.

Existe en el original un juego de palabras cuando dice *l'indigestion de vers blanc*, ya que *vers blancs* son simples gusanos o versos blancos (versos libres en poesía).

19. Según la edición original de *Sonatina burocrática*, «julio de 1917», París, S. Chapelier, más tarde Philipppo y a continuación Combre. Véase infra p. 171.

El título de la tercera parte, *Vivache* (*Vivaca*), es un juego de palabras entre «*vivace*» y «*vache*» (vaca). La alusión al «aire peruano recogido en la baja Bretaña de un sordomudo» pone en juego al folklorista francés Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, a quien Lemoine había publicado en 1885 una antología de *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne*, y que era sin duda responsable también, al menos en parte, del interés por la música griega que manifestaba el joven Satie, gracias a otra de sus antologías, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, publicada en 1877.

Louis-Albert Bourgault-Ducoudray fue profesor de historia de la música en el conservatorio nacional de París a partir de 1878, el mismo año en que Satie dejó la institución.

20. Según los borradores autógrafos del primer *Nocturno* [agosto de 1919]. BNF-MUS, MS 9609(2).

Este breve texto no se tomó en cuenta para la edición de esta obra. Por otro lado, ningún nuevo texto «entre líneas» figurará a partir de ahora en las partituras para piano de Satie.

Causa de este viraje o bien simple coincidencia, en este mismo año, 1919, Diaghilev descubrió en una biblioteca italiana los *Pechés de ma vieillesse* (*Pecados de mi vejez*), de Gioacchino Rossini—inéditos en esa época—, donde menudean las indicaciones de carácter descabelladas, inventadas por el compositor hacia la mitad del siglo XIX y que, aunque reflejaran un talante muy diferente al de Erik Satie, pudieron causarle la sensación poco agradable de no haber sido el iniciador de una práctica de la que se sentía más bien orgulloso.

21. Hemos agrupado bajo este título un proyecto de tríptico que Satie anotó en septiembre de 1920 inspirándose en tres novelas clásicas: *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint-Pierre, *Robinsón Crusoe* de Daniel Defoe y *Don Quijote* de Cervantes, los tres largamente celebrados en las estampas populares del siglo XIX.

Para las dos primeras partes, Satie compuso dos deliciosos poemas en prosa. Para la tercera parte, utilizó en cambio un extracto del poema *L'Isolement* (*Méditations*, I) de Alphonse de Lamartine.

Cuando, más tarde, abandonó este proyecto de tríptico, empleó los mismos versos de Lamartine para su *Elegía a la memoria de Claude Debussy*, compuesto en diciembre de 1920 «en recuerdo de una amistad de treinta años, afectuosa y llena de admiración».

Aunque terminó en desavenencia, la relación de Satie y Debussy fue muy intensa, y cada uno representó para el otro un interlocutor privilegiado. «Si no tuviese a Debussy», escribió un día nuestro compositor a su propio hermano, «no sé qué haría para expresar mi pobre pensamiento.» Los versos de Lamartine expresan perfectamen-

- te el desconsuelo por la pérdida irreparable de su amigo.
22. Hemos puesto aquí, por orden alfabético, sin más distinción, las llamadas «indicaciones de carácter» que Satie introdujo en los pentagramas de sus partituras. Como muestran algunas listas de sus cuadernos, la formulación de las indicaciones destinadas a una obra determinada precede a su composición; estas expresiones, cuyo objeto era determinar una cierta atmósfera general, se adaptaban más tarde al desarrollo de la pieza musical.

Alineadas una a continuación de la otra, componen una extraña letanía que nos transporta de inmediato al imaginario tan particular de Erik Satie.

23. Según el manuscrito autógrafo de *Uspud*, redactado enteramente de la mano de Satie, que intercaló el texto en su partitura, añadiendo además, de manera intermitente, documentos heteróclitos, tales como un intercambio de correspondencia entre él mismo y J. P. Contamine de Latour, o dos filípicas, una dirigida por Satie al Conservatorio Nacional de Música y de Declamación de París (véase infra, p. 159), la otra dirigida por Contamine de Latour «contra sus enemigos repugnantes y con bocio». Este manuscrito está redactado en cincuenta y dos páginas de un cuaderno de música rectangular, 16 × 25,5 cm, de cubiertas verde oscuro, comprado en la «Papelería-Encuadernaciones H. Lard, Maison Lard-Esnault, fundada en 1795, 25 rue Feydeau.» Col. particular.

Si bien el libreto de *Uspud* se atribuye en este manuscrito únicamente a Contamine de Latour, mientras que a Erik Satie sólo se le acredita como autor de la «música sagrada en tres actos», el testimonio del propio Contamine de Latour nos pone al corriente de que también el libreto se benefició de su mutua colaboración (cf. J. P. Contamine de Latour, *Erik Satie intime*, en *Comœdia*, 3, 5 y 6 de agosto de 1925).

Aunque esté calificado de «ballet»—y en este caso de

«ballet cristiano»—, *Uspud* fue ideado para el teatro de sombras, y más en concreto para el de l'Auberge du Clou, dirigido en esta época por Miguel Utrillo i Morlius.

El testimonio de Contamine de Latour, que cuenta cómo la primera lectura pública de esta obra se hizo ante los asiduos a este cabaret, queda corroborado por las características mismas del libreto, que pone en escena a un «personaje único», rodeado, eso sí, de unas apariciones fantasmagóricas que sólo un espectáculo de sombras puede producir.

El argumento, que crea suspense y acumula efectos de horror, parece pensado expresamente para la voz de un presentador como los que existían en la época en todos los teatros de sombras dignos de este nombre.

Como se hará más tarde para acompañar el cine mudo, un piano o un armonio ofrecía el comentario musical en este tipo de espectáculos. Se sabe que Utrillo disponía de un armonio, lo que explica que la partitura de *Uspud*, escrita para teclado, incluya aquí y allá indicaciones de «arpas» y «flautas» sin más detalle, y que aluden con toda seguridad a los registros que en un armonio están situados debajo del teclado.

Si se toma en consideración el interés de Satie por la independencia recíproca de los diversos medios de expresión artística, no es de extrañar que el relato profundamente dramático de *Uspud* se confronte con una música que sorprende más bien por su serenidad e inmovilidad.

El texto de *Uspud* está casi enteramente inspirado en las *Tentaciones de San Antonio* de Flaubert, que en esta época (1892) era el libro de cabecera de Erik Satie y que inspiró asimismo un memorable espectáculo de sombras de Henri Rivière en Le Chat Noir y una divertida fantasía—también para las sombras—de Miguel Utrillo. En esta última, prefigurando el final de *Simón del desierto* de Luis Buñuel, el eremita acosado por el diablo, encarnado

para la ocasión por un filósofo epicúreo, acababa por seguirle y colgar los hábitos (cf. Santiago Rusiñol, *El reino de las sombras*, en *La Vanguardia*, 31 de marzo de 1892. Reeditado en S. R., *Desde el Molino*, Barcelona, L'Avenç, 1894).

En contraste con la obra de Flaubert y sus diversas adaptaciones, el *Uspud* de Contamine y Satie destaca por la ausencia total de alusiones eróticas.

La lectura de *Uspud* a los amigos del Auberge du Clou suscitó la perplejidad de todos, y Satie apostó con ellos que lograría proponer su «ballet» a la Ópera de París. En efecto, obtuvo una audiencia con el director de esta institución, nada menos que bajo la amenaza de un duelo—audiencia a la que siguió un rechazo cortés—, y pudo decir, e incluso hacer imprimir desde entonces, que *Uspud* había sido efectivamente «presentado»—si bien no representado—en la Ópera.

Gracias a una colecta de sus amigos y conocidos, Satie consiguió publicar una versión edulcorada de este primer refrito en un folleto, ilustrado por cuatro fragmentos musicales, que tenía la particularidad, sin duda por primera vez en la historia de la tipografía, de estar impreso por entero en caja baja. Suzanne Valadon, con quien por entonces mantenía relaciones (véase infra, p. 161-162), dibujó para la cubierta los perfiles de los dos autores inscritos en un medallón.

Dos años más tarde, Satie editaría un segundo folleto, titulado también *Uspud*, aunque menor que el primero, pues comprendía únicamente los cuatro fragmentos de la partitura, sin el texto.

Para la cubierta de esta segunda edición empleó de nuevo el medallón dibujado por Valadon, aunque, como en el intervalo había roto con su amiga, se preocupó, eso sí, de suprimir su firma.

24. Según el manuscrito autógrafa de *La trampa de Medusa*, redactado (¿en 1921?) en veintinueve folios de un cuader-

no de escuela marca Omnium, escritos solamente por el anverso, 22 × 17 cm, cubierta malva. París, Galería Louise Leiris, Archivos D. H. Kahnweiler.

Parece ser que Satie concibió esta obra—que anticipa el teatro dadaísta de los años veinte e incluso el teatro del absurdo de los años cincuenta—a finales del siglo pasado, en la época en que colaboraba con el humorista de Montmartre Jules Dépaquit. Debió de tratarse entonces de una obra en cinco actos.

La retomó en 1913 para una representación particular en casa de los padres de uno de sus amigos—el compositor y crítico Alexis Roland Manuel Lévy, llamado Roland Manuel—y la redujo considerablemente, como tenía por costumbre cuando volvía a un antiguo trabajo. Hizo entonces de ella una obra en un acto.

En atención a los actores que debían representarla, Satie volvió a copiar para la ocasión el papel de cada uno por separado, pues juzgó innecesario que sus intérpretes conocieran la totalidad de la obra antes de interpretarla. El encadenamiento del diálogo sería así puramente mecánico, sin dejar espacio a las interpretaciones psicológicas.

Después de olvidar su manuscrito de 1913 en un taxi, Satie, que por fortuna había conservado un borrador, se vio obligado a reconstruirlo enteramente en 1921, cuando se le presentó la oportunidad de representar la obra en público (en el Théâtre Michel, durante una sesión de teatro bufo, organizada por Pierre Bertin, que incluía asimismo obras de Max Jacob, Cocteau y Radiguet) y de publicarla, gracias al marchante de cuadros cubistas Henry Kahnweiler, quien dirigía entonces las exposiciones y las publicaciones de la Galería Simon, ilustrada con tres grabados en color de Georges Braque.

Este segundo manuscrito constituye la fuente de nuestra edición.

Fiel al principio según el cual la música nunca debe su-

perponerse a las palabras, Satie compuso, para esta «comedia lírica», siete «bailecitos» que constituirían una especie de *intermedios* a los diálogos.

Se supone que ha de llevar estos bailes a escena un mono mecánico, «disecado con mano maestra», que el barón Medusa—protagonista de la obra—ha hecho fabricar para su distracción. Sin duda, se trata de una encarnación del inconsciente, que no se desata más que cuando el dominio de la conciencia falla; en efecto, el mono baila únicamente cuando el barón dormita. El nombre que Satie dio al mono—Jonás, que toma del profeta bíblico prisionero en el vientre de la ballena, de manera semejante al subconsciente, que se cobija en el interior de cada individuo—parece confirmar esta identificación. Es interesante apuntar que en el momento en que fue escrita esta pieza (1913), los estudios de Freud sobre el subconsciente todavía no habían sido divulgados en Francia.

Entre las diversas situaciones convencionales que tienen lugar a lo largo de la obra, destaca el conflicto—que anuncia la lucha de clases—entre un amo y su criado. El criado, que reclama su derecho a la igualdad frente a su amo, responde al nombre del santo protector de los ruidos, Policarpo—en una época en la que los futuristas italianos reivindicaban precisamente la introducción de ruidos en la música clásica. Algunos años más tarde, Satie sufriría en su propia piel este tipo de reivindicación a propósito del ballet *Parade*. Con su ironía habitual, declaró entonces que la música que había compuesto para el ballet no era más que un «fondo para los ruidos» impuestos por el libretista Jean Cocteau (véase infra, p. 170-171).

En cuanto al nombre del personaje principal de la obra, el barón Medusa, Satie lo eligió con toda certeza a causa de las medusas en tanto que animales marinos pertenecientes a la clase de los «acalefos»—lo que le permitirá un juego de palabras de lo más significativo, que será

una verdadera profesión de fe. Al hacer que el barón Medusa, reincidente en los *lapsus linguae*, finja equivocarse al declarar que pertenece a la familia de los «acéfalos», Satie reivindica en realidad su propia pertenencia a la categoría de los seres *sin cabeza*, que colocan el instinto por delante de los conocimientos adquiridos y rechazan sistemáticamente el cartesianismo y sus condicionamientos racionales.

25. Según el manuscrito autógrafo de *Trois poèmes d'amour* (*Tres poemas de amor*), redactado por Satie algunos años después de la composición de esta obra («octubre de 1914»), y dedicado a una de sus intérpretes, la mezzo Jane Bathori: Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, archivos Jane Bathori.

A Satie, enfrentado a las convenciones aritméticas como a todas las convenciones en general, se le ocurrió al principio invertir los números del segundo y tercer poema (véase infra, p. 169-170), pero finalmente tuvo que renunciar a ello en el momento de la publicación de la obra, muy probablemente ante la presión del editor (Rouart & Lerolle, 1917).

Al escribir él mismo las letras para estas tres melodías, Satie se divirtió, una vez más, engañando al oyente superficial o distraído. En efecto, si bien la letra describe aquí el cortejo que un hombre poco agradable, viejo con toda seguridad y calvo por añadidura, dedica a una joven y hermosa dama, la música por su parte se inspira en el canto gregoriano de Pascua, *Victimae paschali laudes*.

En lugar de cantarlos, habría pues que salmodiar estos *Poemas*, como si se tratase de letanías.

En una nota inédita de estos cuadernos (véase infra, p. 170), Satie da a entender que el verdadero propósito de estas melodías no es celebrar un amorío ocasional, sino «el amor del amor», es decir, el amor de Dios.

La letra no solamente carece de toda relación con la música a la que acompaña—como ocurre a menudo con nuestro compositor—, sino que tiene aquí, según las re-



glas de la poesía esotérica, un papel de pantalla, y veda la comprensión de la obra a los no iniciados.

Recordemos, además, que la mayor parte de los cantos de iglesia emplearon melodías tradicionales preexistentes cuyas letras originarias eran con frecuencia de tema erótico, a veces subido de tono.

26. Según el manuscrito autógrafo de la partitura de *Socrates*, para voz y piano, redactado en veintiséis folios de papel pautado, formato 36 x 28 cm, numerados del 8 al 53. Bibliothèque musicale du comte et de la comtesse Jean de Polignac.

N. B. El mismo texto figura igualmente en la partitura para orquesta (en la misma colección), así como en las ediciones de esta obra (*La Sirène*, 1920, después Max Eschig).

La princesa Edmond de Polignac, de soltera Winnaretta Singer, que disponía de una orquesta de veinticinco músicos, y de un salón de música en el hotel de su propiedad, situado en la avenida Henri-Martin de París, encargó algunas obras, por lo general para recepciones privadas, a Igor Stravinsky *Renard (El zorro)*, Manuel de Falla (*El retablo de maese Pedro*) y Erik Satie *La vie de Socrate (La vida de Sócrates)*.

Puesto que la princesa estudiaba griego, a Satie se le ocurrió al principio hacerle leer a ella misma y a una de sus amigas, doña Wendel, de soltera Argyropoulos, unos extractos de Platón en su lengua original.

Como esta solución habría planteado con toda seguridad problemas desde el punto de vista musical, tomó al final la determinación de utilizar una versión francesa de los *Diálogos*, y escogió deliberadamente la versión «menos lírica» de las existentes, la del filósofo espiritualista del Segundo Imperio, Victor Cousin.

Decidido a fabricarse el libreto él mismo, Satie inauguró para la ocasión un nuevo género literario, basado en el procedimiento del *collage* de extractos de obras de otro

autor—*objets trouvés*, en cierto sentido. Escogió tres diálogos de Platón, *El Banquete*, *Fedro* y *Fedón*, y seleccionó, de los treinta y nueve capítulos del primero, cuatro fragmentos del capítulo treinta y dos y otros dos, sacados respectivamente de los capítulos treinta y tres y treinta y ocho. Del mismo modo, de los sesenta y cuatro capítulos de *Fedro*, privilegió dos extractos del cuarto capítulo y uno del quinto, mientras que, de entre los sesenta y siete capítulos del *Fedón*, tomó cuatro fragmentos del tercer capítulo, uno del treinta y tres, dos del treinta y cinco, tres del treinta y ocho, dos del sesenta y cinco y, para acabar, un fragmento del sesenta y siete.

Al limitarse a unir estos fragmentos de los tres diálogos, distinguiendo su procedencia y conservando su orden de sucesión originario, sin añadir una sola palabra de su cosecha, Satie obtuvo un tríptico en tres partes que pretendía mostrar, a la manera de los antiguos retablos, tres aspectos de la personalidad y el destino del filósofo. En la primera parte nos presenta su retrato; en la segunda parte, su estilo de vida, simbolizado por un paseo a lo largo de un río en compañía de un joven discípulo; en la tercera parte, su manera estoica de morir.

Para no perder nunca de vista la distancia que nos separa—a nosotros, oyentes del siglo xx—de la Antigua Grecia, Satie no centró su obra directamente en el mismo Sócrates, sino en el libro de Platón que perpetuó su recuerdo. A fin de que esta distinción no se olvidase jamás, recomendó a los cantores que «leyeran»—rítmicamente—su texto, y llegó a presentar su «drama sinfónico» en una librería (el 21 de marzo de 1919, en la *Maison des Amis des Livres* de Adrienne Monnier).

Para subrayar más todavía esta especie de «distanciación» *ante litteram* respecto al tema e impedir toda identificación de los intérpretes con los personajes—el filósofo y sus discípulos—, Satie pidió además que el reparto se

confiara preferentemente a voces de mujer: cuatro sopranos, si era posible, a fin de obtener ínfimas variaciones de matiz en una misma blancura.

La princesa, que tenía una reputación de adepta de Lesbos que las buenas costumbres de la época aconsejaban no ostentar, se opuso a la solución que proponía nuestro compositor, temiendo que *Socrates* se confundiese con un espectáculo de travestis. Aun así, durante la primera audición de la obra en su salón, en que la partitura se confió por entero a Jane Bathori, acompañada por veinticinco músicos, Satie no se abstuvo de anunciar a los estupefactos invitados, sin temor de irritar a su mecenas, que la obra que iban a escuchar en boca de una sola intérprete se había escrito para cuatro voces.

La música de *Sócrates*, «blanca e inmóvil como la Antigüedad», no sufre, a lo largo de todo el relato dramático que la acompaña, ninguna alteración de carácter emocional. Así, la muerte trágica e injusta del filósofo retumba—y es todavía más desgarradora—como la detención progresiva de un mecanismo que se descarga.

Al definir *Sócrates* como un «drama sinfónico»—un drama transmutado en sinfonía—, Erik Satie quiso sin duda insistir una vez más en su profunda convicción de que la música se halla más próxima al mundo de las ideas platónicas que a los lamentables sufrimientos humanos.



VIDA Y OBRA DE ERIK SATIE,  
COMENTADAS POR EL MISMO SEÑOR



1866 Nace en Honfleur, Normandía, de padre normando y madre angloescocesa, Eric-Alfred-Leslie Satie, que firmará más tarde *Erik Satie* para subrayar sus ascendencias vikingas.

Nací muy joven en un tiempo muy viejo. (*Proyecto para un busto de Erik Satie*, 1924)

1878 Se matricula en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, en París.

De niño entré en vuestras clases; mi Espíritu estaba tan tierno que no supisteis entenderlo; y mi paso asombraba a las flores, pues creían ver a la Cebra artificial (tomada por la llegada de un ser simpático).

Y a pesar de mi extrema juventud y mi Agilidad deliciosa, con vuestra ininteligencia me hicisteis detestar el Arte grosero que enseñáis; por vuestra dureza inexplicable, me hicisteis despreciaros hace tiempo. (*Carta abierta al Conservatorio*, en el margen del manuscrito de *Uspud*, 1892)

1884 De vacaciones en Honfleur, compone *Allegro* para piano a partir de un *objet trouvé*: el estribillo de la melodía popular *Ma Normandie*.

1887 Tras dejar el Conservatorio sin obtener ni un miserable diploma, se instala en Montmartre, y frecuenta los cabarets.

El cabaret, cuya mala reputación está más que consolidada, ha tenido un papel bastante importante en la vida literaria y artística... Hace tiempo, yo estuve también a veces en Le Chat Noir... y frecuenté mucho L'Auberge du Clou..., pero a escondidas, se entiende... No creo que ir al café sea malo en

sí; confieso que trabajé mucho allí; y creo que los ilustres personajes que fueron allí antes que yo no perdieron tiempo. Se intercambian en ese lugar ideas que sólo pueden ser provechosas—con la condición de pasar desapercibidos.

Sin embargo, para dar muestras de moralidad y darme un aire respetable, digo: jóvenes, no vayáis al café, escuchad la voz grave de un hombre que ha perdido allí demasiado tiempo, a su parecer—¡pero que no lo lamenta, el muy monstruo! (*Penibles exemples (Ejemplos Penosos)*, en *Catálogo*, n.º 5, octubre de 1922)

- 1888 Compone tres *Gymnopédies (Gimnopedias)* para piano.

Nada resulta excesivo para recomendar al auditorio musical esta obra, esencialmente artística, que ha sido acertadamente considerada una de las más bellas del siglo que ha visto nacer a este desgraciado gentleman. (Anuncio en *Le chat noir*, n.º 358, 24 de noviembre de 1888)

- 1889 Compone cuatro *Ogives (Ojivas)* para piano después de contemplar las bóvedas ojivales de Notre Dame.

¡Por fin! Los amantes de la música jocosa podrán dar rienda suelta a su alegría.

El infatigable Erik Satie, el hombre-esfinge, el compositor de cabeza de madera, nos anuncia la aparición de una nueva obra musical de la que, de momento, habla muy bien.

Se trata de una sucesión de melodías concebidas en el género misticolitérgico que el autor idolatra, bajo este título sugestivo: *Las Ojivas*. (Anuncio en *Le chat noir*, n.º 369, 9 de febrero de 1889)

- 1890 Conoce a Miguel Utrillo, Ramón Casas, Santiago Rusiñol e Ignacio Zuloaga, entonces instalados en el Moulin de la Galette; todos ellos pintan su retrato.

- 1892 Tras su encuentro con el Sâr Péladan, Gran Maestro de la Orden de los Rosacruz, le nombran maestro de capilla de esta orden y compone diversas obras para las *Veladas*



de la *Rosacruz* que tienen lugar en la Galería Durand-Ruel, durante una exposición de pintura simbolista.

La Orden rechaza todo virtuosismo y considera que el instrumentista, cualquiera que sea, debe limitarse a ser el celebrante extasiado de las obras maestras. (Advertencia al margen del programa de la *Primera Velada Rosacruz*, 1892)

La principal atracción de estas veladas es su música para arpas y flautas compuesta para *Le fils des Etoiles* (*El hijo de las Estrellas*), «wagnerianada-kaldea» del Sâr Péladan.

Sin perjuicio de las prácticas de los grandes Imprecadores, compadres míos, brindo esta obra a mis Iguales. Por ello y por la precedencia de los ejemplos, no quiero ninguna exaltación...

¡Que la justa inflamación de Dios aplaste a los Soberbios y a los Indecentes! (Prefacio a la edición de los *Preludios del Fils des Etoiles*, E. Baudoux, 1896)

Irritado por el hecho de que la prensa lo considere desde entonces un discípulo de Péladan, rompe con él y le dirige una carta abierta para afirmar «la independencia de su estética».

Pues si he de ser el alumno de alguien, creo poder decir que sólo lo soy de mí mismo. (Carta a Gaultier-Garguille, redactor de *Gil Blas*, 16 de agosto de 1892)

Compone para el teatro de sombras del Auberge du Clou, dirigido por Miguel Utrillo, el «ballet cristiano» *Uspud*, y escribe el libreto en colaboración con el poeta catalán José Patricio Contamine de Latour.

Hecho especialmente para la glorificación única del Señor, mi Padre infinito. (Dedicatoria del manuscrito de *Uspud* al compositor Ernest Le Grand, 1893)

1893 Tiene una relación intensa y tempestuosa con Suzanne Valadon, el único amor que hizo público en toda su vida.

El 14 del mes de enero del año de gracia de 1893, que era sábado, comenzó mi relación amorosa con Suzanne Valadon, que tuvo fin el martes 20 del mes de junio del mismo año.

El lunes 16 del mes de enero de 1893, mi amiga Suzanne Valadon vino por primera vez en su vida a este lugar, y lo hizo por última vez el sábado 17 de junio del mismo año. (Cartel colgado en la pared de su habitación, 6 rue Cortot, en 1893)

Compone *Vexations* (*Vejaciones*), una obra de 152 notas que se repiten 840 veces, no será interpretada hasta que John Cage lo haga en 1963.

Este motivo debe tocarse 840 veces seguidas, y no estaría de más prepararse previamente, en absoluto silencio, para estas graves inmovilidades. (Al margen del manuscrito de *Vexations*)

Funda la Iglesia metropolitana de Arte de Jesús conductor, de la que se nombra Parcier y Maestro de Capilla, y de la que además será el único adepto. («Parcier» es el término antiguo de «partiaire», aquel que tiene parte en una cosa. Satie quería presentarse como una especie de «aparcerero de Dios»).

Hemos determinado, de acuerdo con Nuestra conciencia y confiando en la misericordia de Dios, edificar en la metrópoli de esta nación franca que durante tantos siglos disfrutó del glorioso título de Hija primogénita de la Iglesia, un Templo digno del Salvador, guía y redentor de los pueblos. Construiremos un refugio donde el catolicismo y las Artes que están ligadas indisolublemente a él crezcan y prosperen, al abrigo de toda profanación, en la completa expansión de su pureza, que los esfuerzos del Mal no podrán empañar. (*Epístola*, en *Le Coeur*, I, 6-7 de septiembre de 1893.)

Compone una *Messe des Pouvres* (*Misa de los Pobres*) para las ceremonias de su Iglesia.

Esta Misa no es una diversión que se procura a los fieles; tiene por objeto acrecentar la intensidad de sus plegarias.

(Erik Satie por Conrad Satie, en *Le Coeur*, II, 10 de junio de 1895)

- 1894 El pintor—y antiguo Arconte de la Rosacruz—Antoine de La Rochefoucauld pinta su retrato, que se exhibirá en el Salon des Indépendents y causará la admiración de Alfred Jarry.

Satie compone un preludio para *La porte héroïque du ciel* (*La puerta heroica del cielo*), «drama esotérico» del escritor «satánico» Jules Bois.

Escribí este *Preludio* en 1894 para la obra de Jules Bois... Se trata de la sencilla historia de un breve preludio, breve preludio de marfil como una alfombra resonante, breve preludio todo dulzor místico, breve preludio todo gozo extático, breve preludio todo bondad íntima.

La forma es ingenua y casta; las armonías, recogidas y blancas, y siguen las tan respetables y conmovedoras conveniencias que establecieron nuestros Augustos Predecesores, los Maestros venerados del Antifonario Supremo, Único, Impecable, Triunfante, Anónimo, Fascinante y Fenomenal. (*Le Guide du Concert*, n° 35, 1 de junio de 1912)

- 1895 Edita el *Cartulario*—órgano de la Iglesia que ha fundado—y redacta íntegramente el periódico bajo diversos pseudónimos, con el estilo y el lenguaje de un boletín parroquial.

- 1896 Claude Debussy orquesta dos *Gymnopédies*, la única obra de otro compositor a la que se consagró en toda su vida.

- 1898 Satie deja su cuchitril de Montmartre por una habitación más amplia en Arcueil-Cachan, en el extrarradio sur de París.

[Necesito mucho espacio], ¡entiéndelo!... ¡Tengo muchas ideas por casar! (Según George Auriol, «The Velvet Gentleman», en *La Revue musicale*, v, 5, marzo de 1924)

- 1899 Satie compone la música de escena de una pantomima del humorista de Montmartre Jules Dépaquit, *Jack in the Box*. Tras su muerte, Derain compondrá un ballet para Diaghilev con esta música.

Esta payasada me consuela un poco y será una mueca de burla a todos los hombres malos que pueblan nuestro mundo. (Carta a Conrad Satie, 4 de julio de 1899)

Se gana la vida como pianista acompañando al piano al cancionista Vincent Hyspa, para el que compone varias canciones de cabaret.

Dadme un poeta: haré de él dos músicos de los cuales uno será cancionista y el otro el pianista que le acompañe. Al cabo de un instante, el cancionista habrá montado un cabaret llamado *montmartrense*. Unos años después, el pianista habrá muerto alcohólico y el cancionista será príncipe, duque o algo mejor aún. (Notas autógrafas encontradas por P. D. Templier)

- 1902 Compone varias canciones de café cantante y, más en especial, «valse cantados» para la cupletista Paulette Darty.

Hago marranadas y no me sale. (Carta a Conrad Satie, 1903)

- 1903 Compone *Trois Morceaux en forme de poise* (*Tres piezas en forma de pera*), para piano a cuatro manos.

Monsieur Erik Satie está loco por esta nueva invención de su mente. Habla mucho de ella y muy bien, y la cree superior a todo lo que se ha escrito hasta nuestros días.

Tal vez se equivoca, pero no hay que decírselo, no se lo creería. (Carta a Claude Debussy, 17 de agosto de 1903.)

- 1905 Cerca de los cuarenta años, se inscribe a la Schola Cantorum para seguir las clases de contrapunto de Albert Roussel y las de orquestación de Vincent d'Indy.

Estaba harto de oírme reprochar una ignorancia que yo creía tener, en efecto, puesto que las personas competentes la señalaban en mis obras...

Heme aquí, en 1908, con un documento que me concede el título de contrapuntista. Mi primera obra de este género es una *Coral y Fuga* a cuatro manos. Me han insultado mucho en mi pobre vida, pero nunca fui tan despreciado. ¿Qué he ido a hacer con D'Indy? ¡Antes había escrito cosas de un encanto tan profundo! ¿Y ahora? ¡Qué lata! ¡Qué pesadez!... (Carta a Conrad Satie, 17 de enero de 1911)

- 1909 Retirado en Arcueil-Cachan, Satie organiza unas «mañanas artísticas» para el patronato laico y los jueves lleva de paseo a clases enteras de escolares.

¿Te has enterado de que a tu buen hermano le ha palmifizado, el 5 de julio de 1909, el señor De Salves, prefecto del Sena, por méritos cívicos? ¡Qué curioso!... (Carta a Conrad Satie, 26 de enero de 1911)

- 1910 A la cabeza de la Sociedad Musical Independiente y de un grupo de discípulos, que se hacen llamar *los jóvenes Ravelitos*, Maurice Ravel «redescubre» a Erik Satie en tanto que precursor suyo y de Debussy.

Ravel es un Premio de Roma de enorme talento. Un Debussy más chocante.

Me asegura—cada vez que le veo—que me debe mucho. Él sabrá... (Carta a Conrad Satie, 14 de enero de 1911)

Debussy no aprecia el éxito imprevisto obtenido por su antiguo amigo.

¿Por qué no quiere dejarme un sitito en su sombra? No tengo más que hacer de sol... (Carta a Conrad Satie, 11 de abril de 1911)

- 1911 Satie compone su primera obra para orquesta, *En habit de cheval*, (*En traje de caballo*), resultado de la severa disciplina de la Schola a la que se sometió.

Unos amigos me piden con frecuencia que tenga la gentileza de precisarles algunos detalles acerca de este traje ecuestre.

¿En qué consiste exactamente? ¿Chaqueta? ¿*Riding coat*? ¿Botas o pantalón con trabilla?

El caballero, ¿lleva sombrero?, ¿casco?, ¿gorra? ¿Cómo es su corbata?

Pero yo he querido hablar de uno de los trajes del propio caballo. Éste, por ejemplo: dos varales sujetos a un coche de cuatro ruedas... (Notas autógrafas encontradas por P. D. Templier)

- 1912 Colabora en la *Revue musicale SIM* con un artículo titulado *Memorias de un amnésico*.

Todo el mundo les dirá que no soy músico. Es exacto. Desde los inicios de mi carrera, me he encasillado en seguida entre los fonometrógrafos. Mis trabajos son de pura fonométrica.

...Es el pensamiento científico el que domina... (*Ce que je suis* (*Lo que soy*), en la *Revue musicale SIM*, abril de 1912)

Compone *Vèritables préludes flasques pour un chien* (*Verdaderos preludios fofos para un perro*), para piano.

Los he compuesto para un perro. Van dedicados al mismo animal.

...Se suplica a los que no lo entiendan que observen con el más respetuoso silencio y que muestren una completa actitud de sumisión, de total inferioridad. Ése es su verdadero papel. (*Le Guide du Concert*, marzo de 1913)

Bajo el título *Aperçus désagréables* (*Apreciaciones desagradables*) publica la *Coral y fuga* que le había valido ya la desaprobación de sus jóvenes admiradores, acompañada de una *Pastoral* y transcrita para piano a cuatro manos.

Las bellas y límpidas *Apreciaciones desagradables* son del estilo más elevado y dejan comprender por qué el sutil compositor tiene derecho a decir: «Antes de escribir una obra, le doy varias veces la vuelta en compañía de mí mismo.» (*Erik Sa-*

tie, por A. L. [Alfred Leslie], Boletín de la Agencia E. Demets, diciembre de 1913)

- 1913 Para una velada en casa de los padres de uno de sus jóvenes amigos, el compositor y crítico Roland Manuel, escribe una obra de salón, *Le Piège de Méduse* (*La trampa de Medusa*), con siete intermedios musicales intercalados, que debía bailar un mono disecado. Él mismo toca al piano los intermedios, tras «preparar» su piano con hojas de papel entre las cuerdas, con el propósito de obtener un sonido tan «disecado» como se supone que lo está el mono bailarín.

Es ésta una obra de fantasía... sin realidad. Un capricho. No vea nada más en ella.

El personaje del barón Medusa es una forma de retrato. Se trata de mi retrato... mi retrato de cuerpo entero. (Notas autógrafas encontradas por P. D. Templier)

Conoce al pianista catalán Ricardo Viñes, que, en esta época, es uno de los mejores intérpretes de música moderna, y escribe para él un gran número de piezas breves para piano, amenizadas por *indicaciones de carácter* descabelladas, dirigidas sólo a él, que apuntan a establecer entre ellos una sólida complicidad.

Gracias a un editor comprensivo—Eugène Demets—publica ininterrumpidamente *Descriptions automatiques* (*Descripciones automáticas*)...

Escribí las *Descripciones automáticas* para celebrar mi cumpleaños.

Es del todo evidente que los Aplastados, los Insignificantes y los Ampulosos no les encontrarán el gusto.

¡Que se traguen sus barbas! ¡Que bailen sobre su barriga! (*Erik Satie*, por A. L., *op. cit.*)

...*Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois* (*Croquis y carantoñas de un gran hombre de madera*), donde

parodia el exotismo hispanizante de sus amigos Ravel y Debussy...; *Embryons dessechés* (*Embriones secos de holoturia, de edriofthalmos y de podoftalmos.*)

Esta obra es absolutamente incomprensible, hasta para mí. Su augusta profundidad me sorprende siempre. La escribí a pesar mío, impulsado por el Destino.

Sin embargo, no tendré ninguna indulgencia con los que la desdeñen. Que lo sepan. (Notas autógrafas encontradas por P. D. Templier)

Compone también otros trípticos para piano, *Chapitres tournés en tous sens* (*Capítulos que pueden girarse hacia cualquier lado*), *Vieux sequins et vieilles cuirasses* (*Viejos cequíes y viejas corazas.*)

Los *Capítulos que pueden girarse hacia cualquier lado* se tallaron en un rictus de aguafiestas... Pido que se escuchen a sorbitos, sin precipitación.

¡Que la Modestia se pose en los hombros enmohecidos de los Recogidos y de los Escondidos! ¡Que no se embellezcan con mi amistad!

Es un lujo que no es para ellos. (Notas autógrafas encontradas por P. D. Templier)

Compone, en fin, diversas obras destinadas a que las toquen los niños y que tienen en cuenta, en consecuencia, la pequeñez de sus manos: *L'enfance de KO-QUO* (*La infancia de Ko-Quo*), [*Trois nouvelles pieces enfantines*] (*Tres nuevas piezas infantiles*), *Menus propos enfantins* (*Pequeñas declaraciones infantiles*), *Enfantillages Pittoresques* (*Chiquilladas pintorescas*), *Pecadilles importunes* (*Pecadillos inoportunos*).

Escribí estos fragmentos con el propósito de introducir a los niños en las costumbres sonoras de la música moderna.

Me han valido la felicitación del *shah* de Persia y del rey de Yvetôt. (Al margen del manuscrito de *L'Enfance de Ko-Quo*, 1913)



1914 Satie emprende este año la composición de una obra para violín y piano, *Choses vues a droite & à gauche (sans lunettes)* (*Cosas vistas a derecha e izquierda (sin gafas)*) en tres partes: *Coral hipócrita*, *Fuga a tientas*, *Fantasia muscular*.

Mis corales igualan a las de Bach, con una diferencia: que son más escasas y menos pretenciosas. (Al margen de *Choses vues...*, Rouart, Lerolle, 1917)

Compone el álbum musical *Sports & divertissements* (*Deportes y diversiones*), ilustrado por Charles Martin.

Esta publicación consta de dos elementos artísticos: dibujo y música.

La parte de dibujo la constituyen unos trazos: trazos de inteligencia; la parte musical, unos puntos: puntos oscuros. Estas dos partes, reunidas en un solo volumen, forman un todo: un álbum.

Aconsejo hojear este libro con dedo amable y sonriente, ya que es ésta una obra de fantasía. Que no se busque otra cosa.

Para los «Encogidos» y los «Atontados» he escrito una coral seria y decorosa.

Esta coral es una especie de preámbulo amargo, de introducción austera e infrívola.

He puesto en ella todo lo que sé acerca del Aburrimiento.

Dedico esta coral a aquellos a los que no gusto.

Me retiro. (Prefacio al álbum *Spots & divertissements*, 1914)

Poco antes del estallido de la primera gran guerra, que interrumpirá por un tiempo toda actividad cultural, compone aún dos antologías, *Heures seculaires et instantanées* (*Horas seculares e instantáneas*) y *Les trois valse distinguées du précieux dégoûte* (*Los tres vals distinguidos del preciosista delicado*)—dirigido contra Ravel.

Hacia el final de este año, compone *Trois poèmes d'amour* (*Tres poemas de amor*), para voz y piano.

Estos poemas no tratan del amor a la Gloria, del amor por el Lucro, del amor al Comercio o por la Geografía.

No, estos poemas son poemas de amor... del Amor; son páginas plácidas y sencillas en las que se ve toda la ternura de un hombre virtuoso, muy decente en sus maneras.

Podéis escuchar sin temor.

Su número es de tres: el primero lleva por título *Poema de Amor n° 1*; el título del segundo es un poco menos glorioso, *Poema de Amor n° 3*; en cuanto al tercer poema, su título es todavía más modesto: *Poema de Amor n° 2*.

Voy a cantároslos yo mismo, con una sola cuerda vocal, tal como se practicaba, en tiempos antiguos, en la corte de nuestros buenos viejos reyes del XII, del distrito XII. (Borrador autógrafo)

- 1915 Compone *Cinq grimaces (Cinco muecas)* para orquesta en el marco de una adaptación del *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, que debía representarse— aunque al final no se hizo—en el Circo Medrano, con la participación de los payasos Fratellini, y una nueva recopilación para piano, *Avant-dernières pensées (Penúltimos pensamientos)*, dedicada a Claude Debussy, Albert Roussel y Paul Dukas, sus amigos «impresionistas».

- 1916 Tiene dos encuentros de capital importancia: con el poeta Jean Cocteau y con el pintor Pablo Picasso.

Es usted el Hombre de las Ideas. (Carta a Jean Cocteau, 26 de abril de 1916)

Sus álbumes todavía me conmueven y su recuerdo me persigue. ¡Qué maravilloso artista es usted!

Estoy orgulloso de ser su discípulo y las bellas cosas que usted nos ha mostrado enriquecen y completan las enseñanzas que extraigo de los consejos que me vienen de usted. (Carta a Pablo Picasso, 10 de octubre de 1918)

Junto a Cocteau y Picasso compone *Parade* para los Ballets Rusos de Serge Diaghilev.

He compuesto un fondo para ciertos ruidos que el libretista juzga indispensables para describir la atmósfera que envuelve a sus personajes. (Según Jean Cocteau, «Petite Chronique...», en *Nord-Sud*, junio-julio de 1917)

1917 El 18 de mayo, el estreno de *Parade* en el Théâtre du Châtelet obtiene un estrepitoso «éxito de escándalo».

Señor, no es usted más que un culo, pero un culo sin música. (Tarjeta postal abierta enviada al crítico Jean Poueigh, el 3 de junio de 1917)

A causa de esta tarjeta, enviada a un crítico particularmente malintencionado, Satie fue condenado por difamación tras un proceso en el que desfilaron, entre los testigos a su favor, todos los artistas de Montparnasse, como André Lhote, Kisling, Severini, Juan Gris...

Satie compone una *Sonatine bureaucratique* (*Sonatina burocrática*), en la que contrapone la monotonía poco estimulante de la vida de un funcionario a la música de un piano que toca una pieza de Clémenti, símbolo de esta «vida artística» que le procura tantos desengaños.

Escrito sobre un tema que he tomado de Clémenti. Un simple préstamo, nada más.

No hay que ver en ello más que una broma, muy pequeña. Sí.

No pretende en absoluto atentar contra la reputación y la honorabilidad del dicho Clémenti. (Notas autógrafas encontradas por P. D. Templier)

*Parade* no le procura más que enemigos. Algunos músicos jóvenes—Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger y Germaine Tailleferre—se ponen de su lado y forman con él el Grupo de los Nuevos Jóvenes.

Los cuatro primeros son jóvenes, muy jóvenes. En cuanto a mí, la juventud es de carácter.

Nos hemos reunido por simpatía.

Nos llevamos todos muy bien.

No tenemos ni Presidente, ni Tesorero, ni Archivista, ni Administrador.

No tenemos tesoro, por lo demás... Y nos resulta muy cómodo. (Notas autógrafas encontradas por P. D. Templier)

- 1918 Satie compone el «drama sinfónico» *Socrate* (*Sócrates*) para voz y pequeña orquesta, en respuesta a una petición de la princesa de Polignac.

Brancusi se inspirará en él para varias de sus esculturas.

Al escribir esta obra, no he querido añadir nada en absoluto a la belleza de los *Diálogos* de Platón: no se trata más que de un acto de piedad, de una ensoñación de artista, de un humilde homenaje... (Presentación en casa de la princesa de Polignac, manuscrito autógrafo.)

Es una vuelta a la sencillez clásica, con sensibilidad moderna. Debo esta vuelta a las buenas costumbres a mis amigos cubistas. ¡Que Dios les bendiga! (Carta a Henry Prunières, 3 de abril de 1918)

- 1919 Compone seis *Nocturnos*, de los cuales publicará cinco; los tres primeros con el editor Rouart & Lerolle, los dos últimos con E. Demets, como si quisiera así distinguir mejor dos aspectos diferentes de una misma obra.

Es otra expresión de mí. ¿Qué es?

Estoy en un momento de cambio de mi estado de ánimo y no me divierto. (Carta autógrafa a Valentine Hugo, 21 de agosto de 1919)

- 1920 Tras la dimisión de Satie, a quien no le gusta la idea de que le alisten, ni aunque sea bajo su propia bandera, los Nuevos Jóvenes se disuelven. Disminuido por la pérdida de Erik Satie, aunque aumentado con Darius Milhaud y Francis Poulenc, el conjunto de los antiguos Nuevos Jóvenes forman el Grupo de los Seis, bajo el im-

pulso de Jean Cocteau. El libelo *El gallo y el arlequín*, de este último, que magnifica la estética de nuestro compositor, es el evangelio del grupo. Satie es el único que se muestra reticente.

No existe la escuela Satie. El satismo no puede existir. Me mostraría hostil a él.

En arte no se precisan esclavitudes. Siempre me he esforzado por confundir a los seguidores, por la forma y por el fondo, en cada nueva obra. Es el único medio de que un artista no haga escuela, es decir, de que no se convierta en un pedante. («Pas de casernes», en *Le Coq*, n° 2, junio de 1920)

El 8 de marzo, en la galería de arte Barbazanges, Satie presenta un nuevo «producto de consumo», la *Música de mobiliario*, que se toca «para que nadie la escuche».

La *Música de mobiliario* es básicamente industrial.

La costumbre, el uso, es hacer música en ocasiones en que la música no tiene nada que hacer... Queremos establecer una música que satisfaga las «necesidades útiles». El arte no entra en estas necesidades.

La *Música de mobiliario* crea una vibración; no tiene otro objeto; desempeña el mismo papel que la luz, el calor y el confort en todas sus formas...

Exijan *Música de mobiliario*.

Ni reuniones, ni asambleas, etc., sin *Música de mobiliario*...

No se case sin *Música de Mobiliario*.

No entre en una casa en la que no haya *Música de mobiliario*.

Quien no ha oído la *Música de mobiliario* desconoce la felicidad.

No se duerma sin escuchar un fragmento de *Música de mobiliario* o dormirá usted mal. (Carta a Jean Cocteau, 1 de marzo de 1920)

1921 Ocho años después de concebirla, *La trampa de Medusa* se representa en el teatro y D. H. Kahnweiler, marchante de cuadros cubistas y editor, la edita ilustrada con grabados de Georges Braque.

La excéntrica bailarina Caryathis (futura escritora con el nombre de Élise Jouhandeau) baila, en un recital, *La belle excentrique* (*La bella excéntrica*), «fantasía seria» que Satie compuso especialmente para ella.

*La bella excéntrica* es una parisina de París. Aunque apunte vagamente unos pasos de *shimmy*, sigue siendo parisina... (Carta autógrafa a Caryathis, 12 de mayo de 1921)

- 1922 Asiduo del café La Rotonde de Montparnasse, Satie frecuenta André Derain, Brancusi, Marcel Duchamp y Man Ray. Colabora en diversas revistas literarias de vanguardia: *Création*, de Vicente Huidobro, *Les feuilles libres*, de Marcel Raval, *391*, de Picabia... Aparecen en ellas las reflexiones que extrae de sus cuadernos, siempre agrupadas bajo el mismo título, *Cuadernos de un mamífero* (*extractos*), sea cual sea la revista.

Proyecta la composición de la música de una ópera cómica, inspirada en la novela exótica *Paul et Virginie* (*Pablo y Virginia*) de Bernardin de Saint-Pierre, según un libreto que escribieron para él Jean Cocteau y Raymond Radiguet.

Aunque hizo creer a los que le rodeaban que estaba trabajando en esta ópera, no dejó el menor rastro de ella.

Ligera, muy elevada y chispeante como el champán; así ha de ser la música de Pablo y Virginia. (Anotación autógrafa en un borrador)

Durante una polémica que enfrenta a los dadaístas parisinos, toma partido a favor de Tristan Tzara, contra André Breton.

Usted sí que me gusta, pero Breton y los otros no. (Carta a Tristan Tzara, 7 de julio 1923)

- 1923 Un grupo de jóvenes músicos adopta el nombre de *Escuela de Arcueil* en homenaje a la estética «pobre» de

Erik Satie, que había decidido vivir en este pequeño municipio de las afueras de París.

A petición de Diaghilev, Satie compone la música de los recitativos hablados del *Médecin malgré lui* (*Médico a la fuerza*) de Charles Gounod.

Para mí, componer como Gounod es pan comido... (Carta a Darius Milhaud, 19 de agosto de 1923)

...lo cual no es más tonto que componer como Ravel... (Carta a Igor Stravinsky, 15 de septiembre de 1923)

1924 Para las *Veladas de París* del conde Étienne de Beaumont, compone el ballet *Mercur*e, *poses plásticas*, para el que Picasso diseña decorados y vestuarios. Este espectáculo se representó en el Théâtre de la Cigale, en junio de 1924, y provocó un escándalo enorme entre los surrealistas, ofendidos por el hecho de que el organizador fuera un aristócrata.

*Mercur*e, *poses plásticas*... título que encuentro magnífico. Estas poses son exactamente como las que se ven en todas las ferias.

Este espectáculo se asemeja al *music-ball*, muy rudo, sin estilización y, se mire como se mire, no tiene nada que ver con el arte. (Entrevista de Pierre Massot, *Paris Journal*, 30 de mayo de 1924)

Para los Ballets Suecos de Rolf de Maré, compone el «ballet instantaneísta» *Relâche* (*Descanso*): Picabia concibió el argumento (a partir de una idea de Blaise Cendrars), el vestuario y los decorados.

El ballet, que se representó el 4 de diciembre en el Théâtre des Champs Elysées, cuenta con un entreacto cinematográfico, filmado por René Clair, en el que aparecen, entre otros, los dos autores disparando un cañón sobre los espectadores. Para este «entreacto», Satie compuso la primera música de película «imagen por imagen», en una época en que el cine aún era mudo.

¿La música de *Relâche*? Describo a unos personajes que se van de picos pardos. Para ello me he servido de temas populares.

Estos temas son profundamente «evocadores»... Sí, muy «evocadores», incluso «especiales»...

Los «timoratos» y otros «moralistas» me reprocharán el empleo de estos temas. No pienso preocuparme por la opinión de esa gente.

Los «asnos» reaccionarios me lanzarán sus rayos. ¡Puaj!... No tolero más que a un juez: el público.

Él reconocerá estos temas y no se sorprenderá en absoluto de oírlos... ¿No es «humano»?

No quisiera que se ruborizara un cangrejo, ni un huevo. Que se retiren los que temen estas «evocaciones».

Me daría vergüenza alterar las aguas tranquilas y pacíficas de su sereno candor... Soy demasiado amable para desear desagradarles. (*La Danse*, noviembre-diciembre de 1924)

1925 Afectado por una vida de privaciones que ha escogido deliberadamente, sin querer siquiera aprovechar sus éxitos de los últimos años, Erik Satie murió en el hospital Saint-Joseph el 1 de julio.

En su miserable cuarto de Arcueil, que había cerrado en vida a todo el mundo, se descubrieron, en una leonera increíble, dos pianos con los pedales atados, que escondían, bajo sus tapas, preciosos manuscritos, cuidadosamente caligrafiados, en los que figuraban varios miles de textos fantásticos, redactados en forma de pequeños anuncios, que describían un universo más allá del espejo. No los había mostrado nunca a nadie.

El Hombre está hecho para soñar como yo para tener una pierna de madera.

ERIK SATIE



## BIBLIOGRAFÍA



ERIK SATIE, *Le piège de Méduse*, comedia lírica de Erik Satie con música de baile compuesta por el mismo señor, ornada de grabados de Georges Braque. París, Galerie Simon, 1921.

—, *Écrits*, reunidos, establecidos y presentados por Ornella Volta, París, Champ libre, 1977; Gérard Lebóvici 1981 y 1990.

—, *Memorias de un amnésico y otros escritos*, traducción e introducción de Loreto Casado. Presentación de Llorenç Barber. Cronología de Ornella Volta. Madrid, Fugaz, 1989; Ardora, 1994 y 1998.

PIERRE-DANIEL TEMPLIER, *Erik Satie*, París, Rieder, 1932; Éditions d'Aujourd'hui, «*les introuvables*», 1975.

VIRGINIA CAREAGA, *Erik Satie*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990.

ROBERT ORLEDGE, *Satie the composer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990 y 1994.

ORNELLA VOLTA, *L'ymagier d'Erik Satie*, París, Van de Velde, 1979 y 1989.

—, *Satie seen through his letters*, traducido del francés por Michael Bullock. Introducción de John Cage. Londres y Nueva York, Marion Boyars, 1989 y 1995.

—, *Satie et la danse*, París, Plume, 1992.

—, *Satie/Cocteau: les malentendus d'une entente*, París, Le castor astral, 1993.

—, *Erik Satie, bibliographie raisonnée*, Ayuntamiento de Arcueil, 1995.

—, *Erik Satie*, París, Hazan, 1997.

—, *Erik Satie honfleurais*, Honfleur, Editions de la Lieutenance, 1998.



ESTA EDICIÓN  
DE «CUADERNOS DE UN MAMÍFERO»,  
DE ERIK SATIE, A CARGO DE ORNELLA VOLTA,  
SE HA TERMINADO DE IMPRIMIR,  
EN CAPELLADES,  
EN EL MES DE ABRIL  
DE MIL NOVECIENTOS NOVENTA Y NUEVE.

