

La subversión musical de Erik Satie por medio del pensamiento cínico

The musical subversion of Erik Satie through cynical thinking

por

Lorena Valdebenito Carrasco

Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado, Chile.

lvaldebe@uahurtado.cl

Este artículo pone en discusión las perspectivas de valoración que ha tenido la obra musical y la propia figura de Erik Satie, con la finalidad de revisar cuáles podrían ser los fundamentos de su pensamiento musical. Considerando que estas valoraciones en su mayoría parten desde una visión musical canónica, trataremos esto como un problema, a partir de cómo esta visión podría haber afectado la comprensión de su propuesta musical por parte de cierto sector de la academia. Se asume que Satie se opone al canon de la música occidental mediante una *subversión musical*, que fundamentamos conceptualmente desde Nietzsche. Luego, siendo la *subversión* una característica importante del pensamiento *cínico* estableceremos un vínculo entre Erik Satie y los presupuestos de la filosofía *cínica*, considerando *lo animal* como un concepto clave dentro de esta escuela de pensamiento.

Palabras clave: Subversión, subversión musical, canon, lo animal, cínico.

This article discusses the perspectives of evaluation that has had the musical work and the own figure of Erik Satie, with the purpose to review what could be the fundamentals of his musical thought. Considering that most of these assessments start from a canonical musical vision, we will treat this as a problem, from how this vision could have affected the understanding of its musical proposal by a certain sector of the academy. It is assumed that Satie opposes the Western musical canon through a musical subversion, that we will ground on Nietzsche. Since subversion is an important feature of cynical thinking, we will establish a link between Erik Satie and the presuppositions of the cynical philosophy, considering the animal as a key concept within this school of thought.

Keywords: Subversion, musical subversion, canon, the animal, cynical.

INTRODUCCIÓN Y ASPECTOS METODOLÓGICOS

Han pasado ya ciento cincuenta y tres años desde el nacimiento de Alfred Eric Leslie Satie (1866-1925), el enigmático compositor francés que decidió adoptar su segundo nombre y apellido paterno como nombre artístico¹. Decisión que podría haber signado la vida de este compositor, guiándolo por un camino poco convencional en la música.

¹ Su madre se llamaba Jane Leslie Anton, de origen escocés, y el nombre de su padre era Jules Alfred Satie, normando (N. del E.).

En términos generales, Satie ha sido comprendido como un compositor diferente, genial y único, principalmente por la manera innovadora que tuvo para enfrentar su creación musical, pero al mismo tiempo se ha intentado comprenderlo desde un enfoque tradicional, tomando como referencia los principios y valores musicales vinculados con la estética clásico-romántica germánica. El hecho es que Erik Satie no suscribe a esas categorías tradicionales, debido a que su propuesta artístico-musical se escapa a todo molde, canon o pensamiento musical que se funde en esa estética tradicional. En este sentido queremos revisar la manera en que el compositor se enfrentó a la música de un modo subversivo. En primer lugar, revisaremos qué antecedentes existen acerca de la valoración que ha tenido Erik Satie por parte de la academia, con la finalidad de contextualizar el significado que se le ha otorgado como músico y como persona desde un enfoque crítico al discurso canónico.

En segundo lugar, nos referiremos al concepto de *subversión*, asumiendo su uso desde una perspectiva nietzscheana, con el fin de dar un fundamento teórico que justifique dicho concepto, y revisaremos el modo en que se daría una *subversión musical* en múltiples aspectos. Esto evidenciaría en términos concretos este gesto *subversivo* del compositor.

Y en tercer lugar, revisaremos algunos planteamientos de la filosofía *cínica*, con la finalidad de demostrar aspectos tanto musicales como personales de *cinismo* en Erik Satie. Considerando que la *subversión* es una característica propia de esta escuela de pensamiento, luego la *subversión musical* ocurre a partir de las características de lo *cínico* en Satie, que se halla en estrecha relación con *lo animal* “perruno”².

La metodología de este trabajo se basa en la discusión conceptual y teórica que toma como referencia a Nietzsche y la filosofía *cínica*, estableciendo un diálogo entre música y filosofía en la propuesta artística de Erik Satie.

Nuestro objetivo es enfrentar la valorización y desvalorización de la figura de Erik Satie desde la “crítica al canon musical”, que para el caso se ha ido entretendiendo de manera evidente y velada a un mismo tiempo, principalmente en lo que se “dice” respecto de Satie, sin dejar de lado otros mecanismos discursivos de exclusión del compositor. La crítica se asume aquí como un ejercicio metodológico, cuando nos proponemos “sospechar” acerca de lo que el discurso oficial ha dicho acerca de Satie, evidenciando y descentrando la perspectiva canónica del lenguaje musical dentro de la valoración estética de su obra. En este sentido, la revisión bibliográfica crítica de lo que se ha dicho y cómo se ha dicho respecto del compositor, junto con el contraste de los escritos del propio Satie³, se constituye en la principal herramienta metodológica de este trabajo.

² Cínico, *hynikós*, proviene de *hýon*, *hynós*, que significa perro o perruno. Este concepto le sirvió a Diógenes de Sínope (filósofo griego, ca. 400, a. C. – 323 a. C.) para autodenominarse y denominar toda una escuela de pensamiento filosófico sistematizado por Diógenes Laercio en su libro *Vidas de los filósofos más ilustres*. El concepto cínico, que hoy se usa para definir a las personas que aparentan ser algo que no son, no tiene el mismo sentido que para la filosofía *cínica*. El filósofo *cínico* se caracteriza por reivindicar la libertad, la autonomía, la crítica a las normas establecidas mediante la sátira y el humor, la desvergüenza, la vida austera al extremo. Todas estas características se encuentran en el perro como animal que mejor los representa. Hay cuatro razones para ser llamado *cínico* (perro) según un escoliasta de Aristóteles: *la indiferencia* de su modo de vida, porque “los perros comen y hacen el amor en público, van descalzos y duermen en toneles y encrucijadas”. *La desvergüenza*, “no como algo inferior a la vergüenza, sino por encima de esta” [...] “El perro es un *buen guardián* y ellos guardan los principios de su filosofía” [...] “El perro es un *animal selectivo* que puede distinguir entre sus amigos y sus enemigos (García 1998: 114)”.

³ *Cuadernos de un mamífero* (2006), título original: *Cahiers d'un mammifère* (1999), es una selección de escritos de Erik Satie, compilados por Ornella Volta y traducidos por M. Carmen Llerena. *Memorias*

ANTECEDENTES SOBRE UNA VALORIZACIÓN CANÓNICA DE ERIK SATIE

Las perspectivas canónicas de valorización de los sujetos en la historia de la música dan cuenta acerca del modo en que la tradición se va perpetuando con el tiempo. Por una parte, existe el canon como fenómeno que:

Está generalmente apoyado en el *statu quo*, que hace eje en la tradición naturalizada, en la experiencia, en la virtual intemporalidad de los valores estéticos compartidos, en su papel fundante en la cultura y con valor prospectivo, ya que señala o sugiere las direcciones que debe seguir la producción posterior⁴.

Y por otra, existe la “crítica del canon”⁵, la que intenta develar los modos de apropiación y significación que permanecen en el tiempo por medio de un juego visible e invisible que valida prácticas musicales, géneros musicales, discursos sobre la música, sujetos que conforman las historias, mecanismos de validación de repertorios, entre otros.

Cook ve en la teoría crítica, traspasada a la musicología, la respuesta al problema entre asumir “el modo en que son las cosas” y la “capacidad para juzgar el modo en que son las cosas”. Para este autor, el principal objetivo de la teoría crítica es:

Exponer el funcionamiento de la ideología [desde el punto de vista de Marx] en la vida cotidiana, revelando creencias aceptadas *acríticamente* y devolviendo así a los individuos el poder de decidir por sí mismos lo que ellos quieren creer, ya que, al presentarse a sí mismas como *el modo en que son las cosas*, las ideologías suprimen la existencia misma de alternativas⁶.

Con esta perspectiva, y acaso herramienta, se han ampliado de manera considerable las visiones tradicionales acerca de la música, el arte y la cultura, basadas, por ejemplo, en los esencialismos, en las jerarquías estéticas y musicales, en cómo y por quiénes se van conformando las historias y las narraciones de los sujetos, entre otras. Temas que han sido objeto de discusión por parte de la Nueva Musicología⁷ y por la etnomusicología⁸. Sin embargo, la fuerza que ha tenido el discurso musical “docto oficial” acerca de los compositores y sus obras, ha permanecido, al parecer, como un importante referente a la hora de hacer valoraciones musicales, particularmente desde la academia, y en la enseñanza acerca de compositores y compositoras.

En la actualidad, y de acuerdo con la literatura revisada, podríamos decir que existen al menos dos perspectivas o discursos respecto del valor musical de Erik Satie.

En primer lugar, está la perspectiva tradicional-canónica, que valida sus juicios a partir de las posibilidades que ofrece el lenguaje musical clásico-romántico, sin que exista una

de un amnésico y otros escritos (2007), título original: *Erik Satie, Écrits* (1977), es una recopilación de artículos y manuscritos que se publicaron en la época, disponibles en distintos archivos, colecciones y bibliotecas. “Erik Satie’s Letters to Milhaud and Others” (1980), artículo de Willkins, presenta cartas íntegras o extractos de cartas que Satie escribió a Darius Milhaud y a otras personas con las que se relacionó en su época, comentadas por el autor. “Erik Satie’s Letters” (1981) es otro artículo de Willkins, el que presenta otras cartas de Satie.

⁴ Corrado 2004-5: 29.

⁵ Corrado 2004-5: 29.

⁶ Cook 2006: 132.

⁷ Ramos 2003.

⁸ Mendivil 2016.

crítica al enfoque canónico (explícito o implícito en el discurso) para valorar la música de Satie, como ocurre en los trabajos de Armengaud⁹, Eaves¹⁰, Barber¹¹ y Orledge¹².

En segundo lugar, existen autores que en menor número que los anteriores se aproximan a Satie tomando algo de distancia del canon, así como Vella¹³, Volta¹⁴ y Davis¹⁵. Sin embargo, ninguno de ellos aborda la recepción o valoración musical de Satie como un problema.

Algunos de estos autores solo emiten juicios valóricos generales respecto de su música, pero otros, en cambio, reflexionan precisamente de lo difícil que es abordar, valorar o estudiar a Satie. Si bien están conscientes de que es posible perderse entre lo que quiso proponer, lo que no quiso proponer, hasta qué punto su música fue un juego, si su música debe ser tomada en serio, hasta si fue un compositor de verdad o no, como Armengaud o Barber, nunca emiten juicios que cuestionen o expliciten la valoración desde el canon dominante.

Hanlon¹⁶, respecto de las pocas perspectivas existentes basadas en la crítica al canon y la recepción de la obra de Satie, señala que “las razones para la relegación de Satie en su posición oficial de *outsider* y el proceso por el cual su exclusión ocurrió, nunca ha sido directamente abordado”. Esto se constituye en un antecedente importante como punto de partida, pues en general se ha asumido naturalmente la ausencia del compositor en el canon musical occidental, tomando como argumento el hecho de que “las ideas musicales [de Erik Satie] fueron consideradas más importantes que la música en sí misma”¹⁷.

La perspectiva de Hanlon es importante pues otorga relevancia a la exclusión de Satie dentro del canon musical, como un hecho historiográfico digno de problematizar desde la recepción de la obra de Satie.

Esta subvaloración desde la academia hacia el compositor es difícil de abordar y compleja de seguir. Si bien algunos autores mencionados por Hanlon, como Orledge, Gillmor o Whiting, intentan valorizar la figura del compositor y su obra, terminan de una u otra manera por desvalorizarla de todos modos. En este sentido, podríamos decir que la “buena intención” avanza por un lado, pero luego, el lenguaje empleado por los autores devela precisamente lo contrario¹⁸.

Ahora, como antecedente respecto del concepto de *subversión* en Satie y un enfoque desprejuiciado acerca del compositor, hay que mencionar el libro *Satie. La subversión de la fantasía* (2013), de Alfonso Vella. Este autor, aunque intenta abordar su música como

⁹ 1991.

¹⁰ 2001.

¹¹ En Satie 2007.

¹² 1990. Aunque este autor abre una nueva perspectiva para abordar a Erik Satie como compositor, dejando atrás la idea de que el humor era su principal característica, de todos modos usa el término “bizarro”, por ejemplo, para referirse a la música de Satie o al compositor mismo. Con esto Orledge participa de una visión tradicional y estereotipada como un personaje raro y extraño.

¹³ 2013.

¹⁴ 2006.

¹⁵ 2007.

¹⁶ “The reasons for Satie’s relegation to the position of official outsider and the process by which this exclusion occurred have never been directly addressed (Hanlon 2013: 4 [La traducción es nuestra]).” En su tesis, la autora intenta responder la siguiente pregunta: ¿cuáles fueron los mecanismos por los cuales Erik Satie fue excluido de canon musical francés? A la autora le interesa averiguar cómo fue posible que Satie haya logrado una gran notoriedad durante su vida, que su música haya sido grabada, publicada y promovida por gente que defendía el canon musical, al mismo tiempo en que fue excluido de éste.

¹⁷ “The musical ideas were considered more important than the music itself (Hanlon 2013: 4 [La traducción es nuestra]).”

¹⁸ Ver en Hanlon 2013 el apartado “Defensive scholarship”, pp. 11-12.

agente de “subversión”, no aporta un marco teórico de este concepto. En cambio, el gran aporte de este libro es precisamente analizar en qué aspectos musicales Satie se aparta del pensamiento musical clásico-romántico, pero sin que esto sea objeto de crítica. Así también, este autor analiza al compositor, sin juicios, a base de estereotipos y libre de prejuicios académicos en su propuesta musical, lo que resulta diferente y novedoso respecto del común de la literatura revisada.

En cuanto a la perspectiva tradicional-canónica de Satie, uno de los argumentos para desconfiar de la “calidad” de la música del compositor, y ser “condenada” casi universalmente, según Gillmor, fue que era “pobre y simple”¹⁹. Lo que resulta comprensible, pues los discursos se forman de acuerdo con los significados que la música tiene en su momento histórico. Sin embargo, y a pesar de las nuevas significaciones respecto de la música, la perspectiva tradicional y canónica ha permanecido con el tiempo, casi sin ser cuestionada.

Podemos señalar que durante su vida Satie fue respetado y reconocido por figuras como Debussy, Milhaud y Ravel²⁰, pero también fue duramente tratado por ciertos críticos²¹. Como un referente inicial está la crítica tanto a su obra como a su figura, consideradas como “un problema”²² o “un caso extraño”²³. Mellers había advertido que:

Probablemente ninguna otra figura de la música moderna ha sido sometida tan persistentemente a una ignorante denigración como Erik Satie. El temor de responder a algo genuinamente nuevo o inquietante para esa complacencia ha llevado a las personas con la más superficial actitud de su trabajo a descartar a Satie como un *blagueur* [bromista] incompetente, un excéntrico que escribió frases extrañas sobre su música, cuyas composiciones pueden ser ignoradas con alegre irresponsabilidad o como mucho desechada con algún epíteto como *delgado*²⁴.

¹⁹ Gillmor 1983: 107 [La traducción es nuestra]. Gillmor se encarga de revisar de manera documentada y detallada el interesante vínculo que se produce entre Satie y el *Avant-Garde*, valorando la posición de su figura como un verdadero artista de su tiempo que, aunque fue significado como un *outsider*, no era menos extraño o excéntrico que otros personajes de su época como Josephin Peladan, Alphonse Alais o Alfred Jarry.

²⁰ García 2000, Vella 2013.

²¹ Dentro de los críticos más duros al valorar la música de Satie, están: “Emille Vuillermoz crítico del *Excelsior* y jefe de redacción de la *Revue Musicale SIM* [...] si en un momento formó parte del grupo de *jóvenes* que apoyaban su música, más tarde se pasó al bando de sus adversarios [...] Louis Lalo y su actitud displicente hacia la nueva música harán de él uno de los peores enemigos de Satie” (Casado, en Satie 2007: 125). Satie, en una carta a su hermano Conrad, le confiesa: “I have been much abused in my poor life, but never was so much scorn poured upon me. What on earth had I been doing with D’Indy? Before, I have written pieces of such immense charm. And now! How pretentious! What a bore! Thereupon, the *young musicians* organized an anti-D’Indy movement and performed the *Sarabande*, the *Fils des étoiles*, etc..., Works which had formerly been considered as the product of the ignorance, and wrongly so, according to this *young musicians*”/ “He sido muy abusado en mi pobre vida, pero jamás se derramó tanto desprecio hacia mí. ¿Qué había estado haciendo con D’Indy? Antes, escribí piezas de tal encanto inmenso ¡Y ahora! ¡Qué pretencioso! ¡Qué aburrido! De este modo, los jóvenes organizaron un movimiento anti-D’Indy e interpretaron la Sarabanda, los Hijos de las estrellas, etc... Obras que antes habían sido consideradas como el producto de la ignorancia, y muy erróneamente, según estos jóvenes músicos” (Wilkins 1981: 211 [La traducción es nuestra]).

²² Wright Roberts 1923.

²³ Myers 1945.

²⁴ “Probably no other figure in the modern music has been subjected to such persistently ignorant denigration as Erik Satie. Fear of responding to something which is genuinely new or disturbing to their complacency has led people with only the most superficial acquaintance with his work to dismiss Satie as an incompetent *blagueur*, an eccentric who wrote odd sentences over his music, whose

Esta idea del personaje como un ser “raro” aun tiene eco en la academia, sea de manera explícita o implícita, pues se toma como un antecedente para valorizar o desvalorizar su figura. Si en su época fue tratado por la crítica como “raro” o “excéntrico”, hoy, y tomando la herramienta de la patologización, tal rareza toma la forma de un trastorno psiquiátrico o médico, así como intenta probarlo Fung al atribuirle “Síndrome de Asperger”²⁵. Y es meridianamente conocido, por medio de la crítica de Foucault, cómo la patologización ha sido considerada un modelo de exclusión de ciertos individuos catalogados como raros, “locos” o “anormales” dentro de la sociedad²⁶.

Existen hechos que han contribuido a este “mal trato” a Satie, como la evidente exclusión en la(s) historia(s) de la música, la falta de estudios acerca de una posible continuidad estilística o la referencia sistemática en su pensamiento estético²⁷. Así también, la escasa presencia de su música en el currículum académico, la extrema popularización de sus tres *Gymnopédies* (1888) y sus seis *Gnossiennes* (ca. 1890)²⁸ que de algún modo han reducido el concepto total de su propuesta artística a nueve obras, sumado al modo prejuiciado y estereotipado que se ha tejido en torno al personaje como un ser raro y excéntrico. A esto se agrega la interpretación, a veces simplista, acerca del uso del humor en sus obras, así como lo tratan Armengaud o Potter²⁹. Todo esto nos habla de un compositor que ha resultado problemático para incluir dentro del canon musical, siendo valorado más bien como un músico menor³⁰.

EL CONCEPTO DE SUBVERSIÓN EN NIETZSCHE Y LA SUBVERSIÓN MUSICAL DE ERIK SATIE

Antes de exponer cómo ocurre una *subversión musical* en Erik Satie, asumiremos la idea de *subversión* desde Nietzsche, para otorgar un fundamento conceptual a este trabajo.

Cuando Nietzsche habla de *Umwertung aller Werte* [transmutación de los valores], existen términos asociados para explicar esa expresión, como *Umwertung* [transmutación], *Umgekehrten* [invertido] o *Umsturz* [insurrección, subversión]. La idea apuntaría al acto de

compositions can be ignored with cheerful irresponsibility or at most dismissed with some such epithet as *thin*” (Mellers 1942: 210).

²⁵ Fung 2009. En su artículo la autora establece una relación entre la creatividad musical y el Asperger, a partir del caso de Satie. Si bien Fung deja en claro que no pretende diagnosticar a Satie con esta enfermedad, establece de todas maneras un directo vínculo basándose en estudios que relacionan modos de autismo, y más concretamente el síndrome de Asperger, y la creatividad.

²⁶ Foucault 2006.

²⁷ Es muy común encontrar referencias acerca de la importancia de Satie en la creación de nuevos conceptos respecto de la música de su tiempo (Vella 2013; Armengaud 1991). Para García, Debussy, Ravel, el grupo de Los Seis y “sobre todo D. Milhaud, vieron en él una puerta abierta hacia una nueva estética musical alejada de los parámetros decimonónicos [...] no es de extrañar que J. Cocteau le colocara de estandarte de una nueva música y como alternativa a una música alejada por igual del impresionismo francés y del expresionismo alemán. A partir de Satie, es comprensible la visión que aportaron compositores como E. Varèse y John Cage” (García 2000: 103). Pero no ha habido estudios que aborden de manera sistemática este tema.

²⁸ Satie incluye una “séptima” *gnossienne* en el primer acto de su obra escénica *Le fils des étoiles* de 1891 (N. del E.).

²⁹ 2016.

³⁰ Candé, 2002: 287. El autor sostiene que: “Indudablemente, Satie, no fue más que un maestro menor, pero su influencia en los seis [sic.] y en Stravinsky fue ciertamente considerable”.

poner al revés algo, o invertir el orden de lo establecido³¹, pues, diversas situaciones por él descritas, indicarían esta idea³².

Nietzsche ve en el acto de esta inversión, transmutación, insurrección o subversión, un cambio de sentido de diferentes jerarquías que han sido significadas como valores “predominantes y que se llaman un tiempo verdades en el dominio de la lógica, de la política (o de la moral), o de la estética”³³. Y es en el arte, y en particular en la música, donde el filósofo propone pensar lo dionisiaco como un elemento subversivo dentro del contexto apolíneo que dominaba la concepción musical de Occidente³⁴.

Hasta aquí, podríamos hablar de una o varias relaciones entre las ideas de Erik Satie y Friedrich Nietzsche. Por un lado, la ruptura frente a lo tradicional, pues en ambos se da una oposición a lo establecido. Mientras Satie se opone al enfoque tradicional que se imponía en la estética musical predominante, principalmente en la academia, Nietzsche se opone a la moral impuesta y lo que esta representa en la cultura occidental. Por otro lado, tanto Nietzsche como Satie se oponen al concepto de verdad³⁵. Es en este contexto que ambos autores componen obras que desafían los principios entendidos como tradicionales en la música a partir del recurso de la repetición, según propone Pardo³⁶.

³¹ Nietzsche 1994, 2007.

³² En el contexto planteado por Nietzsche (1994), por ejemplo, los judíos habrían realizado una inversión o una transvalorización de ciertos principios que eran asumidos como buenos, modificando su sentido en términos inversos. Así, señala con asombro que: “han sido los judíos los que, con una consecuencia lógica aterradora, se han atrevido a invertir la identificación aristocrática de los valores (bueno = noble = poderoso = bello = feliz = amado de Dios) y han mantenido con los dientes el odio más abismal (el odio de la impotencia) esa inversión, a saber, ¡los miserables son los buenos; los pobres, los impotentes, los bajos son los únicos buenos; los que sufren, los indigentes, los enfermos, los deformes son también los únicos piadosos, los únicos benditos de Dios, únicamente para ellos existe bienaventuranza, -en cambio vosotros, vosotros los nobles y violentos, vosotros sois, por toda la eternidad, los malvados, los crueles, los lascivos, los insaciables, los ateos, y vosotros seréis también eternamente los desventurados, los malditos y condenados! [...] con los judíos comienza en la moral la rebelión de los esclavos” (Nietzsche 1994: 39-40 [7]). El acto de invertir es lo que el filósofo rescata como un hecho de arrojo, de valentía, que si bien, para el caso judío sería un ejemplo negativo según los efectos que provoca en términos morales esa *transvaloración*; el autor, aclara que “los judíos [...] han llevado a cabo esa milagrosa inversión de valores que ha dado a la vida durante milenios un nuevo y prodigioso atractivo [...] en esa inversión de valores [...] es donde radica la importancia del pueblo judío, con él empieza en moral la insurrección de los esclavos” (Nietzsche 2014a: 716 [195]).

³³ Nietzsche 2014a: 731 [211].

³⁴ Nietzsche 2007.

³⁵ Satie es categórico: “Siempre lo he dicho –y lo repetiré muchas veces después de mi muerte– que no hay Verdad en el Arte (Verdad única). La Verdad de Chopin –este prodigioso creador–, no es la Verdad de Mozart, músico tan espléndido cuya *escritura* es un imperecedero fulgor; lo mismo que la Verdad de Gluck, no es la Pergolesi; como tampoco la Verdad de Liz es la Haydn (...) Si hay una verdad artística, ¿dónde empieza?, ¿cuál es el Maestro que la posee entera?, ¿Palestrina, Bach, Wagner? (...) Afirmar que hay una Verdad en el Arte, me parece tan extraño y alucinante como si oyera decir que hay una Locomotora-Verdad, una Casa-Verdad, un Avión-Verdad, un Mendigo-Verdad, etc. (Satie 2007: 67)”.

³⁶ Pardo 2014: 238. La autora analiza la pieza “Das fragment an sich” (1871) de Nietzsche y el uso del *da capo* como modo de repetición, y también la obra *Vexations* (1893) de Satie, en razón del uso de la repetición, pero en este caso como recurso compositivo de manera global. Según Pardo “ambas composiciones solicitan un ejercicio de escucha en el que se asiste a la ruptura de la lógica lineal y a la entrada en un tiempo cero. Este tiempo cero supondrá la posibilidad de explorar otros caminos para la escucha y el pensamiento”.

El hecho de que Erik Satie se haya opuesto a la estética germana clásico-romántica, como también a la visión estética francesa y principalmente al impresionismo, es un fenómeno interesante que permite abrir la discusión respecto de cuál podría haber sido la naturaleza de la propuesta musical de Erik Satie, y cómo esta ha sido comprendida en la academia.

El impresionismo musical fue una estética que buscó renovar el lenguaje artístico desde una sonoridad propiamente francesa, logrando una importante emancipación del lenguaje romántico, siendo una interesante vía alternativa a la estética alemana. Con todo, el impresionismo no llega a oponerse totalmente a la tradición alemana, como sí lo hace Erik Satie desde una estética particular (como revisaremos más adelante). El impresionismo fue capaz de dialogar con varios rasgos musicales propios de la tradición alemana, como el tratamiento orquestal, el enfoque de estructuración (composición) de las obras musicales, y el uso de una base armónica o contrapuntística que no es desestimada, en su parte esencial, para sostener las obras impresionistas. Por tanto, según su cercanía con el lenguaje romántico, el impresionismo no podría ser considerado como un estilo que se opone a la tradición clásico-romántica, porque no busca subvertir las bases estéticas de dicha tradición³⁷.

El concepto de *subversión estética*, desarrollado por Carrasco³⁸, nos parece un buen antecedente para comprender la subversión desarrollada por Erik Satie, sobre todo por el modo en que Satie ha pensado su *musique d'ameublement* (1917)³⁹. En este caso específico, se trata de una manera de resaltar “las distorsiones que acusa la obra de arte en el sistema burgués”⁴⁰.

Partiendo del concepto de *subversión estética*, proveniente de una perspectiva ideológica como bien lo resalta Carrasco⁴¹, asumimos que en Satie se daría una *subversión musical*. Ello

³⁷ García hace una interesante distinción entre aquellos aspectos que Debussy como exponente del impresionismo usa, y aquellos que provienen de la tradición romántica en su música. Los propios del estilo impresionista fueron: “-La desfuncionalización de la armonía. -La emancipación del acorde y la disonancia en función de su color y timbre. -La eliminación de los contornos bien delimitados”, entre otros. “Pero no hay que olvidar que la armonía de Debussy procede básicamente del período romántico [...]”, como: “-La sucesión paralela de acordes desprovistos de funcionalidad y conexión tonal entre sí. -La tendencia hacia un parentesco cromático de las armonías. -La estratificación de acordes por terceras y más tarde por cuartas. -La importancia del tritono como medio de unión entre acordes al ocupar una posición intermedia en la escala (García, 2000: 124)”.

³⁸ 2012.

³⁹ La *musique d'ameublement* [“música de mobiliario”], desarrollada por Satie y Milhaud, no es solamente música, sino que es además un concepto sobre la música en tanto pretende algo, según lo expone el propio Satie: “La música de mobiliario es básicamente industrial [...] Nosotros queremos lanzar una música para satisfacer las necesidades útiles. El Arte no entra dentro de estas necesidades. La *música de mobiliario*; crea vibración; no tiene otra finalidad; desempeña la misma función que la luz, el calor & el *confort* en todas sus formas” (Satie 2007: 119). Con la *música de mobiliario*, espera representar el sonido decorativo, para denunciar el uso y consumo de aquellas músicas que nunca son escuchadas, que pasan a un segundo plano; en definitiva que se vuelven útiles, por esa razón la *música de mobiliario* no puede ser considerada como arte. Esto puede complementarse con una idea que desarrolla Satie acerca de la música de fondo o ambiental utilizada en diferentes espacios que para el compositor resulta un agobio, pues considera que esta es “música mala” comparable con “charcutería”, con “dufayelización”, una expresión que adopta de “Dufayêl” (Satie 2007: 31). (“Dufayêl”, definido como grandes almacenes y famosos), sinónimo de producción en serie de los medios artísticos [ver en nota al pie, p. 125].

⁴⁰ Carrasco 2012: 13.

⁴¹ “El burgués usa de la música lo que siempre fue para él un decorado de su ego, un ego en forma de mobiliario en su sala, pero ahora de forma directa, sin distorsiones, ya que se cuelga del ambiente sonoro como cualquier sonido, alhajando la casa del burgués sin ser escuchada. Las relaciones

sería no solo en el caso particular de la “música de mobiliario”, sino esta subversión sería la base de su pensamiento musical, donde ya no queda tan claro si este gesto *subversivo* podría provocar su condición de *outsider*, o a partir de su condición de *outsider* realiza un acto de *subversión musical*.

Lo anterior puede ser notado cuando Eaves asume que la orquestación, como recurso de composición musical, podría “elevar” la categoría de aquellas piezas escritas para instrumento solo a un nivel superior en caso de ser orquestadas, como es el caso de las *Gymnopédies*. Esta idea contribuye a naturalizar el concepto en relación con las jerarquías estéticas. En este sentido, se parte del supuesto que las obras orquestadas son superiores, o de mayor nivel, frente a aquellas obras escritas para instrumentos solos. Estas son consideradas como inferiores, o de menor nivel, en comparación con aquellas, sin que el autor discuta tal mecanismo de validación:

En interpretaciones posteriores, los elementos musicales populares predominaron en la configuración de la identidad de las obras, y aunque la orquestación de las *Gymnopédies* de Claude Debussy en 1896 logró elevar el estatus de las piezas, esta percepción predominante condujo a debates estéticos sobre la justificación de la inclusión de las obras en programas de conciertos⁴².

Por su parte, en el modo en que expone los recursos estéticos en las obras de Satie, Barber deja entrever que efectivamente existe un quiebre o una oposición respecto de lo establecido:

A aquel que se acerca al catálogo de sus obras (la música de Satie que se toca suele ser siempre la misma, apenas un diez por cien del total que compuso) estas se le aparecen como un disparate continuo de títulos y géneros sin orden ni concierto (...) Satie parece haber tocado todos los extremos, todos los géneros. Una lectura lineal y coherente resulta una temeridad⁴³.

Pero su apreciación denota una visión canónica cuando incluye palabras como “coherente” frente a aquello que no lo sería en el caso de Satie, o cuando expone que la propuesta de este compositor está basada en la oposición musical por medio del uso de “sucedáneos de cadencias”, de “elementos secundarios” o la “yuxtaposición, la repetición y la simetría”⁴⁴. Con estas expresiones, el autor considera que Satie no utiliza los recursos musicales de un modo convencional, vale decir, que aquellos usos son significados de manera subvertida. Por ejemplo, no usa cadencias propiamente tales sino “sucedáneos de cadencias” o “elementos secundarios”, los que podrían comprenderse como un *collage*, o una colección de cadencias superpuestas, al no basarse en el uso de las mismas cadencias como usualmente suele hacerse. Lo importante aquí no radica tanto en evidenciar que esto existe en la música de Satie, sino en cómo esta oposición subversiva –según nosotros– es leída o significada por estos autores.

sociales reales reflejan así lo que son en realidad, y dejan de estar ocultas. Más que música, *musique d'ameublement* es un ejercicio epistemológico, una crítica social en sí misma (Carrasco y Valdebenito 2011: 51, citado en Carrasco 2012: 12)”.

⁴² “In subsequent performances, the popular musical elements more dominantly informed the identity of the works, and even though Claude Debussy’s 1896 orchestration of the *Gymnopédies* succeeded in elevating the status of the pieces, this prevailing perception led to aesthetic debates regarding the justification for including the works on concert programs (Eaves 2011: 2)”.

⁴³ Barber, en Satie 2007: 7.

⁴⁴ Barber, en Satie 2007: 9.

Al mismo tiempo en que Barber otorga elogios a Satie y parece comprender su figura como un “extemporáneo [...]” cuya “obra entera conforma un entramado cuidadosa y conscientemente elaborado, tanto para ocultarse a sí mismo, como para extraviar a quien se acerque a ella”⁴⁵. También dice que “en efecto, toda la música de Satie es mueble, es tapiz, es pre-ludio [...] Desde *Ogives* hasta su *Prelude en Tapissérie*, Satie, más que músico, es un *preludiador*, un preparador de auditores por medio del sonido”⁴⁶. En virtud de esto, nos preguntamos: ¿Cómo tendría que haber compuesto, Satie, para no ser llamado un *preludiador*? ¿Logra Barber captar los aspectos más controversiales de la propuesta musical de Satie? Al parecer para este autor, el estatus del lenguaje musical no puede ser transado, releído, o resignificado, porque si se hiciese, entonces no alcanzaría a ser música.

En el caso de Potter, aunque concordamos con ella cuando relaciona a Satie con el mundo moderno parisino, el hecho de que catalogue su música como “música de organillo”, y que debido a su relación con el bajo pueblo y por consiguiente con “la música de los pobres”⁴⁷ se pueda llegar a comprender la propuesta musical del compositor, demuestra una perspectiva limitada y sesgada. Según esta autora “la música de Satie es a menudo corta y repetitiva, simple en texto y armonía y a veces basada en canciones populares –todas características compartidas con la música de organillo–”⁴⁸.

Por otro lado, vemos que el pensamiento del propio Satie tiene una cercanía con el “progreso” musical cuando el mismo compositor resalta que “la Evolución musical tiene cien años de retraso con respecto a la Evolución de la pintura [...] El individualismo viene del Renacimiento”⁴⁹. En efecto, Satie critica a aquellos que se niegan a sumarse a una visión progresista de la música, según lo manifiesta: “esto *se repite* siempre y son siempre los mismos los que combaten el Progreso en todas sus formas; en todas sus manifestaciones: los sostenedores de las *costumbres adquiridas*, los *Yo de Aquí no me Muevo*, de las buenas gentes”⁵⁰.

Lo que en cierto modo podría confundir es que Satie logra ser progresista a partir de un lenguaje arcaico (principalmente modal y de cuño medieval) como material primario, pues como señala Vella, el compositor “toma el camino exactamente opuesto. Mientras los autores posrománticos expanden más y más la tonalidad con intrincadas relaciones armónicas, él lanza su mirada atrás, muy atrás: hacia la Edad Media”⁵¹.

El asunto es que si se toma la simplicidad de Satie (basada en aspectos técnicos de ejecución y en estéticas menos complejas) como el único criterio para valorar su música, esto podría llevarnos a dejar pasar muchos otros aspectos en los que es posible notar una abierta *subversión musical*.

En la siguiente tabla se puede apreciar diferentes dimensiones estético-musicales y su manifestación en la obra de Erik Satie. De esta manera podríamos inferir algunos principios dentro de su propuesta creativa, muchas veces en oposición a aquellos usados por la tradición docta clásico/romántica (entre estas, varios se mantienen incluso durante y después del dodecafonismo).

⁴⁵ Barber, en Satie 2007: 7.

⁴⁶ Barber, en Satie 2007: 11.

⁴⁷ Potter 2016: 11.

⁴⁸ Potter 2016: 11. “Satie`s music is often short but repetitive, simple in text and harmony and sometimes based on popular tunes -all characteristics shared with barrel organ music”.

⁴⁹ Satie 2007: 109.

⁵⁰ Satie 2007: 56.

⁵¹ Vella 2013: 48.

TABLA 1: DIMENSIONES ESTÉTICO-MUSICALES DE LA OBRA DE SATIE
EN LOS QUE SE ADVIERTE UNA *SUBVERSIÓN MUSICAL*

| Dimensiones estético-musicales | Principios de la tradición docta clásico-romántica | Principios en la obra de Satie que sugieren una <i>subversión musical</i> | Obras representativas o características de Satie |
|--------------------------------|---|---|--|
| Orquestación | Totalidad del sonido. | Espacio sonoro parcial ⁵² . | Principalmente obras para piano, dejando un gran espacio sonoro libre de orquestación. |
| Retórica predominante | Grandilocuente. | Simple. | Tiende a la economía estética. |
| Timbre | El timbre es usado en función de la expresividad musical de las obras. | El timbre no cumple una función musical expresiva, sino más bien sonora. | El piano es un instrumento versátil para evocar una gran cantidad de imágenes sonoras. Modifica el timbre con “piano preparado” en <i>Le piège de Méduse</i> (1913). |
| Forma/ Estructura | Obras extensas, intención de estructuras desarrolladas como base de las formas. | Obras cortas, uso de repeticiones, tanto en frases como en sentido minimalista, se opone a las formas convencionales. | <i>Douze petit chorals</i> (1906), <i>Vexations</i> (1893), <i>Musique d'ameublement</i> (1920). |
| Métrica | Uso de cifra indicadora | Uso y no uso de esta. | <i>Descriptions Automatiques</i> (1913), <i>Messe des pauvres</i> (1893-5); <i>Jack in the box</i> (1899). |
| Armonía | Tonalidad estable/tonalidad no estable. Mayormente tonal, basado en el lenguaje armónico clásico. | Tonalidad estable y no estable. Mayormente modal, cadencias inconclusas, acordes superpuestos. | <i>Morceaux en forme de poire</i> (1903), <i>En habit de cheval</i> (1911), <i>Dans de travers</i> (1897), <i>Socrate</i> (1918). |

⁵² Parcial, porque la mayoría de su música es para piano. En general no hace uso de todas las posibilidades que ofrece la plantilla orquestal. Generalmente ha orquestrado para obras escénicas. El uso de los instrumentos es diferente a la orquestación tradicional, pues le da importancia al timbre, al ritmo, a la repetición. Sus obras para orquesta son: *Danse* (1890); “Uspud” (1892), ballet; *Pousse l'amour* (1906); *Parade* (1915-1916), ballet; *Socrate* (1917) para orquesta y voz, *Relâche* (1924), ballet; *Le piège de Méduse* (1913), ópera escénica.

| Dimensiones estético-musicales | Principios de la tradición docta clásico-romántica | Principios en la obra de Satie que sugieren una <i>subversión musical</i> | Obras representativas o características de Satie |
|--------------------------------|--|--|--|
| Melodía | Desarrollo de motivos y de las frases musicales. | Poco desarrollo de las frases musicales, desarrollo fragmentado y citas o intertextualidad musical. | <i>Ogives</i> (1889), <i>Pièces froides</i> (1887). “Españaña” de <i>Croquis & agaceries d’un gros bonhomme en bois</i> (1913) hace citas de <i>España</i> de Chabrier ⁵³ . |
| Agógica y carácter | Uso convencional del carácter de las obras. | Uso de indicaciones elaboradas por el mismo compositor. | Toque: “irónicamente”, “mirándolo dos veces”, “sin orgullo” (Volta, en Satie 2006). |
| Papel del intérprete | Intérprete es mero ejecutante. El intérprete está al servicio de la ejecución de la obra con un lenguaje convencional (carácter). | El intérprete es interpelado para participar activamente en la interpretación mediante complejas indicaciones de carácter. | Toque: “Sin que el dedo se ponga colorado”, “la mano sobre la cabeza de su alma”, “de dientes afuera”, “como un animal”, “con una justa cólera” (Volta, en Satie 2006). |
| Papel del receptor | Actitud de oyente convencional. Juzga la obra de acuerdo con principios estéticos (clásico-romántico, dodecafonismo, impresionismo, etc.). | Subversión actitudinal. Desafía al receptor en la percepción estética, sorprende, descoloca, percibe con incertidumbre. | El receptor (músico o público) se sorprende con los nombres de las obras. En el ballet <i>Parade</i> (1915-6), invita al público a que abandone la sala donde se presenta la obra (Vella, 2013). |
| Dimensión paramusical | Se advierte de manera intencionada en la música descriptiva o programática. | Lo paramusical es un aspecto usado de manera transversal en todas sus creaciones. | Lo sonoro, lo visual, lo conceptual, son aspectos que hace dialogar en forma permanente con la música ⁵⁴ . |

⁵³ Acerca del uso de música prestada en la obra de Satie, ver Belva 2005.

⁵⁴ La idea de incursionar en la música, imagen, teatro, lírica, ballet, cine, pero de manera subversiva y transgresiva, lo convierte en el creador de varios conceptos artísticos, a los que se adelanta una o varias décadas. Es el caso de la música ambiental (*musique d’ameublement*), el dadaísmo, el surrealismo, el piano preparado, el minimalismo, el teatro del absurdo (Vella 2013). En ellas el humor es una de sus principales herramientas en un sentido particular, es decir, situando lo que convencionalmente se considera serio y no serio, en el mismo plano. Asunto difícil de comprender debido al pensamiento que rige gran parte de la cultura occidental, basado en opuestos binarios. En su modo de escribir tanto las palabras como la música, Satie desafía las normas convencionales.

La gran cantidad de dimensiones estético-musicales que se ponen en tensión en la obra de Satie en relación con la estética tradicional, podría dar cuenta de este gesto de *subversión musical* que queremos resaltar. Desde esta perspectiva, entonces, podría ser discutida la validación relativa que ha tenido la propuesta artística y musical del compositor, al menos por una parte del discurso académico que hemos revisado.

La validación que ha tenido la tradición clásico-romántica queda demostrada cuando los lenguajes artísticos tradicionales se resisten a lograr una renovación dentro de los espacios conformados por agentes/prácticas/escuchas que, en cierto modo, regulan estos mecanismos y les otorgan, de una u otra forma, un estatus de estabilidad canónica.

En este sentido, la “verdad” configurada en la formación del canon musical y en su condición dominante se advierte tensionada con figuras como Erik Satie, un compositor cuyos postulados artísticos reordenan, redireccionan y subvierten dicho orden instalado en el arte y en la música. No de un modo superficial, sino que, en palabras de Lemm, en un “giro radical”⁵⁵, tanto como para ser llamado un *Umstürzlerisch* [subversivo].

Si bien el concepto de vanguardia ha sido propicio para tratar el tema de la libertad creativa de Satie, según ha sido abordado por Gillmor, Armengaud, Volta, Calkins⁵⁶ y Potter, las vanguardias terminan atravesando procesos de canonización, volviéndose un verdadero referente, una suerte de autoridad artística. En este sentido, lo vanguardista en Satie posee una connotación más bien temporal, considerando que abrió un camino al desarrollo de diversas expresiones artísticas de su época.

Es aquí donde radica la diferencia entre el concepto de vanguardia con el que ha sido vinculado Satie, frente al de subversión, ya que este último supone una alteración, cambio y oposición a lo establecido. En este sentido, Erik Satie plantea un tipo de *subversión* constante y autónoma, ya que para el compositor no existe un “jefe” o “vigilante” en el arte⁵⁷. Esta idea corta toda posibilidad de generar escuela o canon musical, no solamente respecto de él mismo, sino también como un principio trascendente para el arte.

LO CÍNICO Y SU RELACIÓN CON *LO ANIMAL* EN EL PENSAMIENTO MUSICAL EN ERIK SATIE

Si bien existen diferentes perspectivas acerca de *lo animal* en la filosofía⁵⁸, nos interesa adoptar la perspectiva que tiene Nietzsche al respecto, considerando que esta guarda mayor relación con la propuesta de Erik Satie acerca de lo animal –un aspecto más del que es posible establecer un vínculo entre Nietzsche y Satie–.

La perspectiva nietzscheana acerca de lo animal radica en una valorización de la fuerza animal o la pulsión animal como un estado primitivo para la superación del hombre, en términos genéricos. Para Nietzsche⁵⁹, la inhibición de lo animal en el ser humano obedece a una fijación moral impuesta, pero totalmente discutible desde su perspectiva, y en oposición a lo racional.

⁵⁵ Lemm 2010: 67.

⁵⁶ 2010.

⁵⁷ El mismo compositor afirma: “No hay una Escuela Satie. El satismo no podría existir. Yo mismo estaría en contra. En arte no tiene que haber esclavitud. Siempre me he esforzado en descaminar a los seguidores, en el fondo y en la forma, de toda obra nueva. Es la única manera, para un artista, de evitar convertirse en jefe de escuela, es decir, en vigilante (Satie 2007: 53)”.

⁵⁸ Schopenhauer, Nietzsche, Derrida y Deleuze, desde distintas perspectivas, se han referido al tema de *lo animal*. Para una mayor profundización respecto de la filosofía de *lo animal* en Nietzsche, ver Lemm 2010.

⁵⁹ 2014b.

En este caso, lo animal como conducta y, en definitiva, lo que sería un *ethos* animal es lo que parece interesante a Nietzsche: “Los orígenes de la justicia, de la prudencia, de la moderación, del valor –en una palabra, de todo lo que designamos con el nombre de virtudes socráticas– están en los animales, y estas virtudes son consecuencia de los instintos que enseñan a buscar el sustento y a huir de los enemigos”⁶⁰.

Respecto de este tema, encontramos dos textos que Satie dedica a los animales y la música: “Inteligencia y musicalidad en los animales”, y “La música & los animales”. Una cuestión que el compositor discute en estos textos, en un tono irónico, es la falta de interés del ser humano en formar a los animales en su calidad de “conciudadanos”, cuando se pregunta:

¿Qué hace el hombre para mejorar el estado elemental de estos resignados conciudadanos? Les ofrece una formación mediocre, espaciada, incompleta [...] Las palomas mensajeras no están en absoluto preparadas para su misión mediante el uso de la geografía [...] los bueyes, los corderos, los terneros desconocen todo lo referente a la disposición racional de un matadero moderno, y no saben cuál es su papel nutritivo en la sociedad que ha constituido al hombre⁶¹.

La supuesta racionalidad humana para Satie, deja a los animales fuera de “formación”, pero al mismo tiempo evidencia que la función de ciertos animales se reduce al sacrificio. Aunque el compositor no hace un juicio crítico de esto, es posible deducirlo sobre todo por el énfasis irónico, cuando se refiere al “papel nutritivo” que tienen los bueyes, corderos y terneros. Así también, el compositor evidencia que los animales están muy lejos de haber recibido alguna formación musical, pues si la hay es bastante pobre⁶².

El trabajo escritural de Satie desafía a pensar al menos en dos planos, que si son leídos simultáneamente, parecerían opuestos. Por una parte, declara su afecto por los animales, pero también, quiere disfrutarlos en el paladar. Asunto que podría generar cierto desconcierto como cuando dice: “Sí, amo a los animales... Amo al pollo,... al cordero,... al pato,... al salmón fresco;... al buey,... al pavo con castañas,... & incluso sin castañas –con trufas...”⁶³.

Luego Satie sostiene: “Amo a los animales Me corresponden... Los animales me conocen: –Los perros sobre todo...”⁶⁴. Esta declaración deja abierta la posibilidad de establecer una conexión más específica acerca de qué pensamiento sobre *lo animal* tiene Satie. La valoración perruna a la que alude el compositor podría estar relacionada con el concepto de la filosofía *cínica*. No solamente en un sentido declarativo, cuando Satie expresa su afecto hacia los perros, sino además porque en su pensamiento e incluso en su forma de vida se advierten algunos aspectos muy propios de la filosofía *cínica*. En este sentido destacamos la valoración de Salvetti, que si bien no profundiza en el cinismo de Satie, al menos lo enuncia cuando ve en el compositor una “actitud ‘socrática’, aunque sería mejor decir ‘cínica’ en el sentido de Diógenes y otros socráticos de la Antigüedad...”⁶⁵.

Para los griegos, el perro era el animal que representaba mejor la desvergüenza, [*anaídea*] y el comportamiento impúdico, en contraposición con la vergüenza, el respeto y

⁶⁰ Nietzsche 2014b: 816 [26].

⁶¹ Satie 2007: 30.

⁶² Satie 2007.

⁶³ Satie 2007: 78. Hay que recordar que la escritura de Satie pone en el mismo plano el humor y lo serio, cuya característica es propia del pensamiento *cínico* (García 1998). En razón de esto, su valoración se mueve dentro de un código inverso, dando vuelta el sentido de su juicio. Pues su enunciado declara que al mismo tiempo que ama a los animales como alimento, encuentra en ellos un *ethos*, que echa en falta en el ser humano. Por eso dice: “es muy raro que un animal sea grosero con el Hombre –Es el Hombre el que carece de cortesía hacia el animal... (Satie 2007: 80)”.

⁶⁴ Satie 2007: 78.

⁶⁵ Salvetti 1986: 80.

el sentido moral [*adiós*]. Por tanto, ser llamado “perro” constituía un verdadero insulto en la sociedad griega. Diógenes de Sínope, en un intento por desafiar este sentido arquetípico construido socialmente en torno al perro, justifica su preferencia por este animal como modelo: “hallé en el perro un buen ejemplo para vivir despreocupado y sincero [...] se contenta con ser un hombre perruno, es decir, un *kynikós*”⁶⁶. Así, para Diógenes “la más grande belleza del ser humano es la sinceridad”⁶⁷, lo que llega a ser para este filósofo, si se quiere, un ideario ético/estético.

García señala que los griegos habían establecido una diferencia entre las leyes de la naturaleza [*physis*] y las leyes de las convenciones [*nomos*], considerando que “Diógenes lleva al paroxismo la contraposición y elige solo atender a lo natural. En su vuelta a la naturaleza, encuentra en los animales sus modelos de conducta”⁶⁸.

La valoración del esfuerzo [*pónos*] también es una característica propia de los filósofos *cínicos*, pero García aclara que no se trata de aquel esfuerzo que lleva a “la integración y alienamiento”, sino al “endurecimiento de la sensibilidad frente a las tentaciones del confort y el lujo”⁶⁹.

En resumen, de acuerdo con lo que señala García, estas podrían ser las principales características del *cínico* en cuanto a su pensamiento y modo de vida:

- a. La valoración de la desvergüenza [*anaideia*] versus el sentido moral, el pudor [*adiós*].
- b. La valoración de la naturaleza [*physis*] versus la convención, las normas tradicionales [*nómos*].
- c. La valoración del esfuerzo, la vida simple y austera [*pónos*] versus el lujo y el hedonismo [*hedoné*].
- d. La valoración de la autosuficiencia o el gobierno de sí mismo [*autárkeia*], versus la alienación.
- e. La valoración de la libertad absoluta de la palabra [*parresía*] mediante la franqueza, versus la diplomacia⁷⁰.

El hecho de que estas características del pensamiento *cínico* aparezcan como opuestas entre sí (desvergüenza versus sentido moral), de manera invertida en su significado y subvertida en su sentido, se debe a que los filósofos *cínicos* deseaban “fundar una nueva valoración de las cosas, *transmutar los valores* en un *Umwertung aller Werte*, según la tradición nietzscheana”⁷¹.

Satie establece una comparación entre lo que él llama “los defensores del Orden, la Moral, las Conveniencias, el Honor (de saludarlos), la Natación, el Derecho, el Siniestro, la Justicia y las Costumbres Prehistóricas, están dotados de una educación y una cortesía de seres superiores”⁷², los que representan los valores de la tradición, en contraposición a los paladines del progreso que:

Lo defienden adeptos de muy diferente índole –descarados de formidable desparpajo, frescos e insolentes [...] van por su caminito (grosero) –como si nada– y avanzan fríamente, pisoteando al pobre mundo, sin preocuparse del *qué dirán* ni de lo que van atropellando a su paso. Sí: pero no es cómo se actúa cuando uno es bien educado⁷³.

⁶⁶ García 1998: 22.

⁶⁷ Diógenes, en Davenport 2012: 62.

⁶⁸ García 1998: 21.

⁶⁹ García 1988: 23.

⁷⁰ García 1998. De Freitas 2012 y Fonnegra 2014, en sus respectivos trabajos realizan una completa revisión de los postulados de la filosofía *cínica*.

⁷¹ García 1998: 47.

⁷² Satie 2007: 46.

⁷³ Satie 2007: 46-47.

Este antagonismo actitudinal que Satie pone de manifiesto no es otra cosa que la contraposición de la *anaideia* frente al *adiós*: los rasgos de la naturaleza primitiva animal, versus lo convencional. La libertad de la palabra o sinceridad, *parresía*, que permite decir lo que se estime conveniente sin miedo al “qué dirán”.

Este manifiesto de Satie no es solamente una declaración apologética, impersonal, como lo revela su lenguaje, sino que comprende una dimensión *performativa* o *realizativa* en términos de Austin⁷⁴. Por ejemplo, cuando el compositor se atreve a interpelar a Monsieur Jean Poueigh⁷⁵, quien hace duras críticas tras el estreno de *Parade* (1917), según se advierte en la siguiente cita: “Usted es solo un culo, y me atrevo a decir que un culo sin música, no vuelva a tenderme su mano de cabrón” [...] “no eres tan gilipollas como yo creía... pese a tu aire de imbécil, y tu corta vista, ves las cosas desde lejos” [...] “culo feo: desde aquí me cago en ti con toda mi fuerza”⁷⁶.

A pesar de estas declaraciones asumidas socialmente como inaceptables [*parresía*], Satie es consciente de que “no es como se actúa cuando uno es bien educado”, como es su caso. En este sentido no renuncia a las formas de su educación burguesa, haciendo honor a su apodo, *The velvet gentleman* [El caballero de terciopelo]⁷⁷.

Así también Satie le otorga valor al esfuerzo [*phónos*], llevando una vida sacrificada y sin grandes lujos, de acuerdo con la filosofía cínica. Según el compositor, el artista “dispone de una dosis de abnegación acrecentada por un deseo de sacrificio muy voluminoso, ... enorme, ... me atrevería a decir... Su paciencia es extrema [...] el ejercicio de un Arte nos invita a vivir en la más absoluta renuncia”⁷⁸. Pero al mismo tiempo, el sobrellevar una vida de sacrificio le resulta difícil, así como lo expresa: “Soy desgraciado como un pobre perro [...] Sufro demasiado. Me parece que estoy maldito. Esta vida de “mendigo” me repugna”⁷⁹.

Todos los aspectos de la filosofía cínica anteriormente revisados se encuentran en estrecho vínculo con el modo de pensar y vivir de Erik Satie, considerando que además compuso dos obras dedicadas a un can: *Préludes flasques (pour un chien)* de 1912, y *Véritables préludes flasques (pour un chien)*, del mismo año⁸⁰.

Para componer estas dos obras es posible que se haya inspirado en las ideas de la filosofía cínica, pues en una carta a Pierre de Massot⁸¹ hace la siguiente broma sobre Diógenes, lo que demuestra que conocía perfectamente la biografía del filósofo:

⁷⁴ Austin y Ourmson 1996.

⁷⁵ Jean Poueigh fue un crítico que valoró negativamente el ballet *Parade* de Erik Satie. Ver Davis 2007: 120.

⁷⁶ Vella 2013: 32.

⁷⁷ Davis 2007. Cuando Erik Satie murió, se encontró en su ropero “una docena de trajes de terciopelo pasados de moda, casi nuevos (Vella 2013: 133)”.

⁷⁸ Satie 2007: 104, 106.

⁷⁹ Vella 2013: 102.

⁸⁰ ¿Por qué dos obras con similar nombre, *Préludes flasques (pour un chien)* y *Véritables préludes flasques (pour un chien)*? Esto no es raro en Satie, pero en este caso hay una explicación. Según Armengaud, al ser “rechazados por el editor, los *Préludes flasques* dieron vida, en 1912, a los *Véritables préludes flasques* que siguieron siendo *para un perro* (Armengaud, 1991: 61)”. Siguiendo el modo parcial de valoración que ha tenido la música de Erik Satie, esta obra no es una excepción, pues para este autor “es muy interesante para la época, puesto que vuelve definitivamente la espalda a cualquier voluntad de expresión romántica o cualquier concesión impresionista [...] lleva a cabo el prodigio de emplear el lenguaje más académico de la época para pervertirlo deshumanizándolo (Armengaud, 1991: 59-60)”. De acuerdo con su juicio, el énfasis no estaría en cómo el compositor usa el lenguaje académico de un modo prodigioso, sino en su manera de “pervertirlo deshumanizándolo”. Es decir, el autor entiende que el gesto vanguardista de Satie equivale a una perversión de ese lenguaje académico.

⁸¹ Pierre de Massot fue el encargado de hacer la conexión entre Satie y Picabia para el montaje del ballet *Relâche* en 1924 (Wilkins 1980: 413, 416).

Nada inusual aquí. Solo que tengo una frenética cantidad de trabajo por hacer, terriblemente frenética. Sí. Ha estado muy caluroso aquí. Así que ahora entiendo por qué Diógenes tenía un barril⁸² y no un pequeño barril... Lo llenó de agua y se enfrió en su interior. Sí⁸³.

TABLA 2: DOS OBRAS DE SATIE DEDICADAS A UN PERRO

| <i>Préludes flasques (pour un chien), 1912.</i> | <i>Véritables préludes flasques (pour un chien), 1912.</i> |
|---|--|
| 1. Voix d'intérieur | 1. Sévère réprimande |
| 2. Idylle cynique | 2. Seul à la maison |
| 3. Chanson canine | 3. On joue |
| 4. Avec camaraderie | |

Acerca de *Véritables préludes flasques (pour un chien)*, el compositor explica a qué perro está dedicada la obra y, también en un acto de subversión invertida, interpela al público que no logre entender el sentido de la obra, que escuche en “completa sumisión” y “total inferioridad”, como si se tratara de una franca invitación a asumir una actitud canina:

Los he compuesto para un perro. Van dedicados al mismo animal... Se suplica a los que no los entiendan que observen con el más respetuoso silencio y que muestren una completa actitud de sumisión, de total inferioridad. Ese es su verdadero papel⁸⁴.

En el primer preludio de *Véritables préludes flasques (pour un chien)*, llamado “Sévère réprimande”, por ejemplo, se aprecia una melodía arpegiada por la mano derecha, como si fuera un ejercicio de intervalos que se alternan entre terceras, sextas, quintas y segundas, sin centro tonal, con ritmo urgente, mientras la mano izquierda asciende y desciende acompañando con intervalos de octava ejecutados simultáneamente⁸⁵.

En *Préludes flasques (pour un chien)* existe una gran relación descriptiva entre la música, el nombre de las piezas y su contenido. Dos de los cuatro preludios que conforman esta obra tienen un título perruno. Uno de ellos es “Idylle Cynique” y el otro es “Chanson Canine”. “Idylle Cynique” es una pieza delicada, contrapuntística, con uso de cuartas, quintas y sextas en su conformación melódica, la que aparece y desaparece a lo largo de la pieza:

⁸² Ver el cuadro *Diógenes sentado en su tinaja* (1860), de Jean León Gêrôme y *Diógenes* (1882), de John William Waterhouse.

⁸³ “Nothing unusual here. Just that I have a frantic amount of work to do -madly frantic. Yes. It has been very hot here. So now I understand why Diogenes had a barrel and not a little cask . . . He filled it with water and put himself coolly inside it. Yes (Carta de Satie a Pierre de Massot del 30 de junio de 1923, citada en Wilkins 1981: 225 [La traducción es nuestra]).”

⁸⁴ *Le Guide du Concert*, marzo de 1913, citado en Satie 2006: 166.

⁸⁵ En el segundo preludio, “Seul a la maison”, se advierte un gran contraste en el tratamiento de la textura, la dinámica y la agógica de la obra, resultando de carácter apacible y melancólico, aunque sin abandonar la disipación tonal como ocurre en la pieza anterior. Y luego, en el tercero, “On joue”, se escapa hacia una suerte de liberación total, evidenciado en el cromatismo inicial, para luego saltar inusitadamente, y por unos segundos, al sonido lúdico de la música de cabaret que expresa de manera sincopada.

II
IDYLLE CYNIQUE



Préludes flasques (pour un chien), "Idylle Cynique", cc. 1-7.

Mientras, en "Chanson Canine" se desarrolla una melodía según la indicación "con calma y sin demora", con una construcción contrapuntística inicial que es levemente inquietante:

III
CHANSON CANINE



Préludes flasques (pour un chien), III. "Chanson Canine", cc. 1-6.

Hasta que se llega a lo que podría ser el ladrido de un perro en *forte*, donde el compositor decide usar una disonancia para evocar este sonido, como se aprecia en los compases 9 y 10:

The image shows the continuation of the musical score for 'Chanson Canine', specifically measures 7 through 12. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system includes the instruction 'douxment' and 'pp très chanté' in the right hand, and 'repandre' in the left hand. The music features a dissonant chord in measures 9 and 10, which is used to evoke the sound of a dog's howl.

Préludes flasques (pour un chien), III. "Chanson Canine", cc. 7-12.

Resulta interesante el antagonismo que se da entre el recurso descriptivo –propio de la música programática– que de uno u otro modo condiciona el espíritu de los *Préludes flasques*, y su cercanía con el lenguaje moderno por medio de recursos estilísticos y heterogéneos como armonías extendidas, texturas homofónicas, citas de un sonido *music hall*, giros modales, acordes con una sonoridad moderna, el uso y no uso de barras de compás, por mencionar algunos.

De acuerdo con la particularidad de Erik Satie, toda referencia que pueda hacerse respecto de su música se transforma en un verdadero desafío. Por esta razón, sería más propio dejar que la música hable por sí misma a partir de los aspectos que el compositor expone discursivamente en las piezas. En ellas es fundamental el juego de imágenes presentadas de manera sugerente, mediante el uso de las agógicas y dinámicas, ya sea para intentar comprender algo de ese sujeto-animal a quien fueron dedicados estos preludios, o bien, como interpela Satie, para observar con el más respetuoso silencio mostrando una completa actitud de sumisión, de total inferioridad.

CONSIDERACIONES FINALES

De acuerdo con la cantidad de dimensiones estético-musicales que Erik Satie tensiona respecto de la tradición docta de cuño clasicorromántico y alemán, como la orquestación, retórica predominante, timbre, forma/estructura, métrica, armonía, melodía, agógica, carácter, papel del intérprete y del receptor, su perspectiva da cuenta de un tipo de *subversión musical*, ya que plantea una estética musical en constante cambio y sin un referente canónico. Asunto que él propuso como pensamiento, y ocurrió también en la realidad, pues, efectivamente no hay una escuela satiana, ni otro compositor con el sonido de Satie. Más bien abrió un camino de emancipación artística a partir de múltiples conceptos artístico-musicales de los que fue precursor: la música de mobiliario, el surrealismo, el piano preparado, el teatro Dada, el minimalismo, el cine surrealista, la sátira a partir del lenguaje musical y del discurso musical.

Aunque no rompe completamente con la tradición docta, la subversión se manifiesta en su obra al remontarse a estilos y períodos musicales anteriores al canon clasicorromántico alemán, principalmente la Edad Media y el Barroco, como referentes para abordar desde allí su creación que reelabora a partir de elementos progresistas.

Las valoraciones acerca de Erik Satie revisadas en este trabajo, en su mayoría han partido desde el lenguaje musical tradicional, basadas en el canon dominante y las convenciones sociales, lo que es absolutamente opuesto a la propia perspectiva del compositor. Por esta razón, al hacer cualquier valoración respecto de Erik Satie habría que repensar y resignificar su obra desde una conciencia respecto de los procesos que ocurren dentro de las lógicas hegemónicas, tanto musicales como sociales, asumiendo esto como parte de un entramado complejo desde donde partir.

Si bien el vínculo entre Satie y el cinismo podría ser considerado como un gesto catalogador y, por consiguiente, se transformaría en una etiqueta más para valorar al compositor, esta conexión se justifica precisamente porque los presupuestos de la filosofía cínica representan el *summum* de lo que podría constituirse en el ideario más libertario del pensamiento occidental, cuyo objetivo es oponerse a cualquier atisbo de convencionalismo.

En este sentido, la vida y la obra de Erik Satie son dos dimensiones que se presentan en una sola forma de ser; un estilo de vida (en la música, la escritura y el pensamiento) de acuerdo con la filosofía cínica que, más que ser una abstracción, se trata de una filosofía práctica evidenciada en la vida de un *músico cínico*.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y artículos

ARMENGAUD, JEAN PIERRE

1991 *Erik Satie. Una biografía para piano*. Barcelona: Parsifal Ediciones.

AUSTIN, JOHN. Y JAMES O. URMSON

1996 *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y Acciones*. J. O. Urmson, compilador. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, traductores. Buenos Aires: Paidós.

BARBER, LLORENS

2007 "Insólito Satie", en Erik Satie, *Memorias de un amnésico y otros escritos*. Loreto Casado, traductora. Madrid: Ardora, pp. 7-13.

BELVA, JEAN H.

2005 "The Uses and Aesthetics of Musical Borrowing in Erik Satie's Humoristic Piano Suits, 1913-1917". Thesis for the Degree of Doctor in Philosophy, University of Texas, Austin. Disponible en: <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/2441/hareb78915.pdf> [acceso: 15 de octubre de 2016].

CALKINS, SUSAN

2010 "Modernism in music and Erik Satie's Parade", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, XLI/1 (junio), pp. 3-19.

CANDÉ, ROLAND DE

2002 *Nuevo Diccionario de la Música (II. Compositores)*. Paul Silles, traductor. Barcelona: Ma non troppo.

CARRASCO, EDISON

2012 "La subversión y los movimientos definidos desde la acción política", *Cisma*, 2 (Primer Semestre), pp. 1-16.

CARRASCO, EDISON Y LORENA VALDEBENITO

2011 "Las relaciones entre la música y la pintura en el pensamiento de Theodor Adorno", *Neuma*, IV/1, pp. 44-57.

CASADO, LORETO

2007 "Erik Satie y el espíritu nuevo", en Erik Satie, *Memorias de un amnésico y otros escritos*. Loreto Casado, traductora. Madrid: Ardora Ediciones, pp. 15-22.

COOK, NICHOLAS

2006 *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid: Alianza.

CORRADO, OMAR

2004-5 "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones", *Revista Argentina de Musicología*, 5-6, pp. 17-44.

DAVENPORT, GUY

2012 *Heráclito y Diógenes*. Cristóbal Joannon, traductor. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas.

DAVIS, MARY

2007 *Erik Satie*. Londres: Crownwell Press.

DE FREITAS, JUAN HORACIO

2012 "Filosofía cínica y el humorismo humoral o de cómo se hace humor con los humores", *LÓGOI, Revista de Filosofía*, 22 (julio-septiembre), pp. 1-27.

EAVES, BILLY

2011 "The reception of Erik Satie's Gymnopédies: Audience, Identity and Commercialization". Tesis presentada para optar al grado de Master of Arts in the Graduate School of the Ohio State University.

FONNEGRA, CLAUDIA

2014 “Tres perfiles de filósofos cínicos: Antístenes, Diógenes y Craso”, *Escritos*, XXII/48 (enero-junio), pp. 71-85.

FOUCAULT, MICHEL

2006 *Los anormales. Curso en el College de France (1974-1975)*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

FUNG, CATHERINE

2009 “Asperger’s and musical creativity: the case of Erik Satie”, *Personality and individual differences*, 46 (junio), pp. 775-783.

GARCÍA, CARLOS

1998 *La secta del perro. Diógenes Laercio: Vida de los filósofos cínicos*. Madrid: Alianza.

GARCÍA, JOSÉ MARÍA

2000 *La música del siglo XX. Modernidad y Emancipación (1890-1914)*. Primera Parte. Madrid: Alpuerto.

GILLMOR, ALAN

1983 “Erik Satie and the Concept of the Avant-Garde”, *The Musical Quarterly*, LXIX/1 (invierno), pp. 104-119.

HANLON, ANNE MARIE

2013 “Satie and the French Musical Canon: A reception study”, Vol. I, Thesis submitted in accordance with requirements of Newcastle University for the degree of Doctorate in Philosophy, School of Art and Culture, International Center for Musical Studies. Disponible en: <https://theses.ncl.ac.uk/dspace/bitstream/10443/2124/1/Hanlon%2C%20A.M.%2013.pdf> [acceso: 16 de octubre de 2016].

LEMM, VANESSA

2010 *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano*. Diego Rosello, traductor. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

MELLERS, WILFRID

1942 “Erik Satie and *the problem* of the contemporary music”, *Music and Letters*, XXIII/3, pp. 210-227. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/728217> [acceso: 14 de septiembre de 2016].

MENDÍVIL, JULIO

2016 *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

MYERS, ROLLO

1945 “The strange case of Erik Satie”, *The Musical Times*, LXXXVI/1229, pp. 201-203. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/934024> [acceso: 14 de septiembre de 2016].

NIETZSCHE, FRIEDRICH

1994 *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Andrés Sánchez Pascual, traductor. Madrid: Alianza.

2007 *El origen de la tragedia*. Eduardo Ovejero Maury, traductor. Madrid: Espasa Calpe.

2014(a) *Más allá del bien y el mal*. Enrique Eidelstein, Miguel Ángel Garrido y Carlos Palazón, traductores. Colección Obras Inmortales Friedrich Nietzsche, Tomo II. Barcelona: Olamk Trade.

2014(b) *Aurora*. Enrique Eidelstein, Miguel Ángel Garrido y Carlos Palazón, traductores. Colección Obras Inmortales Friedrich Nietzsche, Tomo III. Barcelona: Olamk Trade.

ORLEDGE, ROBERT

1990 *Satie the Composer*, Cambridge: Cambridge University Press.

PARDO, CARMEN

2014 “Música y pensamiento en un tiempo cero”, *La instancia de la música. Escritos del Coloquio Internacional “La música en sus variaciones y prácticas discursivas”*. Olga Grau et al., editores. Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación/Universidad de Chile, pp. 233-257.

POTTER, CAROLINE

2016 *Erik Satie: A Parsian Composer and His World*. Woodbright: The Boydell Press.

RAMOS, PILAR

2003 *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.

SALVETTI, GUIDO

1986 *Historia de la música. Siglo XIX*, primera parte, Tomo X. Carlos Alonso, traductor. Andrés Ruiz Tarazona, editor. Madrid: Turner Música.

SATIE, ERIK

2006 *Cuadernos de un mamífero*. Ornella Volta, recopiladora; Mari Carmen Llerena, traductora. Madrid: Acantilado.

2007 *Memorias de un amnésico y otros escritos*, Loreto Casado, traductora. Madrid: Ardora.

VELLA, ALFONSO

2013 *Satie: La subversión de la fantasía*. Madrid: Península.

VOLTA, ORNELLA

2006 “Introducción”, en Erik Satie, *Cuadernos de un mamífero*. Ornella Volta, recopiladora; Mari Carmen Llerena, traductora. Madrid: Acantilado, pp. 7-12.

WRIGHT ROBERTS, W.

1923 “The problem of Satie”, *Music and Letters*, IV/4, pp. 313-320.

WILKINS, NIGEL

1980 “Erik Satie’s Letters to Milhaud and Others”, *The Musical Quarterly*, LXVI/3, (julio), pp. 404-428. Disponible en: www.jstor.org/stable/742225?origin=JSTOR-pdf [acceso: 12 de noviembre de 2016].

1981 “Erik Satie’s Letters”, *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes*, 2, pp. 207-227.

Partituras

SATIE, ERIK

1967 *Préludes flasques (pour un chien)*. París: Editions Max Edchig [ME, 7714], pp. 2-7.

1988 *Véritables préludes flasques (pour un chien)*. Leipzig: Editions Peters, N° 9620 b, [EP, 13532], pp. 6-10.