

# LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DEL COMPOSITOR ERIK SATIE (1866-1925) PROYECTADA POR SUS AMIGOS ARTISTAS: DE LA BOHEMIA DE MONTMARTRE A LA VANGUARDIA PARISINA

FÁTIMA BETHENCOURT PÉREZ  
*Universidad de Valladolid*

EN UNA ÉPOCA, A CABALLO ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX, en que la cultura de la fama constituía aún un fenómeno incipiente, el compositor francés Erik Satie, «consciente de la relación entre imagen pública y reconocimiento profesional», transformó su aspecto a lo largo de su vida en función de sus metas artísticas, creando «una serie de personajes públicos cuidadosamente cultivados», mediante «imágenes poco convencionales que construyó de sí mismo»<sup>1</sup> y que sus amigos artistas contribuyeron a proyectar.

Contamos con numerosas fuentes visuales de dichos cambios, como óleos, dibujos o fotografías, cuyo análisis revela que Satie realizó diversas reinenciones de su figura que quedaron immortalizadas por las múltiples amistades que cosechó en el mundo del arte; de hecho, los pintores siempre fueron mayoría en su entorno. El propio Satie «cultivaba extremadamente la mirada, ejercitándola muy especialmente sobre las obras de sus amigos pintores»<sup>2</sup> y prefería hablar de arte antes que de música. Esto no debería sorprendernos teniendo en cuenta que su personalidad desbordó el ámbito estrictamente musical y lo llevó a interesarse «por todas las demás formas de creatividad —la pintura en particular—»<sup>3</sup> (él mismo dibujaba) de la que, junto con la escultura, poseía amplios conocimientos. Dotado de una imaginación sin límites, perseguía «la utopía de una música tan ‘inmóvil’ como un objeto situado en el espacio al que se pudiese rodear» y envidiaba de sus amigos pintores «la capacidad de crear

---

<sup>1</sup> DAVIS, M. E., *Erik Satie*, Madrid, Turner, 2008, p. 15.

<sup>2</sup> VOLTA, O., «Erik Satie: Del Chat Noir a Dadá», en VOLTA, O. (com.), *Erik Satie: Del Chat Noir a Dadá* [catálogo de exposición], [Valencia], IVAM Centre Julio González, [1996], p. 9.

<sup>3</sup> VOLTA, O., «Introducción», en *Cuadernos de un mamífero*, Barcelona, Acanalado, 1999, p. 8.



Fig. 1. Ramón Casas, El bohemio (retrato de Erik Satie), 1891. Wikimedia Commons.

una obra que la mirada pudiera captar plenamente al instante».<sup>4</sup> No en vano, afirmaba haber «aprendido la música mucho mejor a través de los pintores que de los músicos».<sup>5</sup>

El primero de los cambios que experimentó su figura nos lo muestra, a principios de la década de los noventa del siglo XIX, como símbolo de la bohemia del barrio de Montmartre: con barba y pelo largo, sombrero de copa, pantalones oscuros, larga levita y quevedos. Así aparece, en primer plano y al aire libre, en el estudio preparatorio<sup>6</sup> y en el posterior óleo sobre lienzo (ambos de 1891) realizados por el pintor modernista barcelonés Ramón Casas bajo el alusivo título *El bohemio (retrato de Erik Satie)* [fig. 1]. Al fondo, se observa un edificio cuyas formas pasan de los trazos esquemáticos del dibujo a disolverse en una

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>5</sup> TEMPLIER, P.-D., *Erik Satie*, París, Rieder, 1932, p. 20, citado en VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>6</sup> El dibujo preparatorio puede verse reproducido en VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 78.

mancha a la manera impresionista en el óleo, y que no es otro que el Moulin de la Galette, transformado en sala de fiestas, e icono de la bohemia parisina en pleno corazón de Montmartre. Como en otros cuadros de esta época, en la línea de la pintura naturalista francesa pero con elementos impresionistas, Casas elige unos tonos grises y fríos, y proporciona al cuadro una atmósfera melancólica en la que el músico, aunque mira al espectador, transmite un aire perdido y una sensación de aislamiento que refuerza su carácter bohemio a la vez que rezuma naturalidad: el compositor parece girarse al ser sorprendido durante uno de sus interminables paseos por las calles parisinas.

Esa imagen difiere de una fotografía de hacia 1884 de Satie, aún barbilampiño al final de su adolescencia,<sup>7</sup> que nos permite hablar del cambio radical que sobrevino en su apariencia a partir de su primera visita en 1887, a los 21 años de edad, al cabaret *Le chat noir* (fundado en 1881 y situado cerca del apartamento que en ese momento habitaba el músico) para asistir a un espectáculo de sombras chinescas. Pocas semanas después, Satie fue contratado como pianista del cabaret y, a partir de entonces, cambió su aspecto por completo, adoptando, como hemos visto en la obra de Casas, «el uniforme» del París bohemio. Así lo recordaba su inseparable amigo de juventud, el escritor —natural de Tarragona— Contamine de Latour:

Un día tomó su ropa, la enrolló hasta hacerla un ovillo, se sentó sobre ella, la arrastró por el piso, la pisoteó y la empapó con toda clase de líquidos hasta que quedó convertida en harapos, abolló su sombrero, rompió sus zapatos, rasgó su corbata en jirones y reemplazó su fina ropa blanca por unas espantosas camisas de franela de algodón. Dejó de arreglarse la barba y se dejó el pelo largo.<sup>8</sup>

Esta metamorfosis exterior sufrida por Satie fue acompañada asimismo de un cambio irreversible en su carácter y en su forma de enfrentarse a la vida y a la creación:

[...] hasta ese entonces tímido y reservado, dio rienda suelta a la alegría desenfadada que llevaba en su interior;<sup>9</sup> [...] el contraste que se produjo entre esta vida libre y

---

<sup>7</sup> La fotografía mencionada aparece reproducida en DAVIS, M. E., *Erik Satie...*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>8</sup> CONTAMINE DE LATOUR, J. P., «Erik Satie intime: souvenirs de jeunesse», *Comoedia*, agosto de 1925, citado en ORLEDGE, R., *El mundo de Satie*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2002, p. 45.

<sup>9</sup> De hecho, las partituras de Satie se caracterizarán por incluir, no solo títulos excéntricos, como las posteriores *Tres piezas en forma de pera* (1903), *Embriones disecados* (1913), etc.,

desprejuiciada y su propia rectitud burguesa le demostró [...] la hipocresía de ciertas convenciones [...]. Dejó de lado todo lo que amaba a fuerza de costumbre; se dedicó con entusiasmo a rescatar la belleza del esfuerzo libre, atrevido y sin límites, que no se pone trabas a sí mismo con reglas o métodos [...]; admiró a aquellos que [...], despreocupados del presente o de las dificultades futuras, la cabeza en alto, con los bolsillos vacíos y con espíritu lánguido, se hundían alegre y salvajemente en la búsqueda de su ideal.<sup>10</sup>

A tenor de estas palabras, queda bastante claro que Satie había decidido abrazar el estilo de vida bohemio del París de finales del siglo XIX, convirtiéndose desde entonces en un asiduo de sus numerosos cafés y cabarets, en los que entraría en contacto con músicos, poetas y pintores que, como él, también se sentían atraídos por esos espectáculos alternativos, y cuya compañía resultaría altamente estimulante para sus creaciones. De hecho, se ha dicho que la música etérea y ambiental característica de *Las sarabandes*, *Las gymnopédies* y *Las gnosiennes* (concluidas ya a comienzos de los años noventa) refleja «la asimilación de la estética de *Le chat noir* al estilo personal que Satie estaba desarrollando»;<sup>11</sup> es más, esos extraños títulos revelan un intento de suscitar curiosidad en torno a su música con factores ajenos a ella.

El director del teatro de sombras de uno de esos cabarets, concretamente *L'Auberge du Clou*, era el artista catalán Miquel Utrillo, cuyas producciones atrajeron a un grupo de compatriotas, como el mencionado Ramón Casas o Santiago Rusiñol, todos ellos figuras importantes del movimiento modernista barcelonés, y quienes compartían con el pintor vasco Ignacio Zuloaga<sup>12</sup> un pequeño alojamiento en el recinto del Moulin de la Galette. Allí, Satie los frecuentará durante años y, desde entonces, será constante en su entorno la presencia de artistas españoles, los cuales lo retratarán.

A propósito, vale la pena llamar la atención sobre el cuadro de Santiago Rusiñol titulado *Estudio de Erik Satie* (1891) [fig. 2], el cual hace referencia a la condición de bohemio del músico como también hiciera Ramón Casas, si bien ambos pintores muestran dos maneras diferentes de representarlo. Frente a la imagen despreocupada y orgullosa de Satie, ante la promesa de diversión en-

---

sino comentarios irónicos con función extramusical, que denotan una actitud muy alejada de la música de la época (desde Saint-Saëns a Debussy).

<sup>10</sup> CONTAMINE DE LATOUR, J. P., «Erik Satie intime...», *op. cit.*, p. 44.

<sup>11</sup> DAVIS, M. E., *Erik Satie...*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>12</sup> El retrato que Zuloaga hace y dedica a Erik Satie en 1891 puede verse reproducido en VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 65.

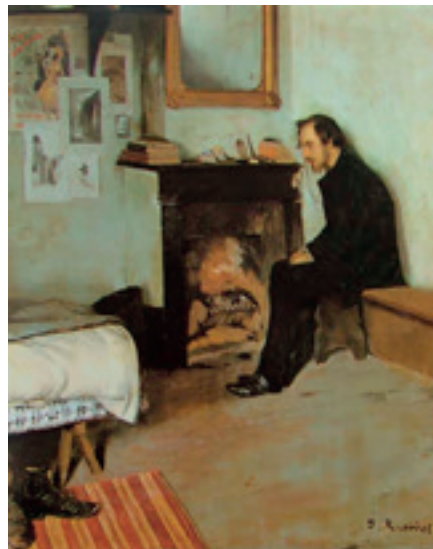


Fig. 2. Santiago Rusiñol,  
Estudio de Erik Satie, 1891.  
Wikimedia Commons.

carnada en el Moulin de la Galette en el óleo de Casas, Rusiñol hace hincapié, por su parte, en las miserias de la vida bohemia que Murger había popularizado cuarenta años atrás.<sup>13</sup> Así, vemos a Satie con una indumentaria similar a la del cuadro anterior (y cuyos colores oscuros también resaltan aquí sobre un fondo claro), pero en una imagen más intimista, al mostrarnos al compositor en su apartamento; y también más solitario y melancólico, al aparecer su figura —de perfil— arrinconada en un ángulo de la habitación, sin siquiera mirar al espectador y ensimismado en sus pensamientos. A todo ello contribuye el punto de vista bajo —o contrapicado— que adopta el pintor, probablemente influido por la fotografía; mientras que los carteles y dibujos colgados en la pared son prueba fehaciente de las palabras de Satie, quien diría que «vivir rodeado de gloriosas obras de Arte es una de las mayores alegrías que se pueden sentir».<sup>14</sup> Además, el hecho de que este cuadro sea el único que muestra el estudio de

<sup>13</sup> Me refiero a *Escenas de la vida bohemia* de Henry Murger, publicadas por fascículos entre 1845 y 1849 en el periódico *Le Corsaire-Satan* y, posteriormente, como volumen bajo el título *La Vie Bohême*. Véase al respecto: WAGNEUR, J.-D., «La vida bohemia: una mitología del siglo XIX», en AMIC, S., y JIMÉNEZ BURILLO, P. (coms.), *Luces de Bohemia: artistas, gitanos y la definición del mundo moderno* [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Mapfre, 2013, pp. 70-72.

<sup>14</sup> SATIE, E., *Memorias de un amnésico y otros escritos*, Madrid, Árdora Ediciones, 1994, p. 26.

Satie, quien celoso de su intimidad prohibía el paso a casi todo el mundo, demuestra la confianza que tenía con Rusiñol. Y atendiendo a la fecha, 1891, sabemos que se trata del pequeño apartamento en la *rue* Corot adonde se había mudado Satie un año antes, en lo alto de Montmartre y cerca del cabaret *L'Auberge du Clou*, del que el músico se convirtió entonces en cliente y empleado (abandonando *Le chat noir*) al ser contratado para acompañar musicalmente, al armonio, los espectáculos para sombras chinescas.<sup>15</sup>

Dicho armonio podría ser el que aparece en un dibujo de Rusiñol de la misma época titulado precisamente *Erik Satie tocando el armonio*,<sup>16</sup> cuya iconografía coincide con una descripción que el pintor hace de Satie como imagen de la bohemia una vez más, en un texto publicado en esos años y en el que subraya la agudeza de la mirada del compositor: «[...] puedo asegurar que [...] lleva ya los cabellos que le caen hasta las lustrosas espaldas; que gasta anteojos de tan buena clase que indican la mala calidad de su vista, ya que no de su mirada; que usa sombrero de copa de anchas alas que se cimbrean en su cabeza, como toldo en día de viento».<sup>17</sup>

Junto con estas imágenes del Satie bohemio, presente asimismo en otras obras como el pintoresco retrato que de él pinta Suzanne Valadon a comienzos de su carrera [fig. 3],<sup>18</sup> hallamos un retrato del músico, realizado por el conde y pintor Antoine de La Rochefoucauld, que pretende reflejar el breve período de esoterismo militante por el que atravesó Satie. Este se convirtió en compositor y maestro

<sup>15</sup> VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>16</sup> El dibujo se encuentra reproducido en VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 54; y en DAVIS, M. E., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>17</sup> RUSIÑOL, S., *Desde el molino*, Barcelona, L'Avenç, 1894, citado en VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 235. En la página 20 del mismo catálogo puede verse una pintura de Santiago Rusiñol titulada *Una romanza* (1893-1894) en la que Satie aparece retratado en segundo plano tras un piano, ya que el tema real del lienzo y que da nombre al cuadro es la composición musical que la figura femenina está tocando. Aquí, a diferencia de los retratos vistos, Satie no aparece como imagen de la bohemia, sino en su faceta de profesor de piano.

<sup>18</sup> Suzanne Valadon, una trapeicista y después pintora autodidacta, que aprendió la técnica siguiendo los consejos de los artistas para los que posaba como modelo (Puvis de Chavannes, Renoir, Toulouse-Lautrec o Degas), conoció a Erik Satie en el cabaret *L'Auberge du Clou* y fue la única relación amorosa (intensa pero breve, ya que duró solo seis meses, provocando el distanciamiento entre Satie y Miquel Utrillo) que se le conoció al compositor. Este conservó durante toda su vida el retrato que, entre 1892 y 1893, le hizo Valadon, a quien Satie también dibujó improvisadamente, de manera naïf y esquemática, para ilustrar una melodía que le dedicó. El dibujo de Satie puede verse reproducido en VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 70.

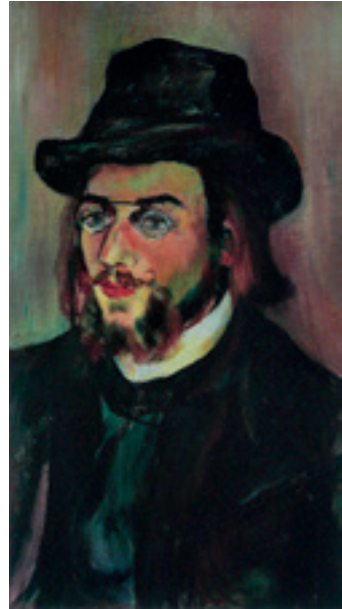


Fig. 3. Suzanne Valadon, *Retrato de Erik Satie*, 1892-1893. Wikimedia Commons.

de capilla de la Orden de la Rosa-Cruz, en cuyo primer Salón participó en 1892, atraído no solo por los aspectos místicos y ocultistas, la fascinación por el pasado, o la visión excéntrica del arte que proponía esta sociedad secreta encabezada por Joséphin Péladan (asiduo de los cabarets de Montmartre), sino porque podía serle útil como vehículo de difusión de sus obras. De hecho, algunas fueron publicadas (el caso de las *Sonneries*), así como escuchadas por primera vez en público en las veladas musicales que se organizaron. El principal mecenas de la orden era precisamente La Rochefoucauld, quien, tras romper con Péladan y ser apoyado por Satie en su escisión, lo representó en 1894: el compositor aparece en primer plano delante de un piano, con su habitual barba y pelo largo, pero en un estilo divisionista cercano a Paul Signac para reforzar el misticismo del retratado, a lo que contribuye la pose un tanto afectada y la mirada perdida, de acuerdo con la finalidad del cuadro. Se trataba de ilustrar el último número del periódico *Le Coeur* (publicación patrocinada por La Rochefoucauld, con contenidos de esoterismo, literatura, ciencia y artes), que se publicó en mayo de 1895 y estuvo consagrado al lucimiento de Satie como cabecilla de un nuevo culto místico religioso-artístico como sucesor de Péladan y apoyado por La Rochefoucauld.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> El *Retrato de Erik Satie* pintado por La Rochefoucauld en 1894 ha sido reproducido en VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 93; y en DAVIS, M. E., *Erik Satie...*, *op. cit.*,



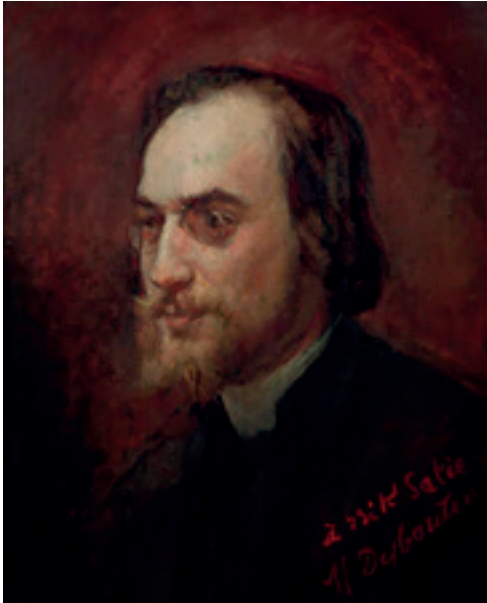


Fig. 4. Marcellin Desboutin, Retrato de Erik Satie, años noventa del siglo XIX. Wikimedia Commons.

Todos los retratos de Satie vistos hasta el momento contrastan con el que el pintor Marcellin Desboutin (asiduo de *Le chat noir* y participante del primer Salón de la Rosa-Cruz) le hizo por esos mismos años, y que parece retrotraernos décadas atrás, al perpetuar la iconografía del músico romántico representado como ideal e identificado con el concepto de *genio* [fig. 4]. Así, en un juego de claroscuro en el que no tiene cabida la presencia de atributos musicales que puedan distraer, resalta la cabeza del músico iluminada, como símbolo de intelectualidad y creatividad, sobre el cuerpo y el fondo oscuro, al igual que ocurre en los famosos retratos de Chopin, Liszt y Berlioz (obras de Delacroix, Lehman y Courbet, respectivamente) de la primera mitad del siglo,<sup>20</sup> y que se inspiran en el género del autorretrato porque así solían autorretratarse los propios pintores.<sup>21</sup>

p. 58. Sobre la etapa «mística» de Satie, véase: DAVIS, M. E., *Erik Satie...*, *op. cit.*, pp. 50-60; VOLTA, O., «Erik Satie...», pp. 21-24.

<sup>20</sup> Véase, a propósito, DAVISON, A., «The Musician in Iconography from the 1830s and 1840s: The Formation on New Visual Types», *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, XXVIII/1-2, New York, Research Center for Music Iconography, The Graduate Center of the City University of New York, 2003, pp. 147-162.

<sup>21</sup> En este sentido, probablemente sea el *Autorretrato* (h. 1816-1818) atribuido a Eugène Delacroix uno de los ejemplos más paradigmáticos: con la cabeza del pintor en primer plano,



La ligazón con el pasado del retrato de Deboutin nos permite apreciar aún más la modernidad que pintores como Casas, Rusiñol, Valadon o La Rochefoucauld aportaron al género del retrato de músico, y que se avenía perfectamente con la imagen de *dandy* que Satie pretendía transmitir en un entorno bohemio que estos artistas conocían bien y compartían. En un momento en el que Satie todavía era prácticamente un desconocido, esos pintores —como refleja por escrito Santiago Rusiñol— vaticinaron que su «nombre sonará con el tiempo, si la fortuna no le juega una partida serrana en el curso de su artística carrera».<sup>22</sup>

Hacia 1895, Satie abandonaría el «uniforme bohemio» para convertirse en el «Caballero de terciopelo» (*The Velvet Gentleman*), como era apodado en Montmartre debido a su «traje de pana color avellana, con sombrero y abrigo a juego»,<sup>23</sup> del que había encargado al menos media docena de ejemplares idénticos, gracias a lo que él denominaba «una pequeña herencia». A propósito, vale la pena aclarar que, no obstante el uso de la palabra inglesa *velvet* en el apodo que recibió Satie y que se traduce al español como ‘terciopelo’, observando las fotografías de la época parece que se tratara más bien de un tejido de pana, algo que las representaciones pictóricas no nos permiten discernir.

En cualquier caso, y si bien este nuevo atuendo de Satie aparece mucho menos representado en el arte que el anterior, contamos con algunas obras de su amigo el pintor Augustin Grass-Mick, entre las que destaca un óleo de 1898 titulado *Au Café des Princes*, en el que el compositor ha sido incluido en la parte inferior izquierda de un café-cantante, junto a una mesa en la que reconocemos a la bailarina de cancan Jane Avril, la preferida de Toulouse-Lautrec, quien, sentado en frente, la acompaña.<sup>24</sup> Esta llamativa vestimenta es característica de los años en los que Satie, especialmente de noche (de día estudiaba en la Schola Cantorum), exploró como pianista acompañante los medios de la

---

frontalmente iluminada, que parece surgir decididamente de la oscuridad hacia el espectador para imponer su presencia. Véase, sobre el nuevo estatus —mitificado— que adquiere el papel del artista en el siglo XIX y su representación como emblema del individualismo y «genio» romántico: LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., e IBARRA SATRÚSTEGUI, C., «Catálogo», en AMIC, S., y JIMÉNEZ BURILLO, P. (coms.), *Luces de Bohemia:...*, *op. cit.*, pp. 148-149.

<sup>22</sup> RUSIÑOL, S., *Desde el molino*, *op. cit.*, p. 235.

<sup>23</sup> VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>24</sup> Un dibujo de 1895 de Grass-Mick, con Satie como *The Velvet Gentleman*, puede verse reproducido, junto a una fotografía de la época, en ORLEDGE, R., *El mundo de Satie*, *op. cit.*, p. 176.

música popular —el café cantante y el *music-hall*— que tanto influirían en sus composiciones posteriores.

La transición hasta su siguiente y última transformación, que debió de producirse en los primeros años del siglo xx, es narrada por el popular cantautor de cabaret Vincent Hyspa, con quien Satie colaboró en numerosas ocasiones: «Cuando, unos años después, llegó el último de los trajes, [Satie] me confesó que estaban comenzando a darle indigestión y que ya no se atrevía a ver más el terciopelo, ni siquiera en pintura. Así que una buena mañana [...] apareció con un traje negro y con lo que nuestro amigo, [...] Miguel Utrillo, solía denominar ‘un sombrero redondo al que llaman hongo’». <sup>25</sup> La indumentaria se completaba con un sobretodo con cuello postizo vuelto hacia arriba y un paraguas, que Satie siempre llevaba consigo lloviera o no.

Este tercer gran cambio de imagen lo encontramos documentado visualmente a partir de la segunda década del siglo, a principios de la cual todo cambió para Satie al ser reconocido como un «precursor» por Ravel y sus discípulos, abriéndosele, por consiguiente, las puertas de las salas de conciertos y las editoriales. De aquí a sus colaboraciones con lo más granado de la vanguardia parisina del momento, con cuyos protagonistas mantuvo una fluida y copiosa correspondencia, <sup>26</sup> solo hay un paso.

En este sentido, fue providencial el encuentro de Satie con Jean Cocteau, gracias al cual entraría en la órbita de los Ballets Rusos de Diaghilev y compondría la música del ballet *Parade* (1917), verdadera apoteosis de la estética del circo y del *music-hall* que tan bien conocía Satie, y obra clave en la revolución artística del siglo xx que puede considerarse el momento culminante de su vida artística. Asimismo, *Parade* puso a Satie en contacto con Picasso (autor de los decorados y del vestuario del ballet): dos espíritus «que se estimulaban mutuamente» y que simpatizaban por «su común espíritu de libertad»; <sup>27</sup> no en vano, Satie admiraba al malagueño hasta el punto de considerarse discípulo suyo, como se desprende de la correspondencia que ambos mantuvieron. <sup>28</sup>

<sup>25</sup> HYSPIA, V., «Souvenirs de cabaret du Chat Noir au Chien Noir», en *L'esprit montmartrois*, Joinville-le-Pont, Laboratoires Carlier, 1938, pp. 226-227, citado en ORLEDGE, R., *El mundo de Satie*, op. cit., pp. 83-84.

<sup>26</sup> Véase, a propósito, SATIE, E., *Correspondance presque complète*, [París], Fayard / IMEC, 2000.

<sup>27</sup> VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, op. cit., p. 37.

<sup>28</sup> Véase SATIE, E., *Correspondance...*, op. cit., pp. 341-342.



Fig. 5. *Man Ray*, Erik Satie, 1922.  
Wikimedia Commons.

Los dibujos, caricaturas, fotografías, etc., realizados hasta la muerte de Satie en 1925 por Cocteau, Picasso, Larionov, Goncharova, su escultor preferido Brancusi, Man Ray, Picabia o René Clair (quien incluyó a Satie como actor en su película de 1924 *Entr'acte*, de cuya música también es autor) nos lo muestran con la nueva indumentaria que adoptó en su madurez [fig. 5].<sup>29</sup> Ese «uniforme gris de funcionario», con sombrero hongo, cuello postizo, sobretodo y paraguas, más una perilla blanca y sus inseparables quevedos pasados de moda, nada tenía ver que con el artista «tan absolutamente antiburgués en su manera de pensar y de vivir»<sup>30</sup> que era Satie, reconocida figura de la vanguardia por esos años. Sin duda, se trataba de una apariencia completamente banal en comparación con sus dos transformaciones precedentes... ¿Se había cansado el compositor de repensar una imagen de sí mismo y, alcanzado el éxito, prefirió pasar desapercibido cual «director de pompas fúnebres o el empleado de algún banco conservador», como lo definió su amigo Man Ray?<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Los retratos de Satie (individuales o de grupo) realizados por los artistas mencionados, pueden verse reproducidos en VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, pp. 141-143, 158-159, 162, 179, 219.

<sup>30</sup> MILHAUD, M., «Conversación con Roger Nichols», Northcott Theatre, Exeter, 4 de junio de 1987, citado en ORLEDGE, R., *El mundo de Satie*, *op. cit.*, p. 272.

<sup>31</sup> RAY, M., *Autorretrato*, Londres, André Deutsch, 1963, p. 115, citado en ORLEDGE, R., *El mundo de Satie*, *op. cit.*, p. 157.

Queda claro que Satie fue siempre consciente del poder de la imagen. En sus últimos días, ya enfermo en el hospital, cuando parecía no prestar atención a su aspecto, se enfureció al descubrir que, aunque había dado a lavar 99 o 100 pañuelos, ¡solo le habían devuelto 98!<sup>32</sup> Y tras su muerte, al ir unos amigos a recoger sus pertenencias a su cuarto de Arcueil, se encontraron con un misterio: ¿Cómo era posible que de aquella pobre pocilga emergiera Satie cada día, pulcramente vestido, «como un actor que irrumpe en escena»?<sup>33</sup> Sorprende que, incluso en aquellas épocas en las que su existencia fue miserable, nunca dejó que se trasluciera en su aspecto exterior, siempre impecable. Tal vez fuera precisamente su sensibilidad hacia las artes plásticas lo que le hiciera «mirar» y «mirarse» de otra manera. La clave nos la da Man Ray, para quien Satie era «el único músico que tenía ojos».<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> MILHAUD, M., «Conversación con Roger Nichols», *op. cit.*, pp. 298-299.

<sup>33</sup> ORLEDGE, R., *El mundo de Satie*, *op. cit.*, 2002, p. 14.

<sup>34</sup> Citado en VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 9. Esta idea aparece reflejada en una fotografía de Man Ray de hacia 1970, titulada *Los ojos de Erik Satie*, y que puede verse en la página 190 de este catálogo.