



**COMENTARIOS SOBRE UN
MAMÍFERO AMNÉSICO: LO
MODERNO A TRAVÉS DE
ERIK SATIE**

Rodrigo Ávalos Tagle

Espacio Sonoro n° 51. Mayo - Agosto 2020

COMENTARIOS SOBRE UN MAMÍFERO AMNÉSICO: LO MODERNO A TRAVÉS DE ERIK SATIE

RODRIGO ÁVALOS TAGLE

“Se dicen cosas bonitas, cosas modernas”

Erik Satie

Si buscásemos lo *moderno* desde el arte, en especial desde lo musical, algunos nombres aparecerían inmediatamente en nuestra mente, en especial aquellos relacionados con la segunda escuela de Viena: Anton Webern (1883-1945), Alban Berg (1885-1935) y Arnold Schoenberg (1874-1951). Pero ellos, aun tratando de mantener una posición distante del *establishment* de su tiempo, se encuentran íntimamente ligados a toda una tradición musical, especialmente en Schoenberg. De hecho, este señala en el análisis de su sistema de doce notas (dodecafonismo) que su *emancipación de la disonancia*¹ no representa una intención de ruptura con la tradición tonal. Más bien plantea que su trabajo es la continuación de un proceso que ya se venía dando durante el siglo XIX, en el cual «el concepto de la armonía cambió enormemente mediante el desarrollo del cromatismo»² situación que podemos evidenciar en compositores como Wagner o Mahler. Así mismo, la escritura de un documento como su *Tratado de Armonía* de 1922, lo coloca como un receptor de toda una tradición musical y estética, donde él mismo establece que «[...] el arte es, en su grado ínfimo, una simple imitación de la naturaleza. Pero imitación de la naturaleza en el más amplio sentido; no mera imitación de naturaleza exterior, sino también interior»³. En estas palabras aún podemos dilucidar esa percepción clásica, casi platónica en relación al Arte, como veremos más adelante. Esta concepción se evidencia

¹ Schoenberg, A. (1963), 144.

² Schoenberg, A. (1963), 144.

³ Schoenberg, A. (1974), 13.

tanto en su trabajo escrito como en lo musical, manteniendo elementos como formas tradicionales, la notación rítmica, la regularidad de los compases, etc. Ahora bien, sin buscar desmerecer los avances de la segunda escuela de Viena, la figura de un francés es digna de comentar pues, sabemos, tuvo un alto impacto en el desarrollo de propuestas de vanguardia durante gran parte del siglo XX como otro camino hacia el futuro. Nos referimos al compositor Erik Satie (1866-1925).

Eric-Alfred-Leslie Satie, Erik Satie, nace un día 17 de mayo de 1866, en la zona portuaria Honfleur, Normandía. Hablar de él es referirse a uno de los personajes más interesantes que nos ha entregado el cambio de siglo XIX-XX. Las características de su personalidad y de sus obras logran abrir un camino paralelo a todo lo acontecido musicalmente dentro de esos años y, por tanto, proporcionan una especie de solución alternativa a la crisis que experimenta el arte durante este periodo.

Imaginemos: una noche parisina, una mesa y dos franceses –Charles Baudelaire (1821-1867) y Erik Satie– comentando *Flores del mal* de las que su autor podría decir: «Este libro no ha sido escrito para mis mujeres, mis hijas o mis hermanas [...] Dejo esta tarea a los que se muestran interesados en confundir las buenas acciones con el lenguaje bello»⁴. El compositor asentiría con la cabeza y en voz alta diría: «No hay verdad en el Arte»⁵. Este intercambio de ideas resultaría esencial, no sólo para comprender la posición del compositor frente al quehacer musical, sino como una actitud y como diría Foucault... una *actitud moderna*⁶. Debemos recordar entonces que durante mucho tiempo *Arte*, *Verdad* y *Bien* constituían casi una misma idea, por lo tanto, cualquiera de estos conceptos debería dar cuenta de los otros. Satie, al establecer para sí mismo que «no hay verdad en el Arte» se margina de toda una institución cultural de *La Obra de Arte* y posa su ingenio a la manera de un artesano o como él mismo escribirá: «Todo el mundo les dirá que no soy músico [...] Mis trabajos son puramente fonométricos [...] Es el pensamiento

⁴ Baudelaire, C. (2011), 11.

⁵ Satie, E. (2018), 11.

⁶ Foucault, M. (2005). Un inédito: ¿Qué es la Ilustración? (Presentación de Antonio Campillo). *Daimon Revista Internacional De Filosofía*, (7), 5-18. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/daimon/article/view/13201>

científico el que domina»⁷. Claro está el sentido sarcástico de sus palabras, pero con ello declara su proceder en la música, la cual no me parece exenta de este ideario sonoro.

Si bien Erik Satie es reconocido por sus *Gymnopédies*, tres piezas para piano que –aun siendo obras tempranas en la vida del compositor– poseen, desde su simpleza, ciertos rasgos que caracterizarán su trabajo, éstas son solo una pequeña muestra del mundo del francés. De esta forma nos veremos en la necesidad de comentar algunas características generales de sus obras para contraponer lo que normalmente se espera de una pieza musical. Para ello, nos concentraremos en dos piezas que pueden englobar, de cierta forma, este pensamiento como lo son *Sports et Divertissements* (1914) y *Sonneries de la Rose+croix* (1892).

Sports et Divertissements, álbum de 21 piezas para piano, concentra dos tipos de expresiones artísticas: «[...] la parte de dibujo la constituyen unos trazos: trazos de inteligencia; la parte musical, unos puntos: puntos oscuros»⁸. Es decir, hay una predisposición a realizar una obra que sea más que música y, en este caso, no jerarquiza lo plástico o lo musical, tampoco lo literario. Incluso podríamos entrar en la discusión de la paradoja *sonido de la escritura-escritura del sonido*, pues lo que hay de musical sobre el papel es la escritura de un sonido ausente, *puntos oscuros*, pero eso será motivo de análisis en otra instancia. Sin embargo, hay otros aspectos técnicos dignos de atención: la ausencia de cifra indicadora de compás, las indicaciones de carácter propuestas por el compositor y la brevedad de la obra, por ende el no-desarrollo de un tema o idea musical. Respecto a estos podemos decir que, en primer término, al eliminar la cifra indicadora se libera el *trazo musical* de las extensiones espaciales y temporales del compás y, por tanto, la idea musical se constituye a sí misma por su propia impronta y no por la norma que rige la pulsación periódica de este encuadre. De alguna manera, Stravinsky también observa esto y utiliza cambios consecutivos de cifra indicadora como medio de sincronización de los múltiples instrumentos usados en mucha de sus obras aunque no como un elemento formal propiamente tal. Basta observar su *Consagración de la Primavera*.”

⁷ Satie, E. (2018), 15.

⁸ Satie, E. (1999), 169.

Por otro lado, y para organizar esta música, Satie –de alguna forma similar a lo que también haría Schoenberg en su *Pierrot Lunaire*, op. 21 (1912)– hace uso del texto como punto de referencia para guiar el relato sonoro, esto condiciona, como ya mencionamos, la breve duración de cada pieza. Al mirar el manuscrito de una de estas piezas, *La chasse*^{9 10}, veremos cómo la música dura tanto como dura el texto. ¿Puede ser la obra ella misma si extraemos el texto? ¿O la música? ¿O solo la imagen? Cada frase constituye un segmento musical y viceversa. No hay espacio para un desarrollo temático como el que se realiza en las formas clásicas, formas que se expandieron cada vez más a través de la tradición germana (sobre todo los elementos relacionados con la forma sonata). Tal vez, desde este punto de vista, se puede tomar este desarrollo como un juego virtuoso del tema musical hasta su desvanecimiento, o podemos pensarlo como una tediosa redundancia sobre los mismos elementos, o cómo podría tratarse el desarrollo temático en extenso de mucha música del siglo XIX. “Algunos podrían contraargumentar que el francés también utilizó formas clásicas, eso es verdad, pero al ocuparlas lo hizo desde su negación. Es así como nació, por ejemplo, la Sonatina Burocrática (1917)¹¹. Como fuere, esto se evidencia en cada una de las piezas de *Sport et Divertissements*.” También es interesante observar cómo se refleja un intento de que no solo en el soporte físico se correspondan los elementos visuales y sonoros como anteriormente se exponen, sino que al parecer el tiempo de la música es a su vez el tiempo que demora el intérprete en leer los textos expuestos en la partitura. Podríamos imaginar lo cinematográfico y con esto lo novedoso que pudo resultar esta experiencia en el imaginario de aquel que tocaba estas obras; la música, los textos y las ilustraciones del artista francés Charles Martin (1884-1934), de forma simultánea, años antes de la llegada del cine sonoro.

Si retrocedemos unas cuantas décadas y pasamos a la segunda obra, podremos dar un sentido más amplio de lo que fue Satie. *Sonneries de la Rose+croix* (1892)¹², manifiesta una inexistencia de la barra de compás y una clara fascinación por antiguos rituales. Basta mencionar la pertenencia del compositor a la Orden Rosacruz, en donde cumple las funciones de maestro de capilla durante una exposición de pintura simbolista

⁹ Texto: “Oís al conejo cantar? / ¿Vaya voz! / El búho amamanta a sus hijos. / El ruiseñor está en su madriguera. / El jabato se va a casar. / Y hago caer las nueces a tiros de fusil” (Satie, E. (1999), 34).

¹⁰ Ver imagen 1 en anexo.

¹¹ «Escrito sobre un tema que he tomado de Clémenti. Un simple préstamo [...] No pretende en absoluto atentar contra la reputación y la honorabilidad del dicho Clémenti» (Satie, E. (1999), 171).

¹² Ver imagen 2 en anexo.

en la Galería Durand-Ruel durante 1892¹³, retirándose el mismo año. Vemos entonces que la pérdida del compás tiene como origen la mirada a la música proveniente del medioevo, como un resurgimiento del organum y del canto llano. Esto lo evidencia el cambio de texturas que propone Satie en estas piezas, en que se intercala lo vertical, encarnado por lo primero, con lo horizontal, representado por lo segundo. En este sentido «[...] este regreso a las fuentes religiosas no es una restauración de valores morales y principios filosóficos, sino una forma de ceder a la fascinación de las liturgias suntuosas y en desuso»¹⁴. Para este punto, tomaremos la visión de Foucault sobre la descripción de hombre moderno a través del pensamiento de Baudelaire, pues:

[...] El hombre moderno, [...] no es aquél que parte al descubrimiento de sí mismo, de sus secretos y de su verdad oculta; es aquél que procura inventarse a sí mismo. Esta modernidad no "libera al hombre en su ser propio"; le constriñe a la tarea de elaborarse así mismo.¹⁵

Así se nos señala un cambio en el enfoque de cómo se vive la existencia del hombre en este nuevo moverse en el mundo. El *elaborarse a sí mismo* da cuenta de una especie de sensación de orfandad, de destierro, «[...] como ausencia de esa poética del ser»¹⁶. Entendimos poco a poco, tras la revolución copernicana, que aquello que daba sentido a nuestra existencia, que tenía como símbolo a nuestro planeta como centro de todo cuanto existía, ya no está y que el entorno de lo que antes nos recordaba un pasado en el *Edén* se fue oscureciendo por el flujo industrial, como retrata de algún modo el pintor inglés Joseph Mallord William Turner (1775-1851) en sus cuadros *Tormenta de nieve: Un vapor a la entrada del puerto* (1842) o *Lluvia, vapor y velocidad* (1844)¹⁷, en los que podemos constatar una percepción distinta en las pinceladas difuminadas, como una imagen filtrada por los gases de la combustión de las máquinas. Para el filósofo español Vicente Pizarro Marín (1959-), es en este momento

¹³ Satie, E. (1999), 161.

¹⁴ Eco, U. (2004), 336.

¹⁵ Foucault, M. (1993), 13.

¹⁶ Serrano, V. (2014), 20.

¹⁷ Ver imágenes 3 y 4 en anexo.

[...] cuando el arte y la ciencia se separan [...] con él desaparece el elemento que compartían el arte y la ciencia, el objeto del que hablaban desde lenguajes y puntos de vista diversos, la naturaleza que la ciencia describía y el arte imitaba. Ese momento de la separación es conocido como modernidad¹⁸.

De cierta forma, el desarrollo científico que se venía dando fuertemente junto al proceso ilustrado margina al arte de la lectura que éste hacía del entorno, desencadenando una pérdida de la poética del mundo. No sólo a nivel teórico, también dentro de las implicancias del avance tecnológico, existe un directo efecto en el cómo se desarrollarán las diversas expresiones artísticas desde finales del siglo XX. Sobre todo, como lo advierte Walter Benjamin (1892-1940) en su ensayo *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* de 1935, con la aparición de la fotografía, que golpeando directamente la pintura. Entonces, al reflexionar sobre la consecuencia de la aparición del fonógrafo hacia 1870 para el mundo musical, vale la pena preguntarse: ¿Cuál es el nuevo mundo para el artista? «[...] Si la inteligencia se ocupa de la verdad, y el sentido moral se aplica al deber, el gusto nos instruye sobre lo bello»¹⁹, nos comenta Eco. El ser *sensible*, en tanto capaz de percibir estas sutilezas, se ve forzado a crearse a sí mismo, percibiéndose como *instante* esa actitud de *flânerie* de la que habla Baudelaire que «[...] busca ese algo que se nos permitirá llamar la modernidad [...] Se trata, para él, de extraer de la moda lo que ésta puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno de lo transitorio»²⁰. Ahora bien, para Foucault «[...] Baudelaire no concibe que puedan tener su lugar en la sociedad como tal o en el cuerpo político. No pueden producirse más que en un lugar distinto: lo que Baudelaire llama el arte »²¹. Es el Arte, por tanto, el espacio donde puedo construir y, a su vez, construirme, arte por el arte. En cierta medida es por esto que Satie trató de mantenerse fuera de las instituciones o de agrupaciones musicales. Aun teniendo contacto cercano con otros compositores, algunos de ellos muy jóvenes, siempre se mantuvo con la distancia necesaria y sin intenciones de erigir escuela alguna: «No existe la escuela Satie. El satismo no puede existir. Me mostraría hostil a él [...] En arte no se precisan esclavitudes»²².

¹⁸ Serrano, V. (2014), 18.

¹⁹ Eco, U. (2004), 340.

²⁰ Baudelaire, C. (1995), 91.

²¹ Foucault, M. (1993), 13.

²² Satie, E. (1999), 173.

Así mismo se justifica su alejamiento de la Orden Rosacruz, al ser considerado discípulo de Sâr Péladan, Gran Maestro en aquellos años «[...] pues si he de ser el alumno de alguien, creo poder decir que sólo lo soy de mí mismo»²³. Entonces cobra sentido la invención de sus propias indicaciones en sus partituras, de su tratamiento de los elementos musicales y de todo un mundo propio en su obra.

La huella de Erik Satie se ha mantenido marcada en la historia de música del siglo XX a través de destacados personajes. Un claro ejemplo es el norteamericano John Cage (1912-1991), que organizó durante el año 1963 –70 años posterior a su escritura– el estreno de *Vejaciones* (1893), quien está particularmente familiarizado con el francés en cuanto a su relación con los sonidos. De alguna manera, lo fonológico también habita en Cage. En una entrevista para el documental *Écoute* (1991) expresa:

Las personas esperan que escuchar sea más que escuchar y entonces a veces hablan de “escucha interna” o “el significado del sonido”. Cuando yo hablo sobre música termina pareciéndole a la gente de que estoy hablándole del sonido, de que no significa nada, de que no es interno, sino más bien externo y ellos dicen (personas que entendieron finalmente eso) ¿te refieres a que solamente son sonidos? Pensando que para algunos el ser sólo sonido fuera algo inútil, mientras yo amo los sonidos tal y como son, y no tengo necesidad alguna de que sean nada más de lo que son [...] Cuando escucho eso que llamamos música, me da la sensación de que alguien me está hablando, hablando sobre sus sentimientos o sobre sus ideas de relaciones. Pero cuando escucho el tránsito no tengo la sensación de que alguien esté hablando, tengo la sensación de que el sonido está actuando. Y yo amo la actividad del sonido [...] no necesito que el sonido me hable²⁴.

Entonces también se puede entrever la presencia de este hombre moderno del que nos habla Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* o Edgar Allan Poe en *El hombre en la multitud*²⁵. La modernidad de Satie, al parecer, tiene mucha relación con esta fascinación por el sonido mismo, el sonido-objeto, por el apartar el peso de lo expresivo que justifica el quehacer musical de muchos de sus contemporáneos. De forma mucho más sarcástica que Cage, el francés clasifica sus trabajos como experimentos fonométricos²⁵. De esta forma asume ese nuevo plano del arte, cosa que se refleja también

²³ Satie, E. (1999), 161.

²⁴ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=Hj7rq-gEzgo>

²⁵ Satie, E. (2018), 15.

en su concepto de *música de mobiliario*²⁶. Con ello posiciona la música como un objeto dentro del quehacer cotidiano de las personas, de forma muy certera, siendo evidente la relación con la utilización de lo musical en estos términos en nuestros espacios diarios.

La música de mobiliario es básicamente industrial. La costumbre, el uso, es hacer música en ocasiones en que la música no tiene nada que hacer... Queremos establecer una música que satisfaga las “necesidades útiles”. El arte no entra en estas necesidades. La música de mobiliario crea una vibración; no tiene otro objeto; desempeña el mismo papel que la luz, el calor y el confort en todas sus formas [...]²⁷

Su música, entonces, plantea el habitar este nuevo mundo en el que el ser fue abandonado, acompañando este habitar. El compositor Brian Eno comprendió este concepto al componer *Música para aeropuertos* (1978) e intentar homologar lo sonoro con el espacio donde éste se desplaza.

Erik Satie abre el nuevo siglo desde fuera de las voluptuosas *obras-de-arte*. Solo recordemos la extensión de las óperas wagnerianas, cualquier sinfonía de Mahler o cualquier obra para orquesta de su amigo Claude Debussy. Así nos recuerda que la música es un juego, donde las reglas las puede poner quien entra en ella, se hace a sí mismo en la obra: «El hombre está hecho para soñar como yo para tener una pierna de madera»²⁸.

²⁶ Satie, E. (1999), 173.

²⁷ Satie, E. (1999), 173.

²⁸ Satie, E. (1999), 176.

Bibliografía

- BAUDELAIRE, Charles. 2011. *Las flores del mal*. Madrid, España: Huertas Industrias Gráficas, S. A.
- _____. 1995. *El pintor de la vida moderna*. Murcia, España: Artes Gráficas Soler, S. A.
- ECO, Umberto. 2004. *Historia de la Belleza*. Barcelona, España: Debolsillo.
- FOUCAULT, Michel. 1993. «Qué es la Ilustración». *Revista de Filosofía*. Depto. de Filosofía y lógica. Facultad de Filosofía. Universidad de Murcia.
- SATIE, Erik. 1994. *Memorias de un amnésico y otros escritos*. Madrid, España: Árdora Ediciones.
- _____. 1999. *Cuadernos de un mamífero*. Barcelona, España: Quadern Crema S. A. U.
- _____. 2018. *Sobre música, músicos y otras memorias*. Santiago, Chile: La Pollera Ediciones.
- SCHOENBERG, Arnold. 1963. *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus Ediciones.
- _____. 1974. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical editores
- SERRANO, Vicente. 2014. *Naturaleza Muerta: La mirada estética y el laberinto moderno*. Valparaíso, Chile: Editorial UV de la Universidad de Valparaíso.

Audiovisual

- La Cueva Boreal*. (24 de Septiembre de 2012). John Cage (subtítulos en español)
[Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Hj7rq-gEzgo>

ANEXOS

La Chasse

Entendez-vous le lapin qui charate?
Quelle voix!

Le hibou allaite ses enfants.
Le rossignol est dans son terrier.

Le marccassin va se marier.
Moi, j'abats des noix à coups de fusil.

ZAvril 1914
Erik SATIE

Imagen 1. Erik Satie: *La Chasse* (1914)

Satie
Sonneries de la Rose + Croix
Air de l'ordre

Lent et détaché sans sécheresse

pp

lié

f

pp détaché

Imagen 2. Erik Satie: *Sonneries de la Rose + Croix* (1892)



Imagen 3. J. M. W. Turner: *Tormenta de nieve: Un vapor a la entrada del puerto* (1842)



Imagen 4. J. M. W. Turner: *Lluvia, vapor y velocidad* (1844)



RODRIGO ALEJANDRO ÁVALOS TAGLE

Licenciado en Ciencias y artes musicales de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, con conocimientos en armonía, contrapunto, instrumentación, análisis musical, historia de la música, práctica y dirección coral, solfeo. Además, posee el grado de Licenciado en educación y el título de Profesor de enseñanza media mención Música en la Universidad Andrés Bello que le brindaron una sólida formación en los conocimientos, habilidades, actitudes y recursos pedagógicos necesarios para impartir con innovación y flexibilidad su cargo docente.

Ha cursado estudios musicales de composición musical bajo la tutela del compositor Dr. Boris Alvarado durante el periodo de pregrado y de Postítulo. Forma parte del ensamble Planeta Minimal (guitarras y bajos eléctricos) durante los años 2007 al 2012, con los que se presenta en diversos festivales destacando los de las universidades de Chile y de PUCV y Tsonami Buenos Aires. Así también participa en la grabación del segundo disco de la agrupación interpretando obras de Rafael Díaz, Eduardo Cáceres, Patricio Wang, entre otros. Durante este periodo, también, estrena las obras TOCHIM, para tres percusionistas en ronda, junto al ensamble de percusión Valparaíso, en el marco del Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas de la PUCV, el año 2012 y CITÈ 3 piezas para xilófono, marimba y clavecín, el año 2013. Participa del Proyecto de sello valórico Gran Misa del Sagrado Corazón de Jesús con la obra *O Lux*, para orquesta de cuerdas, vibráfono, percusiones y coro femenino, para la misma casa de estudios junto a compositores como Eduardo Cáceres, Feliz Cárdenas, Valeria Valle, Natalie Santibáñez, Rodrigo Silva y su propio profesor. El año 2014, estrena la pieza GION, para cuarteto y orquesta de cuerdas, dedicado e interpretado por la orquesta juvenil MUSART de Casablanca bajo la dirección de Vicente Toskana-Lanzendorff.

Durante el año 2016, estrena en México dos de las *Tres pequeñas piezas para piano*, finaliza el proceso de postítulo en composición de la PUCV y comienza un diplomado relacionado de esta misma disciplina. En este marco funda junto a jóvenes compositores porteños el *Colectivo Composición Valparaíso*, con quienes lanza un disco que contiene obras para orquesta de cuerdas estrenadas en su mayoría por la Orquesta Marga Marga bajo la dirección de Luis José Recart.

Desde el año 2014 reside en la ciudad de Rengo donde ha ejercido la docencia en su área y se ha desarrollado activamente en los diversos espacios culturales que entrega la comuna, tanto como intérprete o como director de coro o ensambles, como el coro municipal de Rengo, en el estreno de la Cantata Rengo (2017), en la cual realizó, junto al músico unionino Gabriel Sáez, la transcripción, arreglos y composición para la versión del ensamble de ese año. Grabación y promoción del disco *Amor Clandestino* de autoría de este último (2019-2020). Durante el año 2019 cursa el diplomado de Filosofía y Estética impartido por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

ravalost@gmail.com