

## *Vexations* de Erick Satie: La vejación de la experiencia en el tiempo

Sandra Molina Franjola

*El tiempo ha adquirido su propia desmesura.*  
Gilles Deleuze

En la noche del 20 de octubre del 2011, en el hall central del Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, se ve sólo un haz de luz dirigido a un piano ubicado en una esquina. De fondo su sonido. Luego de unos minutos la visión se aclara, ya más acostumbrada a la oscuridad empieza a distinguir siluetas. Un pilar, una escultura, gente. El sonido del piano uniforme se repite. Con el cuerpo aclimatado y los sentidos en confianza, la atención se va al espacio abierto, a la bóveda del museo que está sobre todos los asistentes. Hay personas deambulando ruidosamente, una multiplicidad de subjetividades alojadas en un mismo espacio creen guardar silencio. Se ven detalles, las cariátides, las escaleras, el Espinario. A medida que la vista se aclara, el sonido desaparece. De pronto, en una pausa de silencio se oye el paso de los autos que pasan por fuera del museo y el piano vuelve a ser escuchado. Pasan horas y la terquedad de la obra conduce al hastío. Un estado neutro. Se deja atrás momentáneamente el sonido y luego retorna. En ese museo, en ese espacio protegido en la oscuridad, se transgreden los límites. Otra vez se repite. Hay una masacre del sentido.

La partitura de *Vexations*, compuesta de tan solo cuatro compases, finaliza con el requerimiento de repetición mediante el siguiente texto: "Para tocar 840 veces seguidas, sería bueno prepararse de antemano en total silencio, mediante una seria inmovilidad". De este modo, se determina la obra desde una idea que violenta su propia posibilidad de realización. Se produce una ambigüedad en cuanto a si la obra es lo escrito en la partitura que se dispone a la repetición, o si la obra es el conjunto virtual de repeticiones. De cualquier modo, para poder reproducir lo que la partitura solicita, se requiere de una disposición especial, en que la sensibilidad sea preparada con anticipación mediante silencio y permanencia. A partir de esta indicación, la pieza bosqueja una irrupción violenta en los límites y capacidades corporales. Propone desde su propia estructura la imposibilidad de ser interpretada por una sola persona,

debido al enorme esfuerzo y tiempo que requiere. Este sometimiento físico del intérprete, y también del oyente, pone de manifiesto la importancia del factor temporal, donde la percepción del presente, la cuenta de las repeticiones y la eventual proyección de término de la obra, son un elemento de trasgresión que constituye su principal particularidad: la mortificación de la experiencia.

Pero ¿Qué implica una repetición de 840 veces? Podemos pensar la idea de repetición enfocándonos sólo en el número, sin embargo, esa representación no da cuenta de la diversidad de la experiencia que puede estar contenida en la reiteración. Por ejemplo, podemos contar en voz alta hasta 840, caminar 840 pasos, leer 840 páginas, respirar 840 veces, dormir 840 minutos, vivir 840 meses (equivalente a 70 años) y el carácter de cada unidad, se vuelve única al denominar una medida de tiempo en la experiencia del sujeto. Así, la cuantificación o búsqueda de magnitud de modo racional, no tiene una correlación exacta con la aprehensión sensible de tal magnitud. Es distinto imaginar una repetición de algo 840 veces, que presenciar dicha reiteración, ya que al someternos a la cuantificación estética -o bien a parámetros formulados desde lo sensible- el número pierde la relevancia racional y aflora solamente la cualidad del transcurso de percepción. ¿Qué sucede entonces con la experiencia cuando, dentro de las indicaciones de una obra musical, se solicita repetirla 840 veces seguidas?

En la vida diaria de las personas, el manejo de la experiencia se basa en un orden racional, compuesto por un conjunto de momentos dispersos que componen la representación de su experiencia vital. Antes de que se realice internamente ese orden, la representación originaria del tiempo se constituye como estructura del sujeto, dentro de la que está contenida toda potencial experiencia. Hay una relación recíproca en la que tal como no hay experiencia sin tiempo, no hay tiempo sin experiencia, de ahí que la magnitud del tiempo refiera a sí misma. Es decir, se proyecta como una línea ilimitada -hacia delante y hacia atrás desde el presente- que sólo puede ser medida por imposición de limitaciones, para así representar fragmentos de un total. Ya sea una división uniforme y consecutiva en minutos, horas y días, o bien, la disposición correlativa de hechos dispersos, que en el recuerdo toman la forma de un relato coherente, la concatenación de fracciones temporales es

modulada internamente como una continuidad en la que diversos acontecimientos son estructurados. Tal como sucede en la percepción cotidiana del tiempo, *Vexations* funciona bajo claves formales similares: el oyente se enfrenta a la insistencia de la obra, tal como se enfrenta a su propia representación del tiempo. Suceso tras suceso, unidad tras unidad repetida una y otra vez.

Durante la repetición, el que escucha le exige a la pieza que evidencie parámetros de medida del tiempo, es decir, una referencia que ubique a la sensibilidad dentro los límites que la conforman. En un comienzo, los cuatro compases son los que se constituyen en un parámetro donde el individuo es sometido a la violencia que implica la puesta en obra de la arbitrariedad del número 840. Luego de unos minutos, o bien horas escuchando *Vexations*, el profundo hastío enajena la sensibilidad, dejando de lado la cualidad de cada nota, quedando solo el automatismo de la interpretación. A partir de ahí, las unidades de medida pierden su sentido, ya no se puede representar la parcelación del tiempo. El sujeto no puede dejar de percibirse a sí mismo dentro de un transcurso incontrolable, sin embargo, no deja de ser una forma de su propia sensibilidad ya que el tiempo sin el sujeto no es nada.

En suma, la obra atenta contra la experiencia de sí misma lenta, inmóvil y reiterativa, contraponiéndose a la multiplicidad de los estímulos que estamos acostumbrados a percibir en la naturaleza. Esa neutralidad estética en la que nos vemos imbuidos a partir del sonido, permite que la imaginación se manifieste. Surge el tedio, el hastío, el aburrimiento, pero por alguna razón también una sensación de encanto. La percepción de lo que oímos lentamente se silencia, volcando la concentración a lo profundo de la subjetividad. De un momento a otro, sin voluntad alguna, pareciera que ya no se oye nada, reconociendo sólo nuestro diálogo interno y las plegaduras que va formando. Notamos que aparentemente hemos dejado de escuchar, cuando las palabras en nuestra mente desaparecen y vuelve a penetrar en nosotros el sonido del piano. En esa pérdida de conciencia momentánea la sensibilidad ha sido transgredida, sobrepasando lo físico para acceder a una capa más oculta del individuo. Se vuelve imposible una administración del tiempo interno en esos intervalos de aparente silencio, donde la conciencia, como si estuviera bajo un

efecto hipnótico, se ve alejada del reconocimiento de los estímulos sensibles, manifestando en retorcimientos mentales la anestesia del cuerpo. Finalmente, luego de ser capturados por del hastío y la distracción, se regresa a la conciencia del presente sabiendo que la sensibilidad ha sido vejada. De ahí en adelante, la experiencia carga con una nueva profundidad, la cual se renueva una y otra vez, sometiendo voluntariamente la sensibilidad a su propia mortificación.