



Conversaciones y novedades

HOME / CONVERSACIONES Y NOVEDADES

El díptico virtuoso. Poética de la música en Octavio Paz (1962-1968) *

DANIELA EVANGELINA CHAZARRETA

TIPOLOGÍA

Análisis y crítica

LUSTROS

1960-1964

1965-1969





*“La voz humana edifica con aire
construcciones de aire. Torres de
sonidos, torres de reflejos.”*

Octavio Paz

Uno de los aspectos que llaman la atención de un lector curioso sobre la obra de Octavio Paz (México, 1914-1998), [1] es la presencia austera de la música en su producción, en especial si la comparamos con su intromisión en otras artes. Podríamos, no obstante, señalar también que Paz era un poeta frugal en muchos sentidos y que, en diversas líneas, su obra se equipara al páramo, paisaje que tantas veces visitó su poesía o —dicho con sus propias palabras—, el “arte del despojamiento”. [2]

No podemos negar, por cierto, que, a pesar de esta nota característica, la presencia modesta de la música sigue siendo un aspecto que permite consentir ciertas significaciones sustantivas que cualifican las relaciones entre la poesía y el arte sonoro en la obra del poeta mexicano, sobre todo en su período como embajador en la India. La música en Paz es, justamente, expresión de la armonía, y le sirve de paradigma para construir la otredad representada por las culturas orientales; también es posible avizorar que Octavio Paz tiene presente de modo particular las teorizaciones de John Cage sobre la música. Para amenizar la presentación de sus planteos teóricos, se intercalarán análisis de los poemas de *Ladera este* (1962-1968) en los cuales el paradigma sonoro es significativo. Sostengo, por lo tanto, que la concepción del sonido en esta etapa paciana es el marco teórico o paradigma para incorporar la otredad cultural, y que esta noción de lo sonoro está tomada fundamentalmente de Cage, por lo que supone el sonido del medio ambiente y, con ello, incluye el de la cultura, enlazando, a su vez, arte y vida, con lo que, también, se vincula la significación del género canción en el poemario.

La música vista desde la poesía
 “La música disuelve al espacio en el

tiempo y el tiempo es impalpable.”

Octavio Paz

En su “Repaso a modo de prólogo” —que presenta el primer volumen de *Los privilegios de la vista* (1994)—, nos encontramos con algunas pistas, con algunos de los escasos indicios de su relación con la música que parecen, más bien, una especie de disculpa.[3]

El primer aspecto es el linaje, con el que el poeta enlaza su ensayo, construido por una escueta constelación de poetas que fueron críticos de arte; la piedra fundamental será lo que Paz denomina el “triángulo de Baudelaire” compuesto por “tres artes y una sola verdadera”: la pintura, la música y la poesía. El linaje —que continúa con Stéphane Mallarmé y sigue con los mexicanos José Juan Tablada y Xavier Villaurrutia— es resultado de una de las notas sobresalientes de la modernidad según la estética paciana: la búsqueda constante de correspondencias entre las distintas artes en lazo con la construcción de una tradición. [4]

La segunda cuestión que Paz aporta en este ensayo es que destaca el vínculo entre música y armonía a partir de la relación entre esta disciplina y la arquitectura (dos áreas que, según el poeta, escapan a su competencia). Ambas, al estar fundadas en el número y la proporción, son expresión social de la justicia, pues al ser número y medida, equilibrio entre las formas, imparten justicia entre los hombres y, por lo tanto, armonía entre ellos; de un modo particular lo realiza la música que es capaz “de excitar o de calmar las pasiones colectivas”. [5]

En “Intermedio discordante. Defensa de una Cenicienta y otras divagaciones. Un triángulo verbal: mito, épica y poema” —una de las secciones de *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967)—, [6] Paz responde contundentemente al antropólogo Claude Lévi-Strauss quien había establecido en *Le crue et le cuit* (1964) que la música era la más excelsa de las artes. En esta respuesta, Paz construye interesantes vínculos entre poesía y música teniendo presente *Silence* (1961) de John Cage:

Por lo demás, en uno de los libros más poéticos y estimulantes que he leído en los últimos años (*Silence*) dice John Cage: “la forma de la música nueva es distinta a la antigua pero posee una relación con las grandes formas del pasado, la fuga y la sonata, del mismo modo que hay una relación entre estas dos últimas”. [7]

La cita está en línea, por supuesto, con el argumento de que todas las disciplinas estéticas están enlazadas y que representan una de las facetas de un arte integral y único. La relación entre las diversas expresiones artísticas es, por lo tanto, simétrica y complementaria, no hay una disciplina que esté por encima de las otras, de acuerdo con Paz.

El primer paralelo entre música y poesía que señala el poeta en este ensayo es la dialéctica entre sonido y silencio, entre sentido y no sentido:

Más allá del poema no hay sino ruido o silencio, un sinsentido o una significación que las palabras no pueden nombrar. El poema apunta hacia una región a la que aluden también, con la misma obstinación y la misma impotencia, los signos de la música. Dialéctica entre sonido y silencio, sentido y no sentido, los ritmos musicales y poéticos dicen algo que solo ellos pueden decir, sin decirlo del todo nunca. [8]

Por esta razón, tanto la música como el poema son “inteligibles e intraducibles” — cualidades que Lévi-Strauss adjudicaba a la música solamente—[9] La ambigüedad es, según Paz, el signo distintivo, no solo de estas disciplinas, sino también de la pintura y la escultura. [10]

El segundo paralelo, vinculado al anterior, es que ambas artes utilizan el ritmo. [11] En el caso de la poesía, el ritmo constituye al poema en un universo de ecos y analogías, pues une sentido y sonido a través de “las puertas del bosque de las semejanzas”. [12]

Finalmente, Paz destaca que poesía y música se relacionan también por estar vinculadas al tiempo, pues ambas son sincrónicas y diacrónicas. Primeramente, porque se manifiestan en un lapso de tiempo (sea mediante la escucha o lectura) y, porque inmovilizan el tiempo que transcurre, ya que al escucharlas o leerlas accedemos a una suerte de inmortalidad, escapando a la sucesión temporal. [13] Tanto en la música como en la poesía, además, lector u oyente, compositor o poeta, son parte de una misma operación: “después de escrito el poema, el poeta se queda solo y son los otros, los lectores, los que se recrean entre sí mismos al recrear el poema”. [14]

Ladera este

*“Would I ask why if questions were not words but were
sounds?
If words are sounds, are they musical or are they just noises?
If sounds are noises but not words, are they meaningful?
Are they musical?”*

La crítica coincide en que la música en Paz encuentra, en el período comprendido entre 1962 y 1968, una época prolífica en cuanto a su relación con la poesía, sobre todo en *Ladera este*,^[15] así como en el ensayo sobre Lévi-Strauss mencionado anteriormente.

^[16] Se debe distinguir que en Paz lo sonoro se manifiesta a partir de dos menciones: la de la música —y los músicos— y la del sonido, y que, como anticipamos, la noción de música de John Cage es fundamental en su propia concepción.

Si bien es un componente esencial de la poesía el explorar y valerse del nivel fonológico, también es cierto que John Cage ha aportado una nueva manera de percibir el mundo a través de lo sonoro, redefiniendo la música (dilucidación que está presente en el poemario de Paz):^[17]

Sound has four characteristics: pitch, timbre, loudness, and duration. The opposite and necessary coexistent of sound is silence. Of the four characteristics of sound, only duration involves both sound and silence. Therefore, a structure based on durations (rhythmic: phrase, time lengths) is correct (corresponds with the nature of the material), whereas harmonic structure is incorrect (derived from pitch, which has no being in silence) (1961: 63).^[18]

La redefinición de lo musical incluye la paradójica imposibilidad del silencio y se traduce en sonido intencional y no-intencional. Douglas Kahn lo explica sintética y vastamente:

Silence has served as Cage's emblem. As a key to his developing work, silence (i.e., an absence of sound) was placed nicely between the odd materiality of sound and the organizational concerns of Western art music composition and theory. Organizationally, silence offset musical sound within duration and thereby established the basis by which rhythm and structure could accept all sounds by being privileged over harmony, pitch, and timbre, which he considered to be outside duration. Materially, silence shared duration with musical sound and would not contradict the extramusical sounds that Cage had already incorporated in his music. ^[19]

En Octavio Paz pervive la distinción entre sonido y música, pero el primero tiene un lugar sustantivo en la construcción de lo que denominamos paisajes sonoros. Otra cuestión fundamental que está presente en el poemario es que se priorizan instancias que vinculan poesía con música: la categoría canción (común a ambas disciplinas) y la figura de John Cage, poeta y músico^[20] que, además, ha subrayado la importancia de lo musical como definidor de la poesía.^[21]

Ladera este (1962-1968)[22] —con excepción de “Cuentos de dos jardines”, escrito en la travesía entre Bombay y Las Palmas—, está conformado por textos compuestos en la India, Afganistán y Ceilán. En 1959, Octavio Paz partió de México y no regresó sino hasta 1971, cumpliendo así doce años de ausencia —salvo por dos breves retornos, uno en 1962 y otro en 1967— que transformaron profundamente su poesía y su pensamiento. El cambio inició con su segunda vuelta a Francia (1959-1962) y se radicalizó con su estancia en Nueva Delhi, India (1962-1968),[23] en donde se desempeñó como embajador de México —cargo al que renunció luego de la llamada “Matanza de Tlatelolco—.”

La crítica —convalidada por textos del propio Paz como *Conjunciones y disyunciones* (1969)—, coincide en que se trata de una época prolífica y rica, motivada por el itinerario transcultural que iba desde la India, Afganistán, Pakistán, Ceilán y Nepal, hasta las lecturas del budismo zen y tantrismo hindú, además del arte y la filosofía orientales. Como indica Felipe Arocena, el inmenso país que había nacido poco después de la independencia (1947) “fue considerado estratégico por el gobierno de México y ameritaba una delegación diplomática”. [24] Se trata, pues, de una década caracterizada por una serie de constantes formales, intelectuales y morales que unifican los hechos, de algún modo externos, dictados por la biografía y/o geografía.[25]

La concepción de la música como armonía va de la mano de la noción de paisaje que también representa la armonía en su estética y es una categoría clave de *Ladera este*. Sintéticamente comentamos que, si bien en la concepción del paisaje —sobre todo en la del jardín— predomina la cultura visiva, es decir, el paradigma de lo visual, también se presentan imágenes relacionadas con otros sentidos, entre ellas las auditivas, que forman parte de lo que se ha denominado paisaje sonoro.[26] Debido a lo anterior, es importante tener en cuenta que, en la obra de Paz, la categoría de paisaje involucra todos los sentidos, entre los que predomina la vista. En el caso del poemario previamente mencionado, además, el paisaje alcanza la percepción del otro cultural, lo que implica oscilaciones y tensiones en torno a una de las preguntas fundamentales del poemario: ¿cómo representar la otredad?, categoría que se constituye a partir de la tensión entre la valoración y la depreciación, y en cuya construcción del paisaje —y en él lo sonoro— se hace eco. Es, justamente, el eje de lo sonoro el que otorga el modelo o paradigma para configurar e incluir la otredad.[27]

La música y las dos orillas

Lo sonoro se presenta a partir de lo genérico (“canciones”), de homenajes a músicos y de paisajes sonoros —en este contexto, es fundamental tener en cuenta que tanto lo genérico como los homenajes representan paradigmas o modelos de cómo leer la otredad—. Es muy significativo que la música occidental se haga presente en el poemario a través de músicos que intentaron horadar su concepción tradicional: Anton Webern[28] y John Cage, representante de una estética que ha construido puentes entre Oriente y Occidente.[29]

El género “canción”, de raíz folklórica, aporta lo popular que, justamente en Paz, representa al mismo tiempo, la otredad. Así, tanto la estética de Cage como el género canción permiten, además, enlazar arte y vida, uno de los anhelos de las vanguardias históricas que tiene resonancias en las vanguardias de mediados del siglo XX, entre las que están las expresiones de Cage y de Paz.

Si bien el título del poemario refleja el espacio predominante (*Ladera este*), desde las “Intermitencias del oeste” el universo occidental dialoga, confronta, cuestiona o interroga al Oriente; dos de ellas se titulan “Intermitencias del oeste (I) (Canción rusa)” e “Intermitencias del oeste (2) (Canción mexicana)”.

Primeramente, es importante tener en cuenta que en la noción de “canción” se inserta desde la tradición del cancionero hispánico, tanto regional como siglodorista.[30] Todos los diccionarios (generales, musicales, sobre métrica) coinciden en definir la canción como una composición en verso para ser cantada[31] Ambos poemas se relacionan por vincular el arte con la vida. Por un lado, en el caso del subtítulo “Canción rusa”, se trata de un poema de denuncia, pues su tema es la explotación del proletariado:

Construimos el canal:
nos reeducan por el trabajo.

El viento se quiebra en nuestros hombros,
nosotros nos quebramos contra las rocas.

[32]

Éramos cien mil, ahora somos mil,
no sé si mañana saldrá el sol para mí.³²

Según Alison Latham, Rusia tuvo una rica tradición en el terreno de la canción durante el siglo XIX, con la que podría enlazarse este poema. Compositores tales como Glinka, Dargomizhski, Mussorgski, Chaikovsky y Rajmaninov utilizaron la *ruskaya pesnya* (canción rusa), una tendencia importante derivada de las teorías realistas de la época e inspirada en la canción popular y los patrones del lenguaje hablado.[33] La importancia del elemento popular en la categoría canción como vía de recuperación de la tradición y la otredad, se refleja en la respuesta del poeta a la pregunta que le realiza Manuel Ulacia sobre sus gustos

musicales: “Cuando era niño, oía cantar en mi casa viejas canciones mexicanas y españolas. Desde entonces amo la música popular. Después descubrí la música tradicional de otros países y culturas”.^[34]

En “Intermitencias del Oeste (2) (Canción mexicana)”, se pone en conflicto el vínculo entre el arte y la vida a través del tópico de las armas y las letras; se tematiza, además, otra cuestión fundamental del poemario: el silencio. En este caso, se trata del silencio del sujeto poético en el contexto de la construcción de la saga familiar que, con frecuencia, se asoma en los poemas de Paz.

Mi abuelo, al tomar café,
me hablaba de Juárez y de Porfirio,
los zuavos y los plateados.
Y el mantel olía a pólvora.

Mi padre, al tomar la copa,
me hablaba de Zapata y de Villa,
Soto y Gama y los Flores Magón.
Y el mantel olía a pólvora.

[35]

Yo me quedo callado:
¿de quién podría hablar³⁵

En “Lo idéntico (Anton Webern, 1883-1945)” se lee uno de los ejercicios que Paz comenta en “Repaso en forma de preámbulo”: “A veces he pensado vanidosamente que quizá en alguno de mis poemas podrían percibirse ecos de lo que he sentido y pensado al oír a Haendel o a Webern, a Gesualdo o a una *raga* india”.^[36]

Transcribimos el breve poema:

|Espacios
 espacio
 sin centro ni arriba ni abajo
 se devora y se engendra y no cesa
 Espacio remolino
 y caída hacia arriba
 Espacios
 claridades cortadas a pico
 suspendidas
 al flanco de la noche
 Jardines negros de cristal de roca
 En una vara de humo florecidos
 Jardines blancos que estallan en el aire
 Espacios
 un solo espacio que se abre
 Corola
 y se disuelve
 espacio en el espacio

 Todo es ninguna parte
 Lugar de las nupcias impalpables³⁷

[37]

Anton Webern fue uno de los compositores favoritos de Paz; conoció su obra durante su primera estancia en París en las *soirées* del Domaine Musical que dirigía Boulez donde se familiarizó con el dodecafonismo del que Webern era exponente.[38] El poema presenta la noción de simetría desde el título (“lo idéntico”) y la enfatiza a través de la idea de unidad en la diversidad (concebida como colisión de opuestos: “nupcias impalpables”). La noción de armonía se presenta, además, metonímicamente en la imagen de los “jardines” (“jardines negros de cristal de roca / en una vara de humo florecidos / jardines blancos que estallan en el aire”). Como se sabe, la simetría formaba parte de la estética de Webern como se puede apreciar en *Sinfonía* (1928) y en otras obras, en un apego a la unidad omnipresente.[39]

Otra categoría importante en el poema es la del “espacio” que se repite a lo largo del texto y hace eco en otros términos (como los ya mencionados “jardines”, “arriba”, entre otras) negándose y rehaciéndose constantemente. Estas nociones remiten a una apreciación significativa que hace Paz sobre la música y que podríamos resumir en los términos de “arquitectura invisible e impalpable”. El espacio es la categoría básica de la arquitectura: “El código de la música —la gama de notas— es abstracto: unidades sonoras vacías de significado. Por último, la música es arquitectura hecha de tiempo. Pero arquitectura invisible e impalpable: cristalización del instante en formas que no vemos ni tocamos y que, siendo tiempo puro, *sucedan*. ¿Dónde? Fuera del tiempo...”. [40]

“Lectura de John Cage” se inspira en la técnica del *collage*, pues se citan fragmentos (en cursiva) tanto de *Silence* (1961) como de *A year from Monday* (1967). En la versión publicada en la revista *Diálogos*, [41] Paz aclara que las citas provienen del segundo; sin embargo, también podemos encontrar algunas de ellas en *Silence*. La técnica, entonces,

como en un *collage*, permite incorporar, a través de la intertextualidad, el fragmento que pertenece a otra obra en un nuevo contexto, suponiendo las significaciones del texto de origen y ofreciendo, por lo tanto, otras nuevas.

En términos generales, el largo poema construye paulatinamente núcleos semánticos que enfatizan el diálogo con la poética de Paz presentados a través de la experimentación espacial, es decir, de la distribución de los versos en la página. El primer núcleo semántico es la importancia de la percepción del sujeto; el segundo, la significación del silencio y, el tercero, la relación entre el arte y la vida.

El título y los dos primeros versos nos anuncian que el poema es una lectura de Cage entendiendo esta categoría como la construcción de significaciones:

Leído
 desdeído:
*Music without measurements,
 sounds passing through circumstances.*
 Dentro de mí los oigo
 pasar afuera,
 fuera de mí los veo [42]
 pasar conmigo.
 Yo soy la circunstancia.
 Música:
 oigo dentro lo que veo afuera,
 veo dentro lo que oigo fuera.
 (No puedo oírme oír: Duchamp)⁴²

Estos primeros versos reescriben una de las ideas más sólidas de John Cage: el sujeto es la coyuntura que define la materia con la que trabaja;[43] el yo poético se propone como la circunstancia que atraviesan los sonidos, lo cual establece un eco entre el exterior y el interior, un diálogo entre “adentro” y “afuera”.

En el poema dedicado a Webern, leíamos cómo la música creaba un espacio imaginario a través de la arquitectura de los sonidos. En “Lectura de John Cage”, el sujeto poético se transforma en esa arquitectura:

Soy

una arquitectura de sonidos
instantáneos

sobre

un espacio que se desintegra. [44]

*(Everything
we come across is to the point).*⁴⁴

Esta segunda cita de Cage (versos 19-20) se toma del artículo "Diary: How to Improve the World (You Will Only Matters Worse). Continued 1966" (1967), uno de los capítulos de *A year from Monday*, texto que aborda diversas temáticas, entre las cuales se destaca el peso de la palabra en el contexto contemporáneo: la mención de México y diversas anécdotas y comentarios sobre la economía global, concluyendo con la referencia a Octavio Paz:

Octavio and
Marie-Jose (we'll meet again in
Mexico). Narayana Menon had said,
"You'll like the Ambassador; he's a poet."
I asked Paz whether being a diplomat took
too much time from his poetry. He said
it didn't. "There is no trade between the
two countries. They are on the very
best of relations." [45]

Como en Cage, en la obra de Paz también se intenta conjugar arte y vida remitiendo al encuentro de ambos artistas en la Embajada de México en la India referido en *A Year From Monday*—de hecho, el libro de Cage está enmarcado por el encuentro con el diplomático; ambos artistas están vinculados, entonces, mediante el título del libro—. Este lugar común en la vanguardia (vínculo entre arte y vida) se conjuga en el poema con las significaciones del silencio y las definiciones de la música:

La música

inventa al silencio,
 la arquitectura
 inventa al espacio.
 Fábricas de aire.

El silencio
 es el espacio de la música:
 un espacio
 inextenso:

[46]

 no hay silencio
 salvo en la mente.
 El silencio es una idea,
 la idea fija de la música.

La música no es una idea:
 es movimiento,
 sonidos caminando sobre el silencio.
(Not one sound fears the silence

that extinguishes it.)⁴⁶

Tres palabras resultan relevantes en este contexto: silencio, idea y espacio; esta última categoría se enfatiza desde la espacialidad —el blanco en la página— que es el equivalente del silencio en la música académica o tradicional. Sin embargo, desde la teoría de Cage, el silencio es solo una idea, pues el sonido es omnipresente; de acuerdo con el músico norteamericano:

Not one sound fears
 the silence that ex-tinguishes it. And no silence exists that is not pregnant
 with sound [47]

Esta cita resalta la unidad de los contrarios, paradoja medular de la propuesta de Cage —tal como se expone en el poema— que deriva en una filosofía de la ambigüedad, de la falta de certeza o de definición:[48]

*(Let life obscure
the difference between art and life.)*
 Música no es silencio:
 no es decir
 lo que dice el silencio,
 es decir [52]
 lo que no dice.
 Silencio no tiene sentido,
 sentido no tiene silencio.
 Sin ser oída
 a música se desliza entre ambos.
*(Every something is an echo of nothing.)*⁵²

El último intertexto enfatiza la noción de complementariedad de los contrarios:

The important question is what it is that is not just beautiful but also ugly, not just good, but also evil, not just true but also an illusion. I remember now that Feldman spoke of shadows. He said that the sounds were not sounds but shadows. They are obviously sounds; that's why they are shadows; every something is an echo of nothing. Life goes on very much like a piece by Morton Feldman [53]

El primer intertexto de la última cita corresponde al primer capítulo de *A year from Monday*, "Diary: How To Improve The World (You Will only make matters worse)" (1965); entre anécdotas y apreciaciones sociopolíticas, se insiste una vez más en que, desde el punto de vista de la composición musical, la vida debe ser tomada como un continuidad, es decir, que no existen interrupciones, sino secuencias y coyunturas a partir de las cuales el sujeto compone (en ese contexto también se menciona a México). El fragmento en el que se ubica el intertexto es el XXIX:

Art's obscured the difference between
 art and life. Now let life obscure
 the difference between life and art. [54]

El poema de Paz va diseñando un movimiento que oscila entre el sujeto poético y la teoría sobre la música, lo cual puede leerse como una puesta en práctica de la dialéctica entre interior y exterior que se menciona en las primeras líneas. Se reproducen los últimos versos:

About this book's title (apart from its ambiguity and my interest in non-measurement): it was a Saturday; there were six of us having dinner in a restaurant on the Hudson north of Newburgh; we arranged to meet in México (I've never been in other parts of Mexico than Lower California); three had been in Mexico and were delighted at the prospect of returning; one was born there but hadn't been there for five years; his wife, whom he married in India, like me has never been there; two others, not present at the dinner, both of whom have been in Mexico and love it, hopefully will join us; we may be a party of eight; in order to realize this *rendezvous*, all of us (knowing how to say Yes) will have to learn to say No -No, that is, to anything that may come between us and the realization of our plan[57]

Es indispensable tener presente que, además, dentro del poema se define la música: en los primeros versos (10-12) la música pone en diálogo el interior del sujeto poético y el exterior ("afuera") pues es movimiento, no una idea (vv. 34-36). De hecho, como se mencionó anteriormente, el poema se desliza constantemente entre el exterior y el interior del sujeto poético diseñando una coreografía o sinfonía en varios movimientos, al tiempo que propone a la música como la relación entre el sujeto y la otredad ("mi cuerpo oye el cuerpo de mi mujer / *a cable of sound* / y le responde: esto se llama música"). La música, también, "inventa al silencio" así como la arquitectura "inventa al espacio"; estos versos (21-25), además, aportan una categoría esencial para lo que analizamos a continuación -las significaciones de lo sonoro en relación con la otredad-: el ambiente o entorno. Según Cage, los modelos que tiene su concepción de música son la escultura y la arquitectura moderna, pues tienen presente el entorno (*environment*), negando el vacío al no existir ni un tiempo vacío ni un espacio vacío;[58] el norteamericano denomina *openness* a esta característica del arte moderno, es decir, a la amplitud de miras o actitud receptiva.[59] En definitiva, "Lectura de John Cage" ofrece la poética de *Ladera este*: el marco teórico para escuchar la otredad e incorporarla.

Paisaje sonoro

*"Art's in
process of coming into its own: life. "*
John Cage

*"WHEREAS, IN THE PAST, THE POINT OF DISAGREEMENT
HAS BEEN BETWEEN DISSONANCE AND CONSONANCE.
IT WILL BE, IN THE IMMEDIATE, BETWEEN NOISE AND SO-*

CALLED MUSICAL SOUNDS."

John Cage

Como se mencionó previamente, la propuesta de John Cage sobre lo sonoro —de manera específica la nueva significación del silencio— le proporcionó a Paz un paradigma de cómo incorporar la otredad, pero, además, significó un paradigma para enlazar arte y vida: *Ladera este* está atravesado por voces y sonidos del medio ambiente, es decir, de la cultura 'otra' y, asimismo, de la percepción de cómo estos sonidos se perciben.

En el poema "Carta a León Felipe" —uno de los tantos homenajes a poetas y artistas coetáneos que componen el poemario—,[60] se leen los siguientes versos que exponen una poética del silencio:

Algunos quieren cambiar el mundo
 otros leerlo
 nosotros queremos hablar de él
 Al callarnos [61]
 mi mujer y yo
 aprendemos a oírlo
 Un día tal vez nos dirá algo⁶¹

En estos versos destacamos la dialéctica entre callar, oír y hablar, pues resume lo que *Ladera este* representa: el registro o archivo de la percepción de lo sonoro de la cultura 'otra'; el poemario es una estancia, una permanencia en el oír que se asoma a través de imágenes acústicas y del nivel fonológico que traducen la presencia de la alteridad desde, por ejemplo, las toponimias. Como si se tratara de construir un mapa sonoro, siempre desde un registro austero, las toponimias matizan el castellano con estampas de sitios legendarios de Oriente: Udaipur, Mysore y Ootacamund o Utacamud, Vrindaban, entre otros; a la toponimia —que inserta sonidos ajenos al castellano, extranjerismos— se suman imágenes sonoras que vinculan el universo 'otro' con la naturaleza y lo trascendente, dos instancias pacianas de la otredad.[62] De tal modo aparece en "Vrindaban":

cubierto de cenizas pálidas
un *sadhu* me miraba y se reía
Desde su orilla me miraba
lejos lejos
como los animales y los santos me miraba [63]
Desnudo desgreñado embadurnado
un rayo fijo los ojos minerales
Yo quise hablarle
me respondió con borborigmos
Ido Ido⁶³

En los sintagmas “desde su orilla”, “como los animales y los santos”, “lejos lejos” y “ojos minerales”, se subraya la alteridad constantemente enfatizada en el poemario. A partir de lo sonoro, este universo diferente se manifiesta a través de “borborigmos”, es decir, el ruido de las tripas producido por el movimiento de los gases en la cavidad intestinal. Este sonido sin significación resuena en otros sintagmas del poemario como “rumores” (367), “murmullos” (364), “jeringonza” (358). Los versos se van poblando del paisaje sonoro que pone en simetría el universo animal, humano y sobrenatural, tal como se exhibe en el siguiente fragmento de “El día en Udaipur”:

En el islote chillan
monos de culo rojo.

[...]

Moscas y sangre. [64]
En el patio de Kali
trisca un cabrito.
Del mismo plato comen
dioses, hombres y bestias.⁶⁴

Lo mismo acontece en “Utacamud” y en “Felicidad en Herat”, donde estos sonidos dan cuenta, además, de lo no traducible, de lo ininteligible. El sonido ambiental se asoma otras veces a través de la música como sinónimo de la armonía, como en “Concierto en el jardín (Vinay Mrindangam)” en donde, nuevamente, se enfatiza a la música —presente desde el

subtítulo que alude a instrumentos musicales del sur de la India—,[65] como el agente que enlaza el interior con el exterior. Octavio Paz recuerda esta escena en una entrevista: “fue la primera vez que oí a Ravi Shankar”.[66]

Llovió.
La hora es un ojo inmenso.
En ella andamos como reflejos.
El río de la música
entra en mi sangre.
Si digo: cuerpo, contesta: viento.
Si digo: tierra, contesta: ¿dónde?

[67]

Se abre, flor doble, el mundo:
tristeza de haber venido,
alegría de estar aquí.

Ando perdido en mi propio centro.⁶⁷

El poema se sostiene, además de la idea de la música como armonía (presente desde el título: “concierto”), sobre la realidad paradójica, es decir, la síntesis dialéctica de opuestos a partir de la cual surge la realidad; este concepto ilustra, según Paz, el pensamiento primitivo[68] con el que identifica la cultura oriental. Lo importante a destacar es que el pensamiento primitivo —o mágico y mítico— también aporta la noción de atonalidad o, como prefería Cage, proto-tonalidad, pues esta categoría se sustenta en un espectro múltiple de sonidos de los cuales el compositor se apropia permitiendo que la vida se haga lugar.[69] La atonalidad vuelve a una especie de «primitivismo» donde la no codificación funcional de sonidos según la tradición occidental les devuelve su carácter autónomo y absoluto.[70]

A modo de epílogo

Entretejiendo su teoría sobre la música en un linaje autorizado —Baudelaire, Mallarmé, Tablada, Villaurrutia—, Paz diseña un circuito entre poesía, música y pintura que privilegia, no solo un vínculo simétrico, sino complementario, según la estética y la época de la que se trate. En *Ladera este*, por cierto, la poesía mira a la música e incorpora sus nuevos aportes. Según esta mirada, la música es también el silencio y el silencio es el no sentido. Más que una poética de la mirada o de la visión, *Ladera este* es una constante interrogante sobre la

misma; hecho que se subraya desde la repetición del sintagma “mis ojos” —lo mismo podríamos decir de la amplitud de miras o actitud receptiva que define la presencia de lo sonoro—.

En este poemario, entonces, la cultura oriental permanece del lado de la música, lo cual implica, en la estética de Paz, la armonía, y también que no es traducible a ningún sistema de significación, excepto al arte en cualquiera de sus expresiones, en este caso, la poesía.[71] Además de proponer el ritmo y el tiempo como otras de las categorías que vinculan ambas disciplinas, Paz las hace coincidir en la noción de canción y en el lugar prominente en el que coloca a John Cage, poeta, músico y promotor, tanto de la plástica, como de la poesía y la música.

La lectura de Cage le permitió a Paz construir un paradigma de percepción que incluyera la otredad cultural que contiene al paisaje sonoro. La percepción subjetiva del ‘otro’ se traduce en un campo léxico que remite a lo ininteligible, pues la propuesta es solo escuchar. Sin embargo, aunque el sujeto poético repetitivamente se propone callar, traduce en su poesía percepciones cuyo único eje emisor es la primera persona en constante intento de diálogo con lo ‘otro’. La poesía también se constituye, entonces, como la arquitectura y como la música, en un espacio simbólico que acoge y traduce a través de la amplitud de recepción, los sonidos del entorno.

* Una primera versión de este artículo se ha publicado en *Sinfonía virtual. Revista de música clásica y reflexión musical* 41, verano 2021. Disponible en http://www.sinfoniavirtual.com/revista/041/octavio_paz_musica.pdf. Esta investigación es parte del proyecto “Poética del espacio en Octavio Paz (1958-1968)” que desarrollo como investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Una versión preliminar, con el título “Paisajes sonoros en *Ladera este* de Octavio Paz”, se presentó en las Jornadas Internas del PID UNLP H878 “Paisaje y modernidad en la literatura hispanoamericana”, realizadas de modo virtual el 27 de noviembre de 2020.

[1]El poeta, ensayista y diplomático Octavio Paz fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1990. Su obra ensayística y poética es prolífica, así como la edición de revistas literarias que emprendió a lo largo de su vida; parte de su producción está compuesta por *Luna silvestre* (1933), *El laberinto de la soledad* (1950), *Libertad bajo palabra* (1935-1957), *El arco y la lira* (1956 / 1967), *Salamandra* (1958-1961), *Cuadrivio* (1965), *Ladera este* (1962-1968), *El mono gramático* (1970), *Vuelta* (1969-1975) y *Árbol adentro* (1975-1988), por mencionar

arbitrariamente algunos títulos que serán mencionados más adelante. Una biografía sintética, junto con la apreciación crítica de su obra, se puede leer en el artículo de Enrico Mario Santí, “Octavio Paz: la búsqueda de la Otredad y el presente”, publicado en el número 2 del año 2019 de *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*. Disponible en: <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/octavio-paz-la-busqueda-de-la-otredad-y-el-presente-151>

[2] Paz, Octavio (1994²) “Repaso en forma de preámbulo”. *Los privilegios de la vista I: Arte moderno universal, Obras completas*. Edición del autor, Círculo de Lectores – Fondo de Cultura Económica, México, t. 6: 35.

[3] En una entrevista con Manuel Ulacia, Octavio Paz enuncia las disculpas presentes en este prólogo luego de que el entrevistador le preguntara por la escasez de crítica sobre música; el poeta responde: “No me he sentido competente. En algún escrito he dado las razones. Pueden reducirse a una: a pesar de que la música es un arte temporal, como la poesía, su código es totalmente distinto y mucho más riguroso que los de la pintura y la poesía. Lo mismo me ocurre con la arquitectura, que ha sido otra de mis grandes aficiones, solo que en este caso no se trata únicamente de códigos, sino de una serie de conocimientos que no tengo. No obstante, como en el caso de la música, en mis escritos hay continuas alusiones a la arquitectura...” (Ulacia, Manuel (1989) “Poesía, pintura, música, etcétera. Conversación con Octavio Paz”. *Revista Iberoamericana*, vol. LV, n° 148-149: 625.

[4] Paz, Octavio (1994²) “Repaso en forma de preámbulo”. Ob. Cit.: 21-22.

[5] Paz, Octavio (1994²) “Repaso en forma de preámbulo”. Ob. Cit.: 24.

[6] Las reflexiones aquí presentes de Octavio Paz sobre la música no se atienen al orden cronológico de los ensayos, sino a la evolución de la complejidad de los argumentos. *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* es una de las obras más apasionantes del poeta, pues aporta una lectura de los aspectos y nociones más sobresalientes del antropólogo y sus obras más importantes a la luz de su propia estética. Al respecto puede consultarse Clinton, Stephen (2020) “El hombre y el sistema natural en dos poemas de *Ladera este*”. Traducción de Carla Di Biasse y Lucía Volpe. *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, n° 3: 288-285. Disponible en: www.hyperborea-labtis.org.

[7] Paz, Octavio (1996) “Intermedio discordante. Defensa de una Cenicienta y otras divagaciones. Un triángulo verbal: mito, épica y poema”. *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo. Ideas y costumbres II. Usos y símbolos, Obras completas*. Edición del autor. Círculo de Lectores – Fondo de Cultura Económica. México: vol. 10: 524. En su original, la cita versa de la siguiente manera: “The principle of form will be our only constant connection with the past. Although the great form of the future will not be as it was in the past, at one time the fugue and at another the sonata, it will be related to these as they are to each other” Cf. Cage, John (1961) *Silence. Lectures and Writings*. Wesleyan University Press, Hanover: 5-6.

[8] Paz, Octavio (1996) Ob. Cit.: 518.

[9] Es indispensable acotar que no poseo la competencia suficiente para poder evaluar o sopesar los juicios de uno de los grandes intelectuales del siglo XX, el antropólogo Claude Lévi-Strauss, sobre la música. Me remito, por lo tanto, a dar cuenta de las reflexiones del poeta mexicano sobre su respuesta al francés y analizar cómo repercuten en su estética. Para algunos acercamientos puede consultarse “Introducción. Música y antropología. Notas acerca de una relación olvidada” de José Andrés García Méndez, *Cuiculco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, vol. 23, n° 66, mayo-agosto de 2016: 1-7.

- [10] Paz, Octavio (1996) “Intermedio discordante. Defensa de una Cenicienta y otras divagaciones. Un triángulo verbal: mito, épica y poema”. Ob. Cit.: 524.
- [11] Paz, Octavio (1996) “Intermedio discordante. Defensa de una Cenicienta y otras divagaciones. Un triángulo verbal: mito, épica y poema”. Ob. Cit.: 519.
- [12] Paz, Octavio (1996) “Intermedio discordante. Defensa de una Cenicienta y otras divagaciones. Un triángulo verbal: mito, épica y poema”. Ob. Cit.: 526.
- [13] Paz, Octavio (1996) “Intermedio discordante. Defensa de una Cenicienta y otras divagaciones. Un triángulo verbal: mito, épica y poema”. Ob. Cit.: 519.
- [14] Paz, Octavio (1996) “Intermedio discordante. Defensa de una Cenicienta y otras divagaciones. Un triángulo verbal: mito, épica y poema”. Ob. Cit.: 521.
- [15] Ulacia, Manuel (1989) “Poesía, pintura, música, etcétera. Conversación con Octavio Paz”. *Revista Iberoamericana* LV/148-149: 615-636 y Zona Paz (2020) “Octavio Paz: la música y el silencio”. Disponible en: https://zonoctaviopaz.com/detalle_conversacion/133/octaviopa-paz-la-musica-y-el-silencio/
- [16] Sobre la música en las etapas anteriores de la estética de Paz puede consultarse el artículo “Octavio Paz: la música y el silencio” de Zona Paz, Ob. Cit.
- [17] Al inicio de *Silence*, Cage redefine la noción de música en los siguientes términos: “If this word «music» is sacred and reserved for eighteenth- and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound”, Ob. Cit.: 3.
- [18] Cage, John (1961) Ob. Cit.: 63.
- [19] Inmediatamente antes, Douglas Kahn sintetiza de este modo la propuesta de Cage: “He was known for introducing noise and worldly sounds into music, in other words, for stepping outside the confines of Western art music, as well as proposing a mode of being within the world based on listening, through hearing the sounds of the world as music”. Douglas Kahn (1997) “John Cage: Silence and Silencing. *The Musical Quarterly*, vol. 81, n° 4 (Winter): 556. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/742286>
- [20] Shultis, Christopher (1995) “Silencing the Sounded Self: John Cage and the Intentionality on Nonintention”. *The Musical Quarterly* 79/2, Summer: 312-350. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/742249>.
- [21] En *Silence*, Cage comenta lo siguiente: “As I see it, poetry is not prose simply because poetry is in one way or another formalized. It is not poetry by reason of its content or ambiguity but by reason of its allowing musical elements (time, sound) to be introduced into the world of words. Thus, traditionally, information no matter how stuffy (e.g., the sutras and shastras of India) was transmitted in poetry. It was easier to grasp that way”. Ob. Cit: X.
- [22] Todas las citas se reproducen de Paz, O., *Ladera este (1962-1968), Obra poética I, Obras completas*, edición del autor, Círculo de Lectores - Fondo de Cultura Económica, México, t. II, 1997, pp. 341-390.

[23] Verani, Hugo (2014) *Octavio Paz: el poema como caminata*, México: Fondo de Cultura Económica. Ebook y Stanton, Anthony (2020) “Poética del apocalipsis, figura espacial e indeterminación: la prosa de Octavio Paz en la década de 1960”. Traducción de Macarena Álvarez y Suyai Gustinelli. *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 3: 296-319. Disponible en: <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/poetica-del-apocalipsis-figura-espacial-e-indeterminacion-la-prosa-de-octavio-paz>

[24] Arocena, Felipe (2013) “India, Octavio Paz y los retos de la multiculturalidad. Un ensayo sobre la diversidad cultural en India”. *Papeles del CEIC*, vol. 2, n° 99, septiembre: 3. Disponible en: <http://www.identidadcolectiva.es/pdf/oo.pdf>

[25] Stanton, Anthony, Ob. Cit.: 298.

[26] Cf. Murray Schafer, R. (1977) *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books: Rochester y Thompson, E., *The Soundscape of Modernity. Architectural, Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, The MIT Press, Cambridge.

[27] He considerado las significaciones del paisaje en Paz en los siguientes artículos: “Naturaleza y paisaje en *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz”. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* 18 (2018). Disponible en: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.574>. Y en “«Convertir la naturaleza en un tapiz»: el paisaje en las estéticas de José Lezama Lima, Vicente Gerbasi y Octavio Paz”. *Recial. Revista del Ciffyh Área Letras* 10/15 (2019). Disponible en: <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v10.n15.24847>

[28] Al respecto puede consultarse Agraz Ortiz (2016) “La poética musical de *Canciones*, de Federico García Lorca”. *Revista de Literatura*, vol. LXXVIII, n° 156, julio-diciembre: 476. Disponible en [doi.10.3989/revliteratura.2016.02.20](https://doi.org/10.3989/revliteratura.2016.02.20)

[29] Cf. Cage, John (1961), *Silence*, Ob. Cit: 143; (1967) *A year from Monday*, Ob. Cit.: IX; Kahn, Douglas (1997), Ob. Cit: 561-562.

[30] Paz, acerbo cultivador de los lazos con la tradición, tiene muy presente el peso de lo musical en la poesía moderna, que incluye el modernismo hispanoamericano (Paul Verlaine, Paul Valéry, Rubén Darío). Para más datos sobre la canción en este último poeta se puede consultar “Rubén Darío y el siglo XV” de Pedro Henríquez Ureña (1961) “Rubén Darío y el siglo XV. Estudios de versificación española. Buenos Aires: Departamento Editorial de la Universidad de Buenos Aires: 369-371. Seguramente Paz también conocía las *Canciones* (1927) de Federico García Lorca en donde lo musical es fundamental, cf. Agraz Ortiz, Alba (2016) Ob. Cit.

[31] La definición mencionada parafrasea la que está presente en el *Diccionario de la Real Academia*. Al respecto puede consultarse Quilis, Antonio (1968) *Métrica española*. Alcalá: Madrid: 146; Latham, Alison (2008) *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica: México: 210-276.

[32] Paz, Octavio (1997) Ob. Cit.: 372

[33] Latham, Alison, Ob. Cit.: 275.

[34] Ulacia, Manuel, Ob. Cit.: 625.

[35] Paz, Octavio (1997) Ob. Cit.: 373. El famoso director y músico Oscar Chávez musicalizó este poema; lamentablemente no se tiene acceso a esta obra. En Youtube, sin embargo, se puede apreciar otra musicalización realizada por Aron Dubh (guitarra y voz) y Eduardo Taliana (bajo) en 2018: Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=fJSfJchkKBo>.

[36] Cf. Paz, Octavio (1994) Ob. Cit.:25.

[37] Paz, Octavio (1997) Ob. Cit.: 384.

[38] Ulacia, Manuel (1989) Ob. Cit.: 626.

[39] Latham, Alison, Ob. Cit.: 1605-1606.

[40] Paz, Octavio (1994) Ob. Cit.: 24-25.

[41] Paz, Octavio (1968) “Lectura de John Cage”, *Diálogos*, n° 20 (marzo-abril), pp. 3-6. Disponible en:

https://otrosdialogos.colmex.mx/wp-content/uploads/2017/08/dialogos_1968_20_revista_completa.pdf. Esta versión es diferente a la que se publicaría posteriormente en el poemario *Ladera este* que estamos considerando.

[42] Paz, Octavio (1997) Ob. Cit.: 379-380.

[43] Cage se refiere a la interesante relación entre subjetividad, sonido y silencio: “For, when, after convincing oneself ignorantly that sound has, as its clearly defined opposite, silence, that since duration is the only characteristic of sound that is measurable in terms of silence, therefore any valid structure involving sounds and silences should be based, not as occidentally traditional, on frequency, but rightly on duration, one enters an anechoic chamber, as silent as technologically possible in 1951, to discover that one hears two sounds of one's own unintentional making (nerve's systematic operation, blood's circulation), the situation one is clearly in is not objective (sound-silence), but rather subjective (sounds only), those intended and those others (so-called silence) not intended. If, at this point, one says, «Yes I do not discriminate between intention and non-intention»: the splits, subject-object, art-life, etc., disappear, an identification has been made with the material, and actions are then those relevant to its nature” (*Silence*, Ob. Cit.: 13-14). Posteriormente, afirma: “Silence, like music, is non-existent. There always are sounds. That is to say if one is alive to hear them” (*Silence*, Ob. Cit.: 152).

[44] Paz, Octavio (1996) Ob. Cit.: 380.

[45] Cage, John (1967) Ob. Cit.: 69.

[46] Paz, Octavio (1997) Ob. Cit.: 380.

[47] Respetamos los blancos originales del texto. La cita fue tomada de una conferencia que Cage dictó para Julliard en 1952, publicada en *A year from Monday* que también se encuentra en “Lecture on something” (1959) de *Silence*.

[48] Ideas presentes en las siguientes frases, ambas tomadas de *A year from Monday*, Ob. Cit.: “People still ask for definitions, but / it’s quite clear now that nothing / can be defined”; “«But consider, my dear, how dull life would be without a little uncertainty in it»”.

[49] Paz, Octavio (1997) Ob. Cit.: 380-381.

[50] Cage, John (1967) Ob. Cit.: 97. Respetamos los espacios en blanco originales del texto.

[51] Cage, John (1961) Ob. Cit.: 134-135.

[52] Paz, Octavio (1997) Ob. Cit.: 381.

[53] Cage, John (1961) Ob. Cit.: 131; (1967) Ob. Cit.: 98. Ambas citas son idénticas.

[54] Cage, John (1967) Ob. Cit.: 19

[55] Paz, Octavio (1997) Ob. Cit.: 381-382.

[56] Nos referimos a las citas en inglés que en el poema están en cursiva.

[57] Cage, John (1967) Ob. Cit.: X.

[58] Cage, John (1967): 7-8.

[59] La cita es la siguiente: “For in this new music nothing takes place but sounds: those that are notated and those that are not. Those that are not notated appear in the written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment. This openness exists in the fields of modern sculpture and architecture. The glass houses of Mies van der Rohe reflect their environment, presenting to the eyes images of clouds, trees, or grass, according to the situation. [...]. There is not such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear.”

[60] Según Paz, el poema tiene, además, ciertas alusiones al Che Guevara quien fuera asesinado en los días en que escribía este texto. En Paz, Octavio (1997) Ob. Cit.: 549-550.

[61] Paz, Octavio (1997) Ob. Cit.: 388.

[62] Paz, Octavio (1972) *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica: 153.

[63] Paz, Octavio (1997) Ob. Cit.: 370.

[64] Paz, Octavio (1997) Ob. Cit.: 352.

[65] Paz, Octavio (1997) Ob. Cit.: 549.

[66] Ulacia, Manuel (1989) Ob. Cit.: 626.

[67] Paz, Octavio (1997) Ob. Cit.: 383.

[68] Clinton, Stephen (2020) Ob. Cit.: 290.

[69] Cage, John (1961) Ob. Cit.: 63.

[70] Agraz Ortiz, Alba (2016) Ob. Cit.: 5.

[71] Paz, Octavio (1994) Ob. Cit.:25.

ESPACIOS

- CONVERSACIONES Y NOVEDADES
- EN LA MIRADA DE OTROS
- CORRESPONDENCIA
- OJOS OÍDOS
- CONTROVERSIAS

BIOGRAFÍA

- UNA BREVE SEMBLANZA
- OCTAVIO PAZ POR ÉL MISMO
- OBRA CANÓNICA
- ÁRBOL GENEALÓGICO
- CRONOLOGÍA
- PREMIOS Y DISTINCIONES

SÍGUENOS



zonaoctaviopaz@gmail.com [Aviso de privacidad](#) [Todos los derechos reservados](#)

- [MAPA DEL SITIO](#)

- [CONTACTO](#)