



El díptico virtuoso: poética de la música en Octavio Paz (1962-1968)

DANIELA EVANGELINA CHAZARRETA

Universidad Nacional de La Plata

CONICET Profesora a cargo de Literatura Latinoamericana (LM) e

Investigadora del CONICET

Resumen

En este artículo analizamos las significaciones de la música en el poeta mexicano Octavio Paz, específicamente en la etapa de *Ladera este* (1962-1968), época en que era embajador de su país en la India. A pesar de que la música tiene una presencia austera en la obra de Paz, consideramos que la concepción de lo sonoro en esta etapa paciana es el marco teórico o paradigma para incorporar la otredad cultural, sostenemos asimismo que la noción de lo sonoro está tomada fundamentalmente de John Cage por lo que supone el sonido del medio ambiente y, con ello, incluye los sonidos de la cultura otra entretrejiendo, a su vez, arte y vida aspecto con el que también se enlaza la significación del género canción en el poemario.

Palabras clave: Octavio Paz, poesía, música.

Abstract

This paper considers the music significations in Octavio Paz's poetry, especially the *Ladera este* (1962-1968) stage, when Paz was the Mexican ambassador in India. Despite the austere presence about music in Paz's poetry, we see that sound theories are the paradigm to include the cultural otherness and that the sound notion comes fundamentally from John Cage theory. That means the inclusion of environment sounds and, therefore, the otherness culture sounds interweaving life and art. The "canción" genre is also linked with this last point.

Keywords: Octavio Paz, poetry, music.

Fecha de recepción: x/x/2021

Fecha de publicación: x/x/2021

NB. Este artículo se inserta en el proyecto "Poética del espacio en Octavio Paz (1958-1968)" que la autora desarrolla 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" que se realizaron de modo virtual el 27 de noviembre de 2020.

Uno de los aspectos que llaman la atención de un lector curioso acerca de 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” (1994: 35).

No podemos negar, por cierto, que, a pesar de esta nota característica, la presencia modesta de la música sigue siendo un aspecto que nos permitirá consentir ciertas significaciones sustantivas que cualifican las relaciones entre la poesía y el arte sonoro en el poeta mexicano sobre todo en el período en que fue 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 podemos avizorar que Octavio Paz tiene presente de modo particular las teorizaciones de John Cage sobre la música. De modo de amenizar la presentación de sus planteos teóricos intercalaremos análisis de los poemas de *Ladera este* (1962-1968) en los cuales el paradigma sonoro es significativo. Sostenemos, por lo tanto, que la concepción del sonido en esta etapa paciana es el marco teórico o paradigma para incorporar la otredad cultural, que esta noción de lo sonoro está tomada fundamentalmente de Cage por lo que supone el sonido del medio ambiente y, con ello, incluye los sonidos de la cultura otra enlazando, a su vez, arte y vida con el 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 nos suenan, más bien, a una especie de disculpa.²

*Este artículo se inserta en el proyecto “Poética del espacio en Octavio Paz (1958-1968)” que llevo adelante 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” que se realizaron de modo virtual el 27 de noviembre de 2020.

¹ Como se sabe, el poeta, ensayista y diplomático Octavio Paz fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1990. Su obra en ensayo y poesía es prolífica así como la edición de revistas literarias 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 *Arbol adentro* (1975-1988), por mencionar arbitrariamente algunos títulos que resonarán en nuestro artículo. Una biografía sintética junto con la apreciación crítica de su obra se puede leer en “Octavio Paz: la búsqueda de la Otredad y el presente” de Enrico Mario Santí (citado en la bibliografía).

² En una entrevista con Manuel Ulacia, Octavio Paz repite las disculpas presentes en este prólogo; luego de que el entrevistador le pregunta por qué 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

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 continúa con Stephane Mallarmé y sigue con los mexicanos José Juan Tablada y Xavier Villaurrutia y 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 (1994: 21-22).

La segunda cuestión que Paz aporta en este ensayo destaca el vínculo entre música y armonía a partir del paralelo 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” (1994: 24).

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)-,³ 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” (Paz 1996: 524).⁴

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 (Paz 1994: 21-22, citado antes). 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 según Paz.

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 1989: 625).

³ Iniciamos las reflexiones de Octavio Paz sobre la música sin atenernos al orden cronológico de los ensayos, sino en orden a la sencillez de los argumentos. En cuanto a *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, se trata de una de las obras más apasionantes del poeta pues lee los aspectos y nociones más sobresalientes del antropólogo y sus obras más importantes a la luz de su propia estética. Al respecto puede consultarse “El hombre y el sistema natural en dos poemas de *Ladera este*” de Stephen Clinton (citado en la bibliografía).

⁴ La cita corresponde al libro mencionado; en su original 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” (Cage 1961: 5-6).

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 (1996: 518).

Por esta razón tanto la música como el poema son “inteligibles e intraducibles”; cualidades que Lévi-Strauss adjudicaba a la música solamente.⁵ La ambigüedad es, según Paz, el signo distintivo no solo de estas disciplinas, sino también de la pintura y la escultura (1996: 524).

El segundo paralelo, vinculado al anterior, es que ambas artes utilizan el ritmo (Paz 1996: 519). 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” (Paz 1996: 526).

Finalmente, Paz destaca que poesía y música se relacionan también por su relación con el tiempo pues ambas son sincrónicas y diacrónicas. Primeramente, porque se manifiestan en un lapso de tiempo (sea mediante la audición o la lectura) y, además, porque ambas inmovilizan el tiempo que transcurre ya que al escucharlas o leerlas accedemos a una suerte de inmortalidad, escapando a la sucesión temporal (1996: 519). Tanto en la música como en la poesía, además, lector u oyente y compositor y poeta son momentos 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” (1996: 521).

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?
John Cage*

La crítica coincide en afirmar que la presencia de la música en Paz encuentra en el período comprendido entre 1962 y 1968 una época prolífica en cuanto a la relación con la poesía, sobre todo en *Ladera este* (Ulacia 1989 y Zona Paz 2020) así como en el ensayo sobre Lévi-

⁵ Imitando a Paz, aunque sea en esto, mencionamos que no tenemos 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. Nos remitimos, 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 (citado en la bibliografía).

Strauss que mencionamos anteriormente.⁶ Debemos distinguir que en Paz, por cierto, lo sonoro aparece a partir de dos menciones: la música (y los músicos) y el sonido y que, como anticipamos, la noción de música de John Cage es fundamental en su propia concepción.

Si bien es inherente a la poesía explorar y valerse del nivel fonológico, también es cierto que John Cage ha destacado una nueva manera de percibir el mundo a través de lo sonoro redefiniendo la música (dilucidación que está presente en el poemario de Paz):⁷

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).

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 (1997: 557-558).⁸

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 quien fue poeta y músico (Shultis 1995) y quien, además, ha subrayado la esencial importancia de la presencia de lo musical como definidor de la poesía.⁹

⁶ 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 (citado en la bibliografía).

⁷ 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” (Cage 1961: 3).

⁸ 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” (1997: 556).

⁹ 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” (1961: X).

Ladera este (1962-1968)¹⁰ está conformado por textos que, a excepción de “Cuentos de dos jardines” (escrito en la travesía entre Bombay y Las Palmas) fueron compuestos en India, Afganistán y Ceilán. En 1959, Octavio Paz parte de México y no regresa hasta 1971 -doce años de ausencia con solo dos breves retornos, uno en 1962 y otro en 1967- que transforman profundamente su poesía y su pensamiento; el cambio inicia con su segunda vuelta a Francia (1959-1962) y se radicaliza con su estancia en Nueva Delhi, India (1962-1968) (Verani 2014, Stanton 2020) en donde se desempeña como embajador de su país. La crítica coincide -convalidada por los textos del propio Paz como *Conjunciones y disyunciones* (1969), por ejemplo- en que se trata de una época prolífica y rica otorgada por el itinerario transcultural que lo lleva desde la India, Afganistán, Pakistán, Ceilán, Nepal hasta las lecturas de budismo zen y tantrismo hindú además de arte y filosofía orientales. Como indica Felipe Arocena, el inmenso país que había nacido recientemente a la independencia (1947) “fue considerado estratégico por el gobierno de México y ameritaba una delegación diplomática” (2013: 2). Octavio Paz renunció a su cargo luego del acontecimiento conocido como “Masacre o matanza de Tlatelolco.”¹¹ 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 (Stanton 2020: 298).

La concepción de la música como armonía -que comentamos anteriormente- 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 hacen presente imágenes provenientes de otros sentidos, entre ellas las auditivas que forman parte de lo que se ha denominado paisaje sonoro (Murray Shafer 1997, Thompson 2002). Entonces, aunque enfocamos nuestro análisis en lo sonoro, cuando mencionamos la noción de paisaje es importante tener en cuenta que en Paz es una categoría que involucra todos los sentidos con un predominio de la vista. En el caso del poemario que nos convoca, además, el paisaje alcanza la percepción del otro cultural que implica oscilaciones y tensiones en torno a una de las preguntas fundamentales

¹⁰ Todas las citas serán tomadas de la siguiente edición: PAZ, O., *Ladera este (1962-1968)*, *Obra poética I, Obras completas*, edición del autor, Círculo de Lectores - Fondo de Cultura Económica, México, t. II, 1997², pp. 341-390.

¹¹ La “Masacre o matanza de Tlatelolco” ocurrió el 2 de octubre de 1968. Hubo dos antecedentes que promovieron el movimiento estudiantil: un enfrentamiento entre estudiantes en el Zócalo (la plaza central de la Ciudad de México), el 23 de julio del mismo año, tras lo cual hubo una brutal represión policial que ocasionó cuatro días después una nueva manifestación reprimida esta vez por granaderos. Luego de estos hechos los estudiantes de diversos centros universitarios comenzaron a organizarse y se declararon en huelga. El Ejército mexicano ocupó las instalaciones de la UNAM tratando de contener el movimiento. El 2 de octubre se realiza una nueva marcha desde la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco; las fuerzas policiales rodearon el lugar y allí mismo -aunque la caminata se suspendiera- comenzó una balacera fatal. Hasta el día de la fecha no se sabe con claridad la cantidad de muertos que ocasionó el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. Octavio Paz renuncia ni bien se entera de la noticia. Al respecto se puede consultar NÁJAR, A., “Matanza de Tlatelolco: qué pasó el 2 de octubre de 1968, cuando un brutal golpe contra los estudiantes cambió México para siempre”. *BBC News. Mundo*, (2 de octubre de 2018). Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45714908>. El poema “Intermitencias del oeste (3)” de *Ladera este* conmemora el acontecimiento.

del poemario: ¿cómo representar la otredad? Alteridad que se constituye a partir de la tensión entre la valoración y la depreciación que se presentan en el poemario y de la que la construcción del paisaje -y en ello 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.

La música y las dos orillas

Repetimos, por cierto, que lo sonoro se hace presente en el poemario en primer lugar a partir de lo genérico (“canciones”), de homenajes a músicos y finalmente, a través de los 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 (el marco teórico, podríamos decir). En esta línea es muy significativo que las instancias en las cuales la música occidental hace su presencia en el poemario es a través de músicos que intentaron horadar su concepción tradicional: Anton Webern (Agraz Ortiz 2016: 476), John Cage y, en el caso de este último, se trata de una estética que ha construido puentes entre Oriente y Occidente (Cage 1961: 143; 1967: ix; Kahn 1997: 561-562).

El género “canción”, de raíz folklórica, aporta lo popular que, justamente en Paz, representa también la otredad. Tanto la estética de Cage como el género canción le permiten a Paz, 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 es reflejo del espacio que tiene predominio (ladera este), hay varias injerencias que se denominan “Intermitencias del oeste” desde las cuales el universo occidental dialoga, confronta, cuestiona o interroga el Oriente. Dos de los poemas que consideramos en primer lugar llevan este título: “Intermitencias del oeste (I) (Canción rusa)” e “Intermitencias del oeste (2) (Canción mexicana)”.

Primeramente, es importante tener en cuenta que existe una larga tradición de cancioneros hispánicos tanto regionales como siglodoristas en la que la noción “canción” se inserta.¹² Todos los diccionarios (generales, musicales, sobre métrica) coinciden en definir la canción como una composición en verso para ser cantada (Quilis 1968: 142; Latham 2008: 210-276).¹³ Ambos poemas tienen en común trazar un vínculo entre arte y vida. 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.

¹² 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 (citado en la bibliografía). Seguramente Paz también conocía las *Canciones* (1927) de Federico García Lorca en donde lo musical es fundamental (Agraz Ortiz 2016).

¹³ La definición mencionada parafrasea la que está presente en el *Diccionario de la Real Academia*.

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

Éramos cien mil, ahora somos mil,
no sé si mañana saldrá el sol para mí.
(Paz 1997: 372)

Según Alison Latham, Rusia tuvo una rica tradición en el siglo XIX en el terreno de la canción con la que podría enlazarse este poema. Compositores tales como Glinka, Dargomizhski, Mussorgski, Chaikovsky, Rajmaninov utilizaron la *russkaya pesnya* (canción rusa) que fue una tendencia importante derivada de las teorías realistas de la época e inspirada en la canción popular y de los patrones del lenguaje hablado (2008: 275). Ya hemos mencionado la importancia del elemento popular en la categoría canción presente en Octavio Paz como uno de sus modos de recuperar la tradición y la otredad. Ello 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” (Ulacia 1989: 625).

En “Intermitencias del Oeste (2) (Canción mexicana)”, poema en el cual se pone en conflicto el vínculo arte y vida a través del tópico de las armas y las letras, también se reflejan estas significaciones. 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 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.

Yo me quedo callado:
¿de quién podría hablar?
(Paz 1997: 373)¹⁴

En “Lo idéntico (Anton Webern, 1883-1945)” podríamos leer 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” (1994: 25).

¹⁴ El famoso director y músico Oscar Chávez musicalizó este poema; lamentablemente no pudimos tener acceso a esta obra. En Youtube, por cierto, se puede apreciar otra bellísima musicalización realizada por Aron Dubh (guitarra y voz) y Eduardo Taliana (bajo) en 2018: Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=fjSfjchKBo>.

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 impalpables
(Paz 1997: 384)

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 (Ulacia 1989: 626). El poema menciona 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 (Latham 1605-1606).

Otra categoría importante en el poema es la de “espacio” que se repite a lo largo del texto y se 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, como es sabido, es la categoría básica de la arquitectura (Paz 1994: 24): “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...” (1994: 25).

“Lectura de John Cage” se sustenta sobre 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*,¹⁵ Paz aclara que las citas provienen del segundo libro mencionado; 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 ofreciendo, por lo tanto, nuevas significaciones y suponiendo las significaciones del texto del que provienen.

En términos generales, el largo poema construye paulatinamente núcleos semánticos que enfatizan el diálogo con la poética de Paz presentados a través de la espacialidad, es decir, 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 arte y 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

Desleído:

*Music without measurements,
sounds passing through circumstances.*¹⁶

Dentro de mí los oigo

pasar afuera,

fuera de mí los veo

pasar conmigo.

Yo soy la circunstancia.

Música:

oigo dentro lo que veo afuera,

veo dentro lo que oigo fuera.

(No puedo oírme oír: Duchamp.)

(Paz 1997: 379-380)

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;¹⁷ el yo poético se propone pues

¹⁵ PAZ, O., “Lectura de John Cage”, *Diálogos*, n° 20 (marzo-abril de 1968), 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*. En las *Obras completas* también se realiza la aclaración mencionada (Paz 1997: 549).

¹⁶ Lamentablemente no hemos podido encontrar esta cita ni en *Silence* ni en *A Year From Monday*.

¹⁷ 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

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.
(*Everything*
we come across is to the point).
(Paz 1997: 380)

Esta segunda cita de Cage (versos 19-20) se toma del artículo “Diary: How to Improve the Word (You Will Only Matters Worse). Continued 1966” (1967), uno de los capítulos de *A year from Monday*; el texto afronta diversas temáticas entre las cuales destacamos 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.”
(Cage 1967: 69)

Como en Cage, en la obra de Paz también se intenta conjugar arte y vida remitiendo, pues, 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 la pareja diplomática vinculada, incluso, con el título del libro (tal como mencionamos posteriormente). 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,

material, and actions are then those relevant to its nature” (Cage 1961: 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” (Cage 1961: 152).

la arquitectura
inventa al espacio.
Fábricas de aire.
El silencio
es el espacio de la música:
un espacio
inextenso:
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.)
(1997: 380)

Tres palabras son, en nuestra línea de lectura, relevantes en este contexto: silencio, por supuesto, 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; la cita completa del músico norteamericano es la siguiente:

Not one sound fears
the silence that ex-tinguishes it. And no silence exists that is not pregnant
with sound
(Cage 1967: 98; 1961: 135; 173. Respetamos los blancos del texto original)¹⁸

Estas frases ponen en relevancia la unidad de los contrarios, paradoja que constituye el meollo de la propuesta de Cage, tal como se expone en el poema y que deriva en una filosofía de la ambigüedad o de la falta de certeza o de definiciones:¹⁹

Silencio es música,
música no es silencio.
Nirvana es samsara,
samsara no es nirvana.
El saber no es saber:
recobrar la ignorancia,
saber del saber.
No es lo mismo
oír los pasos de esta tarde
entre los árboles y las casas
que

¹⁸ La cita corresponde a una conferencia que Cage brindó para Julliard en 1952, publicada en *A year from Monday* y también se encuentra en “Lecture on something” (1959) de *Silence*.

¹⁹ “People still ask for definitions, but / it’s quite clear now that nothing / can be defined” (1967: 9); “«But consider, my dear, how dull life would be without a little uncertainty in it»” (1967:20).

ver la misma tarde ahora
entre los mismos árboles y casas
después de leer

Silence:
nirvana es samsara,
silencio es música.

(1997: 380-381)

Nótese cómo en estos versos se subraya un antes y un después de la lectura de John Cage. En 1951 el músico asiste a la experiencia de la cámara anecoica, experimento realizado en la Universidad de Harvard; se trata de una anécdota que ha relatado en innumerables oportunidades. Esta cámara estaba construida de tal modo que impedía el ingreso de cualquier tipo de sonido al interior. En busca del silencio se dio con la sorpresa de que no existe para el ser humano pues escuchó un sonido agudo (el de su propio sistema nervioso) y otro grave (el de su circulación sanguínea). Es entonces cuando empieza a gestar su obra 4' 33" que tiene como premisa que el silencio no existe y que todo sonido de la vida diaria es música: primer impulso para unir arte y vida. Esta idea inunda ambos libros de Cage; como muestra elegimos una frase que corresponde a la primera sección de una Conferencia que Cage leyó para estudiantes de Julliard en 1952; allí justamente subraya la importancia de escuchar los sonidos de la vida diaria, pensamiento que podemos sintetizar en la siguiente cita:

That is to say one has to stop all the thinking that separates music from living.
(1967: 97; respetamos los blancos del texto).

En *Silence*, la cita se encuentra en el capítulo denominado "Lecture of nothing" (1959) en la cual el músico norteamericano establece ciertos parámetros (siempre sostenido en su andarivel de ambigüedad) que insisten en la vida como un continuo por lo que no habría separación con el arte (1961: 134-135). En el poema se insiste sobre esta idea:

(*Let life obscure
the difference between art and life.*)
Música no es silencio:
no es decir
lo que dice el silencio,
es decir
lo que no dice.
Silencio no tiene sentido,
sentido no tiene silencio.
Sin ser oída
la música se desliza entre ambos.
(*Every something is an echo of nothing.*)
(1997: 381)

El último intertexto citado proviene de los mismos capítulos que el intertexto anterior y 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 (Cage 1967: 98; 1961: 131; ambas citas son idénticas).

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 socio-políticas, se insiste una vez más en que, desde el punto de vista de la composición musical, la vida debe ser tomada como una continuidad, es decir, que no existen interrupciones, sino secuencias y coyunturas a partir de las cuales el sujeto compone; 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.
(Cage 1967: 19)

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

En el silencio de mi cuarto
el rumor de mi cuerpo:
inaudito.
Un día oí mis pensamientos.
La tarde
se ha detenido:
no obstante –camina.
Mi cuerpo oye al cuerpo de mi mujer
(*a cable of sound*)
y le responde:
esto se llama música.
La música es real,
el silencio es una idea.
John Cage es japonés
y no es una idea:
es sol sobre nieve.
Sol y nieve no son lo mismo:
el sol es nieve y la nieve es nieve
o
el sol no es nieve ni la nieve es nieve
o

John Cage no es americano
*(U.S.A. is determined to keep the Free World free,
 U.S.A. determined)*²⁰

o

John Cage es americano
*(that the U.S.A. may become
 just another part of the world,
 No more, no less.)*²¹

La nieve no es sol,
 la música no es silencio,
 el sol es nieve,
 el silencio es música.
*(The situation must be Yes-and-No,
 not either or)*²²

Entre el silencio y la música,
 el arte y la vida,
 la nieve y el sol
 hay un hombre.
 Ese hombre es John Cage
*(committed
 to the nothing in between).*²³

Dice una palabra:
 no nieve no sol,
 una palabra
 que no es
 silencio:
A year from Monday you will hear it.

La tarde se ha vuelto invisible.
 (1997: 381-382)

El último intertexto cita el título del libro de Cage. En esta obra, el músico norteamericano se detiene a explicar las razones del título y menciona indirectamente a Paz y a su esposa con quienes, durante una cena, hizo el pacto de ir a México en el tiempo indicado por el título, es decir, un año a partir del lunes siguiente al encuentro:

²⁰ Este intertexto pertenece al fragmento LXXXVI de “Diary: How To Improve The World (You Will Only Matters Worse) Continued 1967”; como su nombre lo indica es la continuación del capítulo con el mismo nombre de 1966; versa fundamentalmente sobre la situación de Estados Unidos en el contexto socioeconómico y político mundial haciendo énfasis en el consumismo e imperialismo que caracteriza a la cultura norteamericana entre diversos pensamientos y anécdotas de múltiple índole. La cita es la siguiente: “U.S.A. thinks the Free World is U.S.A.’s world, is determined to keep it free, U.S.A. determined” (1967: 159).

²¹ Esta cita está extraída del epígrafe del libro: “To us and all those who hate us, that the U.S.A. may become just another part of the world, no more, no less” (1967: 5).

²² El intertexto proviene del artículo “Jaspers Johns: Stories and Ideas” (1964) incluido en *A year from Monday*: “The situation must be Yes-and-No not either-or. Avoid a polar situation. A target is not a paradox.” (1967: 79).

²³ La cita proviene de “Lecture of commitment” (1961), transcribimos el pasaje completo: “We are not committed to this or that. As the Indians put it: Neti Neti (Not this Not that). We are committed to the Nothing-in-between-whether we know it or not. (My heart goes on beating without my lifting a finger whether I’m dodging the traffic or stuffing my stomach. Perspiration?)” (1967: 119).

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; this 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" (Cage 1967: x).

Tengamos presente que, además, en el 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 mencionamos anteriormente, el poema se desliza constantemente entre el exterior y el interior del sujeto poético diseñando una coreografía o sinfonía en varios movimientos proponiendo que la música es 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"; además de la apreciación que hicimos anteriormente sobre la relación entre estas dos disciplinas, estos versos (21-25) traen una categoría esencial para lo que analizamos a continuación -las significaciones de lo sonoro en relación con la otredad-: ambiente o entorno. Según Cage, los modelos que tiene su concepción de música son la escultura y la arquitectura moderna que tienen presente el entorno (*environment*) negando el vacío pues no existen ni un tiempo vacío ni un espacio vacío (Cage 1967: 7-8); el norteamericano denomina *openness* a esta característica del arte moderno, es decir, amplitud de miras o actitud receptiva.²⁴ En definitiva, "Lectura de John Cage" nos ofrece la poética de *Ladera este*, es decir, 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.

²⁴ 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."

Decíamos anteriormente que la propuesta de John Cage sobre lo sonoro (específicamente la nueva significación del silencio) le proporciona a Paz un paradigma de cómo incorporar la otredad, pero, además, de cómo enlazar arte y vida: *Ladera este* está atravesado por voces y sonidos del medio ambiente, es decir, de la cultura otra y asimismo de cómo estos sonidos se perciben.

En el poema “Carta a León Felipe” -uno de los tantos homenajes a poetas y artistas coetáneos que se realizan en el poemario-,²⁵ leemos los siguientes versos que exponen una poética del silencio y que están en sintonía con las ideas que hemos expuesto anteriormente:

Algunos quieren cambiar el mundo
 otros leerlo
 nosotros queremos hablar de él
 Al callarnos
 mi mujer y yo
 aprendemos a oírlo
 Un día tal vez nos dirá algo
 (1997: 388)

En estos versos destacamos la dialéctica entre callar, oír y hablar. *Ladera este* es justamente eso: 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 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 van matizando 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 (Paz 1972: 153). 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
 Desnudo desgreñado embadurnado
 un rayo fijo los ojos minerales
 Yo quise hablarle
 Me respondió con borborigmos
 Ido Ido
 (1997: 370)

²⁵ Según Paz, el poema tiene, además, ciertas alusiones al Che Guevara quien fuera asesinado en los días en que escribía este texto (Paz 1997: 549-550).

En los sintagmas “desde su orilla”, “como los animales y los santos”, “lejos lejos” “ojos minerales” se subraya la alteridad que está constantemente enfatizada en el poemario. Desde 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 exhibe la siguiente cita proveniente de “El día en Udaipur”:

En el islote chillan
monos de culo rojo.

[...]

Moscas y sangre.
En el patio de Kali
trisca un cabrito.

Del mismo plato comen
dioses, hombres y bestias.

(1997: 352)

Lo mismo acontece en “Utacamud” y en “Felicidad en Herat”. Estos sonidos dan cuenta, además, de lo no traducible, de lo no inteligible. El sonido ambiente 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 (Paz 1997: 549)-, como el agente que enlaza interior y exterior. Octavio Paz recuerda esta escena en una entrevista: “fue la primera vez que oí a Ravi Shankar” (Ulacia 1989: 626):

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?

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

Ando perdido en mi propio centro.
(1997: 383)

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 (Clinton 2020: 290) con el que identifica la cultura oriental. Lo importante a destacar es que el pensamiento primitivo (o mágico y mítico) también nos trae 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 (Cage 1961: 63). 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 (Agraz Ortiz 2016: 5).

A modo de epílogo

Entretejando 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 entre ellas, 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 aportes nuevos. 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 interrogación sobre la misma; ello 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 (1994: 25). Además de proponer el ritmo y el tiempo como otras de las categorías que vinculan ambas disciplinas, Paz las hace coincidir en las nociones de canción y en el lugar prominente en el que coloca a John Cage, poeta y músico y promotor, asimismo tanto de la plástica, la poesía y la música. La lectura de Cage le permite a Paz construir un paradigma de percepción que incluya 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.

Referencias

AGRAZ ORTIZ, A., “La poética musical de *Canciones*, de Federico García Lorca”. *Revista de Literatura* vol. LXXVIII, n° 156, (julio-diciembre de 2016), pp. 473-497. Disponible en: doi:10.3989/revliteratura.2016.02.020.

- AROCENA, F., “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 de 2013), pp. 1-28. Disponible en <http://www.identidadcolectiva.es/pdf/oo.pdf>
- CAGE, J., *A year from Monday. New Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1967.
- CAGE, J., *Silence. Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Hanover, 1961.
- CLINTON, S., “El hombre y el sistema natural en dos poemas de *Ladera este*”, traducción de Carla Luján Di Biase y Lucía Volpe, *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, n° 3 (2020), pp. 288-295. Disponible en: <https://www.hyperboea-labtis.org/es/paper/el-hombre-y-el-sistema-natural-en-dos-poemas-de-ladera-este-207>
- GARCÍA MÉNDEZ, J. A., “Introducción. Música y antropología. Notas acerca de una relación olvidada”, *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, vol. 23, n° 66 (mayo-agosto de 2016), pp. 1-7. Disponible en: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/351/35145982002/html/index.html>
- HENRÍQUEZ UREÑA, P., “Rubén Darío y el siglo XV”, *Estudios de versificación española*, Departamento Editorial de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1961, pp. 369-371.
- KAHN, D., “John Cage: Silence and Silencing”. *The Musical Quarterly* vol. 81, n° 4 (Winter 1997), pp. 556-598. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/742286>.
- LATHAM, A., *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.
- MURRAY SCHAFER, R., *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Destiny Books, Rochester, 1977.
- PAZ, O., “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, 1996, vol. 10, pp. 517-527.
- PAZ, O., *Ladera este (1962-1968)*, *Obra poética I, Obras completas*, edición del autor, Círculo de Lectores – Fondo de Cultura Económica, México, t. II, 1997², pp. 341-390.
- PAZ, O., “Lectura de John Cage”, *Diálogos*, n° 20 (marzo abril de 1968), pp. 3-6. Disponible en: https://otrosdialogos.colmex.mx/wp-content/uploads/2017/08/dialogos_1968_20_revista_completa.pdf
- PAZ, O., “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, 1994², pp. 21-37.
- PAZ, O., *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972.
- QUILIS, A., *Métrica española*, Alcalá, Madrid, 1968³.
- SANTÍ, E. M., “Octavio Paz: la búsqueda de la otredad”, traducción de María Carolina Pires, Julia Noemí Remedi y Lucía Volpe, *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, n° 2 (2019), pp. 236-244. Disponible en: <https://www.hyperboea-labtis.org/es/paper/octavio-paz-la-busqueda-de-la-otredad-y-el-presente-151>

- SHULTIS, C., “Silencing the Sounded Self: John Cage and the Intentionality on Nonintention”. *The Musical Quarterly*, vol. 79, n° 2 (Summer 1995), pp. 312-350. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/742249>.
- STANTON, A., “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*, n° 3 (2020), pp. 296-319. Disponible en: <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/poetica-del-apocalipsis-figura-espacial-e-indeterminacion-la-prosa-de-octavio-paz>
- THOMPSON, E., *The Soundscape of Modernity. Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, The MIT Press, Cambridge, 2002.
- ULACIA, M., “Poesía, pintura, música, etcétera. Conversación con Octavio Paz”, *Revista Iberoamericana*, vol. LV, n° 148-149 (1989), pp. 615-636. Disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4614/4779>
- Verani, H., *Octavio Paz: el poema como caminata*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014. Ebook.
- ZONA PAZ, “Octavio Paz: la música y el silencio”, 2020. Disponible en: https://zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/133/octavio-paz-la-musica-y-el-silencio/