

LA MUSICA EN LA POESIA DE

OCTAVIO PAZ

Patricia Rey Romero

*Magister en Literatura
Pontificia Universidad Javeriana*

La estrecha relación existente entre Música y Poesía, por ser ambas artes del tiempo, permite que a partir de su integración, se logren estructurar obras con unas características especiales. La vinculación entre ritmo, acentos, silencios y cadencias característicos de las dos artes, se hace evidente en algunos poemas del Nobel mexicano. La construcción poética lograda a través de la lengua, pero a partir de estructuras musicales, es una de las formas que utiliza Octavio Paz para la creación de sus poemas.

Así, en sus textos de *SALAMANDRA* se encuentra en primera instancia la Antífona (1) forma característica de la música religiosa, utilizándose no en su sentido pastoral, sino como estructura de dos voces que se contestan alternativamente.

«Si tú eres la marea matutina

Yo soy el grito del primer pájaro

Si tú eres la cesta de las naranjas

Yo soy el cuchillo del sol

Si tú eres el altar de piedra

Yo soy la mano sacrílega

Si tú eres la tierra acostada

Yo soy la caña verde...» (2)

Este fragmento del poema *Movimiento* permite apreciar de manera clara la relación de las dos voces que dialogan tanto temática como estructuralmente. La complementación aquí es doble. A cada intervención del «Si tú eres» se responde con un «Yo soy», presentándose cada una como una línea melódica de coro alternado de dos voces. La relación de significado también se aprecia al ser un verso el complemento del verso anterior. La columna de la izquierda se presenta

como una pregunta musical, que se responde con la columna de la derecha. Un enunciado avisa el otro, hace que existan los dos y se complementen.

La simetría en la construcción de las dos voces, es otra de las características del poema, ya que, aunque los versos no tienen exactamente la misma duración, las relaciones de permanencia sonora son homogéneas y a cada pregunta se responde con un verso que hace conclusiva la oración total.

La correspondencia se presenta entonces en dos formas: de significado, al ser un verso el complemento del anterior: «Si tú eres», «Yo soy» y estructuralmente, al aparecer alternativamente dos líneas que equivalen a una pregunta-respuesta musical: «Si tú eres la marea matutina» (pregunta), «Yo soy el grito del primer pájaro» (respuesta).



Las palabras utilizadas dan también un doble colorido en cuya diferenciación tímbrica (ya que la unión de diferentes vocablos determina sonoridades distintas), hay de la misma forma un juego musical. La relación de las palabras Si-tú-eres, tiene un sonido completamente diferente de la mezcla Yo-soy, estableciéndose dos «ambientes» distintos. Sin embargo, estas dos conjugaciones sonoras al interrelacionarse, dan la sensación de totalidad complementaria al oído. Otro de los poemas de *SALAMANDRA* en el cual se utiliza la estructura antifonal, es *Solo a dos voces*, pero en él, la primera voz se desarrolla mucho más que la segunda, presentándose el juego de pregunta-respuesta con otras características; allí la respuesta es corta, de monosílabos que responden a versos largos de la columna que pregunta.

En *José Juan Tablada* se conservan también las características de la Antífona, pero esta vez acentuada en su manera de presentación. Cada voz, tiene un tipo de letra diferente, de tal forma que las voces se «visualizan», ya que cada una tiene su «tipo», su «color». Se escribe «a dos letras», se compone «a dos voces». No es la

1 ANTIFONA (Antiphona): (voa gr. canto en ás). Desde el siglo IV en la Iglesia Cristiana señala la salmodia a doble coro. El nombre se explica por la participación de los niños o de mujeres en el canto de salmos que, naturalmente, cantan a la 8ª alta de los hombres. Más tarde significó el canto alternado de dos coros. En cuanto al texto A. es el nombre que se da a una breve sentencia, generalmente tomada de la Biblia, que encuadra el canto de un salmo...» (Diccionario Labor de la Música, Tomo I, p. 95).

2 PAZ, Octavio. *Salamandra*. J. Mortiz, México, 1962, p. 75.

escritura musical, es otra manera de hacer ver las diferencias sonoras que se buscan y se producen en las frases; en este caso, el auxiliar es la tipografía que «muestra» cómo las dos voces sueñan distinto.

Además de la forma antifonal, en la obra de Octavio Paz se aprecia la utilización de una forma de escritura que podríamos tener como contrapuntística (3) en un sentido muy amplio. La escritura de este fragmento del poema *Blanco* recuerda la partitura de una obra a tres voces:

«...el comienzo
 el cimientto
 la simiente
 latente
 la palabra en la punta de la lengua
 inaudita inaudible
 impar
 grávida nula
 sin edad
 la enterrada con los ojos abiertos
 inocente promiscua...» (4)

En este poema, la construcción de tres columnas diferentes, «a des tiempo», las cuales también pueden ser tres poemas distintos superpuestos (tres voces con sentido propio), se mezclan, aquí, no exactamente «punto contra punto», sino «palabra contra palabra» o «palabra contra frase». Son tres cuerpos que forman un solo cuerpo, o tres voces que responden a un mismo clamor. Paz integra nuevamente, las diferentes sonoridades, buscando una exclamación de gran riqueza sonora, palabras que se pueden leer al mismo tiempo o alternadas, como

contestaciones que a una vez se vuelven preguntas de nuevas respuestas. *Blanco* es un poema de estructura polimorfa, en el cual las tres columnas, como tres grupos diferentes de voces, se mezclan logrando una obra rica en timbres, ritmos y sentido.

Lo mismo que en el contrapunto musical, las voces pueden ir alternándose o simultáneamente, jugando a aparecer y desaparecer, a responder y preguntar, a decir y callar.

Desde su comienzo, el poema presenta características de musicalidad mezclada; ya los epígrafes hablan de las diferentes sonoridades del texto: uno escrito en inglés, otro en francés y la totalidad restante en español, los tres como en un ramo de maneras de sonar y de maneras de decir. Tres voces, tres maneras de sentir, tres formas de interrelacionarse.

En el principio del trozo: «...el comienzo...», como una primera voz que irrumpe con el tema que se va a desarrollar, a la cual contesta otra casi en un eco «...el cimientto...»; es lo mismo pero de otra manera, es el mismo empezar pero dicho con otra palabra,

en otra «sonoridad», con otra voz y otro instrumento. En «...la simiente...», vuelve a aparecer la primera voz: aquella que enuncia primero, la que manifiesta «el tema»; para seguirse desarrollando a manera de contrapunto en donde cada línea tiene independencia, pero también está en función de una totalidad. Y después de que termina este primer trozo, le sucede la página en blanco.

Los espacios en blanco entre los poemas, dan una valoración especial al silencio, a la hoja virgen, a la ausencia de sonido. Es así como, frente a la gran mezcla de sonoridades, expresadas en la estructura en los diferentes tipos de letra, en los colores que se mezclan y se conjugan, en las melodías que se tocan y se atraen o se repelen, el gran valor del silencio se evidencia. Grandes espacios en blanco que recuerdan el silencio del coro entre pasajes de una obra, el descanso que al mismo tiempo es la preparación para los próximos sonidos. Para aparecer de nuevo la mezcla de voces y vocablos, para construir un gran poema, elaborado con el sonido, la palabra, las voces, las preguntas, las respuestas, las pausas,



3 CONTRAPUNTO: «(Counterpoint): The term derives from the expression PUNCTUS CONTRA PUNCTUS; i.e. 'point against point' or 'note against note'. A single part of 'voice' added to another is called a 'counterpoint' to that other, but the more common use of the word is that of the combination of simultaneous 'parts' or 'voices', each of significance in itself and the whole resulting in a coherent texture. In this sense Counterpoint is the same as Polyphony» (The concise Oxford Dictionary of Music. p. 135).

4 PAZ, Octavio. *Blanco*. J. Mortiz, México, 1967, p. 2.

las melodías, las sonoridades. Para mezclar en un solo cuerpo, la raíz vital de dos maneras de decir.

Otro aparte de *Blanco*»

«...*Ficticia*,

Flor

Ni vista ni pensada:

Oída,...» (5)

En cada corpus de la gran totalidad que es el fuelle de *Blanco*, se repite ya sea la forma antifonal o la manera de escribir al estilo contrapuntístico, lográndose una obra compleja desde los diferentes lenguajes que abarca. Presentando construcciones a dos y tres voces o como dos y tres poemas que se entremezclan, ya sea a partir de una relación de significado o una de estructura. Logra sí Paz, una obra dinámica, con distintos poemas o «movimientos» separados por grandes silencios. Se puede pensar en una gran obra musical de varias partes diferenciadas, separadas por silencios, como una Cantata, un Réquiem o una Misa.

El escritor mexicano hace con palabras, lo que el compositor con notas musicales, crea una gran totalidad coherente, con «pasajes» de distintas características rítmicas, tímbricas y de sentido, las cuales se acentúan al usar distintos colores, tipos de letra, relaciones estructurales entre frases y palabras, e idiomas.

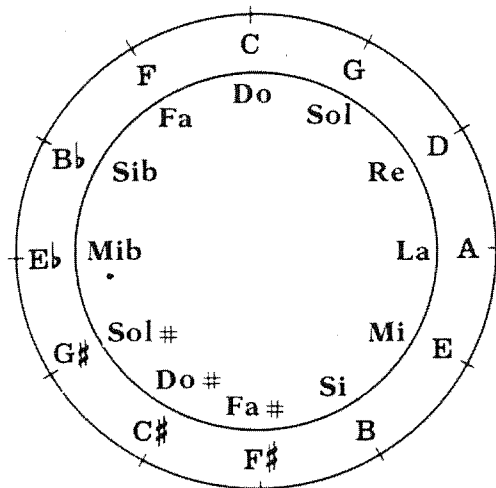
Otra característica de la vinculación estrecha que se presenta en estos poemas, es la relación que hay entre lo que se dice y la manera como se dice. Las dos voces quieren expresar la con-

cepción dual del mundo, en la cual, la totalidad es el resultado de dos fuerzas opuestas que se complementan; así, esta complementariedad se manifiesta con una forma en la cual, una voz o una línea melódica (una idea), se expresan en relación directa con otra que la complementa, tanto sonora como semánticamente.

Música y Poesía se unen, para conseguir un mensaje integrado en el cual, el poeta literalmente ha «cantado» sus presupuestos y los ha hilado de forma artística. La mezcla de estas dos artes permite la creación de un objeto de especial significación en el lenguaje artístico. Se ha hablado con palabras, a través de las formas y las maneras propias de la Música.

El acercamiento entrecruzamiento y acoplamiento de las palabras, semejan la sonoridad de una orquesta, en la cual, vientos, cuerdas y percusión se unen para expresar con sonidos la creación de un músico. Se busca la totalidad, fundirse hasta crear el color pedido, hasta expresar la idea concebida.

La utilización de Motivos (6) como



ostinatos (7) en función de ejes rítmicos y/o semánticos, es otra de las técnicas utilizadas para la composición de textos en la obra de Octavio Paz.

«...*Tambores tambores tambores*

El cielo se ennegrece

Como esta página

Dispersión de cuervos.

Inminencia de violencias violentas.

Se levantan los arenales,

La cerrazón de reses de ceniza.

Mugén los árboles encadenados.

Tambores tambores tambores...» (8)

Los «*Tambores tambores tambores*» se repiten como un acompañamiento de percusión. El desarrollo de la te-

5 PAZ, Octavio. *Blanco*. J. Mortiz, México, 1967, p. 4.

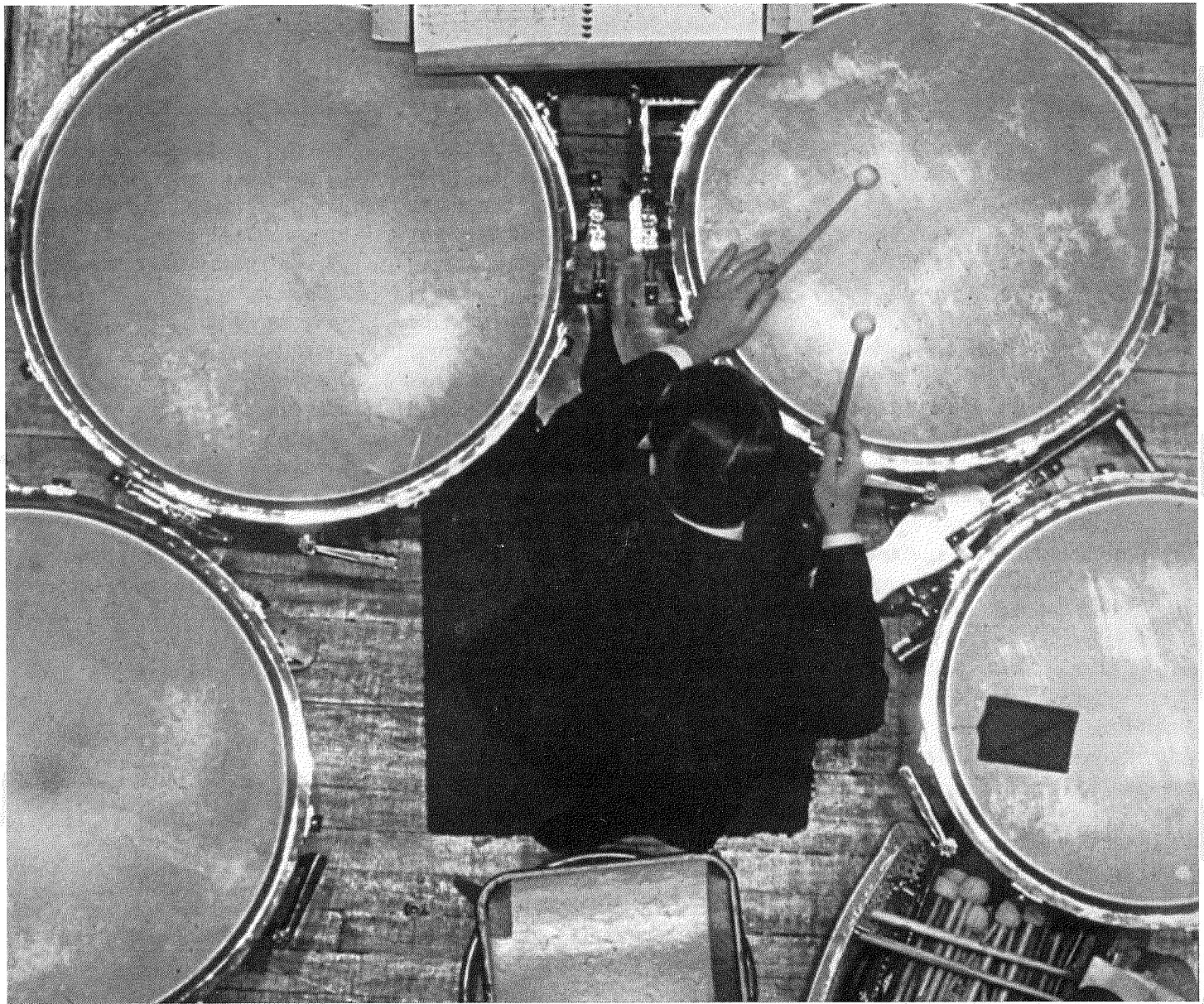
6 MOTIVO: Motivo (Ital. y Esp.), Motif (Fran.) Motif (Al.), Motivo (Ing.). La unidad melódica más breve que posee existencia propia. Puede ser de una o más notas. Casi toda pieza de música se presenta como el desarrollo de algún motivo (o motivos), repetidos en diferentes alturas y acaso con intervalos diferentes, pero igualmente reconocible.

El desarrollo de motivos se practica mucho en la música wagneriana, pero el leit-motiv de este autor no es necesariamente tan minúsculo como podría darlo a entender nuestra definición anterior: el leit-motiv puede consistir en dos o tres notas, o bien en una frase entera. (Diccionario Oxford de la Música, Tomo II, p. 848).

7 OSTINATO: (It. 'obstinate') «A term used to refer to the repetition of a musical pattern many times in succession while other musical elements are continually changing. The term may be used as a noun or adjective, as in the expressions 'harmonic ostinato' or 'ostinato harmonies'» (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Tomo 14, p. 11).

THE OSTINATO ELEMENT: «The most common type is the melodic ostinato, in which a melodic unit recurs, usually in the same voices part. Most often it appears in the lowest voice, in which case it is called a 'basso ostinato' or ground bass. In a rhythmic ostinato, rhythm is the only constant factor while melody and harmony change on repetition of the pattern.» (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Tomo 14, p. 11).

8 PAZ, Octavio. *Blanco*. J. Mortiz, México, 1967, p. 11).



mática que se presenta ubicada entre los dos ostinatos es el eje melódico al cual se le hace el acompañamiento rítmico-semántico.

El ostinato redobla acompasado; los tambores se multiplican y son muchos en el poema, creando un ambiente circular de crepitación y membranas en movimiento. Como un lamento, como un grito de libertad, los «Tambores tambores tambores» hablan con un sentido y suenan en concordancia con éste. La vinculación entre el ostinato y la línea melódica del poema, se logra a partir del sentido de las palabras y de la intenciona-

lidad sonora. Como lo dice su nombre, el «ostinato» se repite idéntico como un eco de sí mismo a través de todo el poema, llenándolo de fuerza y ritmo atronador. Son los timbales de la orquesta que cantan a su tiempo, es ese motivo repetido incansablemente para redondear la forma y la sonoridad.

En el trabajo poético de Octavio Paz, es posible apreciar cómo la lengua adquiere una función musical, ya que las características de la Música y la Poesía, permiten su interrelación de una manera muy libre, utilizando formas o estructuras propias de una,

asociándolas con características de la otra: sentido y sonoridad.

La Antífona, el tejido contrapuntístico y los ostinatos, se repiten muchas veces en los textos de *SALAMANDRA* y *Blanco*, como formas de construir poemas. No sabemos si estas apropiaciones de estructuras y métodos musicales de escritura han sido colocados allí con una conciencia de lo que se hacía al integrar los dos lenguajes, o si surgen del inconsciente del creador que los ha apropiado desprevenidamente. Es de anotar sin embargo, que la mayor parte de la música vocal tiene un texto implícito

que presenta ritmo, cadencias, pausas naturales de cada idioma, sonoridad específica. En el caso de Octavio Paz, no se presentan sin embargo, textos de canciones; se evidencian manejos musicales de la lengua castellana en una función poética.

No es entonces, una adaptación de textos a formas dadas, sino una construcción múltiple en la cual, se utiliza, como material de sentido y significación evidente a la lengua y como fundamento que estructura un tipo de escritura o presenta unos parámetros formales a la Música.

La sonoridad y el silencio de *BLANCO*, como una grandiosa construcción de la palabra, hilada por el ritmo y la interrelación de las voces en la escritura contrapuntística, o expresadas a través de dos voces alternadas que se contestan, o con la utilización de motivos como ostinatos que se presentan en medio del tejido melódico de las partes del poema, se integran, dando sentido a todos estos elementos repetidos con diferentes textos, con distintos sentidos semánticos, con variadas palabras en un canto.

De esta forma podemos concluir también, cómo las diferentes artes se sirven de sistemas parecidos de construcción. Un motivo en Música, es semejante a un ícono en Plástica, o a la más pequeña unidad de lengua con sentido, en la Lírica. Son los elementos mínimos de construcción formal en el arte y a partir de los cuales se efectúan generalmente las creaciones estéticas.