

Metáforas tradicionales en lenguajes modernos: Continuidades del pensamiento occidental en la música de J. C. Paz

MORENO, Santiago J. / Universidad de Buenos Aires - sj.moreno@outlook.es

KRISTOP, Carlos / Universidad de Buenos Aires - ckristop@live.com.ar

RAMALLO, Hernán D. / Universidad de Buenos Aires - hernandramallo@hotmail.com

ANTA, J. Fernando / Universidad Nacional de La Plata - fernandoanta@yahoo.com.ar

Eje: Interacciones entre lo visual, lo sonoro y la palabra Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Música contemporánea – vanguardia – tradición – metáforas conceptuales – mapeos entre dominios

> Resumen

Habitualmente se postula que los lenguajes artísticos contemporáneos se han caracterizado por el abandono de los patrones estéticos y comunicacionales precedentes. Sucede así con la música, en donde palabras como 'revolución', 'provocación', o 'ruptura', se volvieron atributos supuestamente característicos de los lenguajes modernos de fines del siglo XIX/inicios del XX. Sin embargo, vistos a la distancia, algunos de estos lenguajes no resultaron ser tan 'revolucionarios' como se postulaba. En el presente estudio se examinó desde una perspectiva psicomusicológica si la ruptura con el pasado era tal, tomando como objeto de estudio la canción *Abel* del compositor argentino J. Carlos Paz (1901-1972), acordado representante emblemático de la música contemporánea argentina. Se analizaron distintos atributos de la pieza: su melodía, el contenido semántico de su texto, y luego las relaciones música-texto emergentes; finalmente, se examinó en qué medida las metáforas utilizadas en la canción se corresponden con las utilizadas tradicionalmente en la música occidental. "Metáfora" no se entiende aquí como recurso literario, sino como mapeo psicológico de estructuras de un dominio de la experiencia a otro: la metáfora lingüística sería una posible expresión de este mapeo, a través del lenguaje. Estudios actuales en Filosofía de la Mente y del Significado sugieren que estos mapeos son clave para la comprensión humana, para que la experiencia resulte significativa; y también lo serían para que la música sea significativa para el oyente. El estudio de las relaciones música-texto en la canción indica que metáforas tradicionales del pensamiento musical occidental siguen vigentes en la canción de Paz. Las implicancias psicológicas, musicológicas, y estéticas de estos resultados se discuten brevemente.

> Introducción

Una idea habitual en la literatura sobre teoría del arte occidental es que los lenguajes musicales contemporáneos se han caracterizado por el abandono de los patrones estéticos y comunicacionales precedentes. Por ejemplo, Adorno (1984, pp. 80-81)¹ sostuvo que la 'nueva' música que empieza a producirse

¹ La traducción de los escritos de Adorno está incluida en *Escritos Musicales V* (2011), editado por Akal.

desde fines del siglo XIX y comienzos del XX rompe la continuidad del desarrollo musical occidental, alienándose de los lenguajes precedentes, y declarando la guerra al gusto popular contemplativo y hedonista. En correspondencia con esta idea, para J. C. Paz “la música del siglo XIX y sus remanentes se refugian espiritualmente en lo pretérito, mientras que la música actual, de finalidad incitadora y renovadora, se proyecta hacia la posibilidad, pues parte de nuevas bases y de procedimientos inéditos” (1971², p. 21). En gran medida, sin embargo, esta idea ha sido progresivamente contestada, señalándose que incluso en las estéticas otrora consideradas más extremas existen continuidades y supervivencias que las vinculan al pasado (e.g., Salzman, 1972; Simms, 2000). Desde un punto de vista actual, el problema que subsiste es doble: por un lado, el de estimar qué y cuánto se abandona con el abrazo de una estética musical contemporánea, o de uno u otro de sus lenguajes; y por otro, el de precisar qué y cuánto subsiste. Partiendo de este último punto examinamos en qué medida subsisten estrategias compositivas de índole ‘metafórica’ en la canción *Abel* de J. Carlos Paz.

› **Paz y Abel**

Juan Carlos Paz (1901-1972) es probablemente el compositor insignia de la música contemporánea argentina, y de manera más abarcadora, quien sostuviera más alto los estandartes del arte ‘moderno’ desde el campo específicamente musical. Según Romano (1966), por ejemplo, con la obra de Paz se inicia la auténtica vanguardia musical en su país. Por su parte, Tabor (1988) sostiene que, gracias tanto a sus composiciones como a su literatura y crítica musical, Paz fue uno de los primeros soportes latinoamericanos de la música de vanguardia internacional (ver también Slonimsky, 1945). Más recientemente, Corrado (2012, p. 14) postula que Paz fue siempre un *outsider* (sic), y que su obra excede el campo específicamente musical en razón de la relación permanente del compositor con las corrientes artísticas de avanzada, su intervención iconoclasta, provocativa, y típicamente vanguardista. A la luz de estas caracterizaciones uno esperaría que no existan supervivencias de estrategias compositivas de la tradición occidental.

Paz compuso la canción *Abel* en 1927, y realizó una revisión de la misma hacia 1929; la versión inicial se desconoce, estando disponible únicamente su revisión (Corrado, 2012). La partitura³, que consta de una parte de canto y otra de piano, es utilizada como soporte de referencia para nuestro análisis. La pieza tiene por texto el poema homónimo de Manuel Machado (1874-1947)⁴. Seleccionamos esta canción por poner explícitamente en relación música y palabra y permitirnos examinar la presencia de estrategias compositivas que impliquen conceptualizaciones metafóricas del significado musical—ver más abajo. Cabe preguntarse cuán representativa es *Abel* del actuar iconoclasta y vanguardista que se le atribuye a Paz, ya que no habría que considerar una total homogeneidad en el empleo de recursos vanguardistas a lo largo de su carrera compositiva. De ser *Abel* una de las obras menos vanguardistas de Paz, esperaríamos encontrar más bien continuidades con las tradiciones compositivas de Occidente. Situación inversa si esta canción fuera un producto de vanguardia para la época. Para estimar el estatus más o menos vanguardista de esta canción e intentar prever qué encontraríamos en ella, disponíamos de dos tipos de análisis, que denominamos aquí ‘genéricos’ y ‘específicos’.

Los análisis genéricos consideran las características estilísticas del compositor en la época en que compuso la pieza, o dan una descripción estética general de la misma. Slonimsky (1946) señala que en el período que va

2 La primera edición es de 1955, editorial Nueva Visión.

3 La partitura con la que trabajamos es una copia de la que se encuentra en la Biblioteca del Conservatorio Gilardo Gilardi, La Plata (Buenos Aires). Se trata un manuscrito inédito, firmado por J. Carlos Paz y fechado en 1929.

4 Publicado originalmente en 1902 por Colección Alma. En el siguiente apartado se transcribe el poema completo en el formato en el que fuera re-publicado en 1907 por la editorial Librería de Pueyo.

de 1927 a 1934 las composiciones de Paz están marcadas por un lenguaje melódico atonal y una armonía politonal (ver también Romano, 1966, pp. 26-27). Corrado (2012, pp. 57 y ss.) se detiene puntualmente en Abel y la sitúa en el final de un período de transición en la producción de Paz caracterizado por una búsqueda de extensión de las posibilidades del lenguaje tonal, al punto de desviarlo o saturarlo (sic), y agrega que “el neoclasicismo practicado entre 1928 y 1934 emplea con frecuencia superposiciones politonales, intervalos críticos del sistema tonal, explotados de manera intensiva, otras organizaciones de altura o agregados no estructurales que disimulan, contradicen o debilitan los principios tonales” (2012, p. 61). La atonalidad y la politonalidad irrumpen en la música académica de Occidente recién a comienzos del siglo XX, por lo que han sido considerados como atributos distintivos de la música moderna (e.g., Adorno, 1984; Reti, 1960 [1965]). Para paz:

(...) El problema capital de esa música (atonalismo), desde el punto de vista de la técnica, fue la liberación de la tonalidad y la formación de una verdadera prosa musical (...) sin más resortes y limitaciones que las impuestas por la liberación de los medios expresivos. Una búsqueda incesante que deriva del descontento y la desconfianza ante los valores tradicionales en crisis, ya impotentes para expresar a un nuevo verbo (1971, p. 118 y ss.).

Antecedentes como los mencionados sugieren que Abel ha de entenderse como una pieza vanguardista. Sin embargo, a partir de una breve revisión del tema Tabor (1988, p. 209) informa que las composiciones de Paz alrededor del año 1930 muestran influencias del nacionalismo y el neoclasicismo de la época; tendencias consideradas más conservadoras –incluso por el propio Paz (1971). Siguiendo esta línea, sería esperable ver en Abel una pieza no tan vanguardista y, entonces, dar con un grado de supervivencias técnicas considerable.

Los análisis específicos de Abel son pocos, más bien escuetos y/o contradictorios, y en su conjunto dan lugar a una divergencia similar a la observada en los análisis genéricos. Existen dos de estos análisis. Por un lado, el de Anta & Martínez (en prensa), el cual se orientó a examinar en qué medida la distribución de intervalos utilizada en la línea vocal de Abel es similar a las utilizadas en las canciones del compositor austríaco Arnold Schoenberg⁵ (1874-1951). Los resultados del estudio informaron que la distribución interválica utilizada por Paz en Abel se parece más a las utilizadas por Schoenberg en sus primeras canciones (aún tonales) que a las utilizadas en sus últimas canciones (ya atonales). Este antecedente coincide con la revisión hecha por Tabor (1988), reforzando la idea de que Abel puede no ser un producto particularmente vanguardista. El otro análisis específico de Abel, realizado por Corrado (2012), coincide en parte con esta idea, y en parte la contradice. El autor afirma que en Abel se emplean pilares tonales ambiguos, ecos lejanos de relaciones estructurales de otrora, o de retazos fragmentarios de un código musical tradicional (tonal) que, por la misma fragmentación, de continuo borronean (sic) la percepción tonal (ver pp. 58-60). Esta descripción lleva a pensar que Abel es una pieza más bien de vanguardia y que, por ende, en ella la supervivencia de técnicas tradicionales de índole metafórica ha de ser escasa, difusa o ‘borrosa’.

Sin embargo, Corrado señala también la presencia de madrigalismos en Abel (p. 58), es decir, relaciones entre música y texto de naturaleza descriptiva o metafórica. El uso de madrigalismos es un recurso de larga data en la música culta de Occidente (aunque puede haber madrigalismos más tradicionales o vanguardistas que otros; ver Moreno y col., en preparación) y su presencia lleva a pensar que uno está ante una obra fuertemente arraigada en la cultura. Examinar en qué medida uno u otro es el caso es el objetivo específico de este trabajo.

› **Madrigalismos, metáforas, y otros conceptos**

El término madrigalismo se utiliza en la literatura de la teoría y análisis musical para referirse a lo que en alemán se denomina wortmalerei y en inglés word painting o text painting. El término refiere al uso de gestos

⁵ Schoenberg fue uno de los primeros compositores de música atonal en la historia de la música académica de Occidente y, por ello, considerado uno de los compositores insignia de la música moderna a nivel internacional; incluso para el propio Paz (1971, p. 133). Schoenberg era el ‘espíritu guía’ de la época (ver también Adorno, 1984).

musicales para representar, por lo general de forma pictórica, el sentido de una palabra o frase del texto escrito⁶ y presume la posibilidad de lograr relaciones significativas entre música y palabra. Según reseña Apel (1969 p. 929), en la música del período barroco era común representar (o ‘pintar’ con música) la palabra ‘cielo’ mediante un movimiento melódico ascendente (esta estandarización será importante al momento de interpretar los resultados de nuestro análisis de Abel).

Una idea del tipo ‘ir hacia el cielo implica realizar (de un modo u otro) un movimiento ascendente’ no tiene nada de extraña. Nuestra experiencia del ‘cielo’ es en gran parte de orden espacial, en la medida en que en su definición incluimos el hecho de que se encuentra por sobre nuestras cabezas, arriba de la tierra, o alguna otra caracterización similar. Sin embargo, ¿qué quiere decir que el ‘movimiento’ de una melodía sea ‘ascendente’? Estrictamente hablando, ninguna melodía se mueve, por lo que no puede ir ni hacia arriba ni hacia abajo. Una melodía, como la música toda, no es un objeto, sino un evento, y por lo tanto no tiene los atributos de aquel (i.e., no tiene un atributo tal como el de ‘estar en’ un sitio determinado) (ver Lakoff y Johnson, 1980, p. 30 y ss.). Las respuestas a dicha pregunta las encontramos hoy en el campo de la Filosofía del Significado y de la Psicología Experiencialista.

En esta línea, estudios recientes sobre el modo en que las personas atribuyen significado a las cosas sugieren que uno de los mecanismos básicos es la metafóricación. Esta es la idea impulsada por los trabajos de G. Lakoff y M. Johnson (1980). Según estos autores, la metáfora no es sólo un recurso literario sino también un mecanismo cognitivo que las personas utilizan habitualmente en sus vidas cotidianas para comprender cosas que de otro modo les resultarían difíciles de entender. En un ejemplo clásico, señalan que una metáfora frecuente consiste en pensar que UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA⁷. Las personas saben que este no es el caso, sin embargo piensan y actúan como si lo fuera. Es que hay asociaciones entre lo que se denomina el ‘dominio fuente’ de la metáfora, el de la guerra, y el ‘dominio meta’, el de las discusiones, que permiten la metafóricación: las ideas en disputa (sino las personas) serían los contrincantes, los argumentos en favor de una u otra los golpes que se asestan, y a final de cuentas habría una vencedora y otra vencida. La metáfora UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA es una ‘metáfora conceptual’ (no literaria) de lo que una discusión efectivamente es.

Estas mismas ideas fueron aplicadas al estudio de la experiencia musical desde una perspectiva psicológica (e.g., Brower, 2000; Zbikowski, 2002). Nos es útil el trabajo de Zbikowski (2002), quien elabora la hipótesis, trabajada ya por la Lakoff y Johnson, de que el mecanismo de mapeo entre dominios (que puede lograrse por metafóricación) alcanza a múltiples parcelas de la experiencia, incluso a la música. Avanzando en la identificación de los mapeos existentes a lo largo de la historia de la música Occidental, Zbikowski reseña el surgimiento de una de las metáforas conceptuales más fuertemente arraigadas en la historia reciente de Occidente: la que asocia la altura musical (notas musicales) al espacio físico. Según describe Zbikowski, si bien no es claro cuándo cristalizó la asociación entre las alturas musicales y las nociones de ‘arriba’ y ‘abajo’, hacia el comienzo del siglo X la misma ya estaba establecida, y por ende—y más importante aún—estaba establecida la metáfora según la cual LAS RELACIONES DE ALTURA SON RELACIONES EN LA DIMENSIÓN VERTICAL DEL ESPACIO. El hecho de que tanto las alturas como las distancias espaciales puedan medirse en un continuo, y luego también ser compartimentadas (e.g., en semitonos, o en unidades métricas, respectivamente), posibilita la asociación y finalmente da cierta garantía a la eficiencia de la metáfora. La existencia en nuestras mentes de esta metáfora permite dotar de sentido a una expresión del tipo ‘el ‘movimiento’ de una melodía puede ser ‘ascendente’’. De esa manera el dominio fuente del espacio físico permitirá conceptualizar a un dominio meta por demás efímero y elusivo: el de (la sucesión en el tiempo de) alturas musicales, dando lugar a la posibilidad de pensar que la melodía se mueve. En el apartado que sigue, indagamos específicamente en qué medida esta y otras metáforas conceptuales de tradición occidental aparecen aplicadas en la composición de Abel.

6 Difiere de la idea de tone-painting (tonmalerei, en alemán) que refiere a una representación global del humor general del texto de la obra, aunque ambas nociones pueden no ser claramente escindidas. Ver entrada “madrigalism” en Sadie, Stanley (ed.) (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980).

7 Por convención, en la literatura sobre el tema se utilizan mayúsculas para transcribir las metáforas al papel; aquí seguimos esa convención.

> **Análisis y resultados**

Estrategia y criterios de análisis

Organizamos el estudio de Abel en dos unidades: en la primera hicimos un análisis general de la pieza observando sus elementos y estructuras (tempo, carácter, tipos de acordes, etc.) desde una perspectiva global, y deteniéndonos en aquellos puntos que sugerían la presencia de un pensamiento compositivo de índole metafórico; en la segunda unidad analizamos la melodía de la voz cantada, segmentándola formalmente e indicando metaforizaciones dentro de cada segmento, o entre ellos.

La segmentación formal de la melodía se realizó de dos maneras. Primero, atendiendo a la estructura del texto; así cada verso y/o indicación de puntuación representó para nosotros indicador del cierre de un segmento melódico, y cada estrofa un agrupamiento mayor de estos segmentos. El texto completo de Abel (Machado, 1907) es el que sigue:

	Nº de Verso	
El campo y el crepúsculo. Una hoguera	1	} <i>Estrofa 1</i>
cuyo humo lentamente al cielo sube.	2	
En la pálida esfera	3	
no hay una sola nube.	4	
La tristeza infinita	5	
efluye de la humilde	6	
hierba del suelo. Invita	7	
a llorar el rumor de la arboleda...	8	
Se va el día y se queda	9	
la tristeza infinita.	10	
Junto de la corriente,	1	} <i>Estrofa 2</i>
desnudo y muerto yace	2	
Abel... Y la primera	3	
sangre vertida seca el sol poniente.	4	
El humo al cielo sube	5	
callado de la hoguera...	6	
y baja como un duelo soberano	7	
la noche a la pradera...	8	
«¡Caín! ¡Caín! ¿Qué has hecho de tu hermano?»	9	

Machado tuvo un interés notorio por los recursos técnicos del simbolismo en literatura y, en línea con este interés, la forma poética y la rima fueron elementos particularmente elaborados por el autor (Brotherston, 1968). Paz parece haber prestado cuidadosa atención a dicha forma, pese a su irregularidad; por ejemplo, conserva la sinalefa del verso 4 de la estrofa 1. Tal vez más sintomático aún es el hecho de que asocia recurrentemente el cierre de los versos al patrón rítmico largo-corto, en las últimas dos sílabas. Así, al basar nuestra segmentación en la estructura del poema, la basamos también en la organización rítmica de la melodía. Asumimos entonces que cerraba un segmento cada vez que en la melodía ocurría i) dicho patrón largo-corto; ii) un silencio en la línea; y iii) valores/duraciones de nota claramente mayores a los precedentes. Cuando ocurrían discrepancias entre los criterios de segmentación derivados del texto y de la música, priorizábamos estos últimos.

Una vez obtenidos los distintos segmentos, analizamos diferentes atributos melódicos, fundamentalmente el *contorno* (i.e., el patrón de ascenso y descenso en el registro de una nota a otra), la organización rítmica (i.e., el patrón de duraciones de las notas), y dinámica (i.e., su patrón dinámico en términos de mayor o menor intensidad, o de variación gradual de la misma).

Resultados del análisis

La pieza comienza con una serie de indicaciones: carácter triste, tempo lento, dinámica pianissimo (pp) (Figura 1). Las metáforas que actúan aquí parecen ser fundamentalmente dos. Una sería LA MÚSICA QUE SE MUEVE LENTAMENTE ES (O ESTÁ) TRISTE. Y otra sería LA MÚSICA QUE SUENA (O ESTÁ) DÉBIL ES (O ESTA) TRISTE.⁸ Este tipo de metáforas estaban fuertemente estandarizadas en la usanza del músico occidental para cuando las utilizara Paz. Cooke (1959; ver también Sloboda, 1985, pp. 60-62), por ejemplo, documenta la asociación entre tempi moderados o lentos, dinámicas débiles, y temas trágicos o lúgubres en el texto desde el Renacimiento⁹. En esta misma línea, Juslin y Laukka (2004, ver Tabla 1) reseñan que habitualmente el modo en que se expresa (o 'metaforiza') la noción de 'tristeza' mediante la música es a través de una combinación de un tempo lento y un nivel dinámico bajo. Es más, los autores señalan que otros elementos que refuerzan tal expresión son el uso del modo menor, de sonidos graves, de un registro estrecho, y de intervallos melódicos pequeños: sugestivamente, Abel comienza con el piano insinuando el modo menor de Do (cuando aparece el Lab), notas graves a una distancia muy estrecha en el ámbito que hay entre Fa#2 y Re3. La melodía de la voz se compone en más de un 70% de intervallos de 0, 1 y 2 semitonos (ver Anta y Martínez, en prensa). Sobre este punto, pareciera que la metáfora que actúa es LA MÚSICA TRISTE SE MUEVE POR PEQUEÑOS PASOS, metáfora que ciertamente es coherente con las identificadas más arriba.

El uso de sonidos graves, por su parte, pondría en juego al menos otras dos metáforas: una, mencionada más arriba, la de que LAS RELACIONES DE ALTURA SON RELACIONES EN LA DIMENSIÓN VERTICAL DEL ESPACIO; y otra, la de que EL CONTENIDO ENERGÉTICO (e.g. activo-aletargado) Y LA VALENCIA (e.g. bueno-malo, o positivo-negativo) DE LOS EVENTOS Y ACCIONES HUMANAS SON RELACIONES EN LA DIMENSIÓN VERTICAL DEL ESPACIO. Como mencionamos antes, la primera de estas metáforas está consolidada en Occidente desde hace siglos (Zbikowski, 2002). Desconocemos desde cuándo está consolidada la segunda metáfora, pero ciertamente está en la base de productos tan antiguos como los mismos relatos bíblicos de los que se deriva el texto de Abel, en conexión con otras metáforas altamente significativas en las sociedades occidentales, como las de LO BUENO ESTÁ ARRIBA Y LO MALO ABAJO, y LA VIDA ESTÁ ARRIBA Y LA MUERTE ABAJO (e.g., Lakoff y Johnson, 1980).

• Figura 1. Juan Carlos Paz, *Abel* (compás 1).



Figura 1. Indicaciones para la parte de piano.

⁸ Podría haber otras metáforas actuando al comienzo de la pieza: por ejemplo, podría actuar la metáfora LA MÚSICA QUE CAMBIA LENTAMENTE ES DÉBIL. Hay que notar que la o las metáforas que postulamos en cada caso son coherentes con otras que podrían activarse en nuestra imaginación. En este sentido, lo importante de las metáforas propuestas no es cada metáfora en sí misma, sino el conjunto coherente de metáforas con las cuales se pueden asociar. La coherencia entre metáforas es un atributo clave de nuestro sistema de pensamiento, y la derivación de unas metáforas a partir de otras (mezcla conceptual) uno de los mecanismos más productivos en dicho sistema –ver texto; ver también Zbikowski (2002).

⁹ Ver también, por ejemplo, el análisis del madrigal *Io parto e non più dissi* de Carlo Gesualdo en Grout, D. y Palisca, C. (1996). *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company. Versión en castellano: Mamés, L. (Trad.) (2001). *Historia de la Música Occidental*. Madrid: Alianza Editorial (pp. 272-73).

Debemos precisar dos aspectos más del modo en que funciona nuestro pensamiento metafórico. Primero, las metáforas suelen actuar en conjunto conformando estructuras conceptuales coherentes: dado que consideramos que es más buena la vida que la muerte, es más lógico generar una estructura conceptual en donde ambas cosas (i.e., 'bueno' y 'vida') se asocian a una misma noción (en este caso 'arriba') que a nociones diferentes ('arriba' y 'abajo'). Segundo, los conceptos metafóricos habitualmente se mezclan entre sí (*conceptual blending*) para dar lugar a nuevas metáforas. Este mecanismo psicológico daría lugar a una metáfora no contenida en las otras dos, pero apoyada sobre ellas: la de que LAS ALTURAS AGUDAS SON MÁS BUENAS Y MÁS VIVACES QUE LAS ALTURAS GRAVES. Esta metáfora actuaría en diferentes pasajes de la pieza. Por ejemplo en el comienzo, donde todas las notas utilizadas son de registro grave tanto en la introducción del piano como en la entrada de la voz. Se sostiene a lo largo de toda la parte de piano, en tanto que el registro grave se mantiene siempre presente. La metáfora reaparece en el momento en que se enuncia el verso 2 de la estrofa 2, especialmente sobre la palabra 'muerte' (Figura 2): presenta notas del registro medio-grave en piano, trémolo, y un acorde disminuido con novena, factores todos estos que, como se señaló más arriba, tradicionalmente se utilizaron para metaforizar musicalmente la tristeza. Como variante, en dicho pasaje y sobre la palabra 'muerte' se articula tanto en el piano como en la voz una dinámica *forte súbito*. Sugestivamente, según Juslin y Laukka (2004) con la combinación de elementos musicales resultantes (registro grave, trémolos, cambio súbito a una sonoridad fuerte, etc.) habitualmente se expresa no sólo la tristeza sino también el miedo, o el enojo (i.e., estados afectivos de valencia negativa).

• **Figura 2.** Juan Carlos Paz, *Abel* (cc. 32 y 33).

Figura 2: Empleo de un registro grave, trémolo y forte súbito sobre la palabra 'muerte' (verso 2 de estrofa 2).

Los resultados hasta aquí informados sugieren que, al momento de componer (o hacer la revisión de) Abel, Paz puso en juego un conjunto de metáforas musicales fuertemente arraigadas en la tradición occidental, en particular metáforas basadas en asociaciones entre eventos trágicos (la muerte), estados anímicos típicamente asociados a dichos eventos (la tristeza), y elementos musicales como el tempo, la dinámica, el modo, y el registro. En línea con esta interpretación, Huron (2006) señala que el músico entrenado sabe que hay lugares comunes o clichés en la composición, entre ellos los de cómo comunicar 'tragedia' y 'suspense'. El autor indica que la primera ha de evocarse mediante el uso predominante de acordes menores ejecutados con ricas sonoridades en el grave, y el segundo mediante acordes de 7ma disminuida y rápidos trémolos (p. 2). Señalamos que Abel comienza sugiriendo un acorde de tónica-menor, además de un rico uso del registro grave del piano; asimismo el primer acorde que suena completo es de 7ma disminuida, y todo ello transcurre a medida que se genera una sonoridad de tipo trémolo (las alternancias de notas repetidas en los tresillos). Los antecedentes reseñados (e.g., Cooke, Juslin & Laukka, Huron) permiten anticipar con un grado de previsibilidad alto cómo ha de ser la música de Abel para metaforizar de manera eficiente (i.e., afianzada en la tradición) las ideas que el texto de Machado tiende a comunicar.

Las metaforizaciones encontradas en la melodía de la voz, en nuestra segunda unidad de análisis, son las mismas que describimos recién, como resultado de nuestra primera unidad de análisis. Sin embargo, en ocasiones aparecen de maneras bastante más explícitas o evidentes: los pasajes más notorios en este sentido son los que musicalizan las frases de los versos 1-2 (estrofa 1) y 5-8 (estrofa 2). Se transcriben dichos pasajes con su texto correspondiente en la Figura 3.

• **Figura 3.** Juan Carlos Paz, *Abel* (cc. 6-8 y 41-47).

The image shows a musical score for Juan Carlos Paz's 'Abel'. It consists of five staves of music in G minor, with lyrics in Spanish. A melodic contour line is drawn above the notes, showing an overall upward trend from measure 6 to 41, followed by a downward trend from measure 42 to 47. The lyrics are: [Una hoguera] cu - yo hu - mo len - ta - men - te al cie - lo su - be. [...]. El hu - mo, al cie - lo su - be ca - lla - do de la, ho - gue - ra... y bá - ja co - mo un due - lo so - be - ra - no la no - che a la pra - de - ra...

Figura 3. El análisis del contorno melódico permite ver el trabajo de metaforización del texto (movimiento ascendente del humo y movimiento descendente de la noche) mediante la altura musical.

Los mismos se basan en la metáfora LAS RELACIONES DE ALTURA SON RELACIONES EN LA DIMENSIÓN VERTICAL DEL ESPACIO, largamente vigente en Occidente para cuando Paz compuso *Abel*. De hecho, aparentemente para comienzos del siglo XX la asociación de esta metáfora y la palabra 'cielo' ya constituía un cliché de la literatura musical occidental. Según Apel (1969, p. 929), ya en el período Barroco era común representar dicha palabra mediante un movimiento melódico ascendente, como hace nuevamente Paz aquí. La metaforización del ascenso y descenso al cielo mediante el movimiento melódico agudo-grave se había utilizado de manera explícita ya en el Renacimiento. Es así, por ejemplo, en un pasaje (ver *Figura 4*) de la *Misa del Papa Marcellus* (ca. 1562) de G. Palestrina (ca. 1525-1594), quizás la pieza más difundida de este compositor, cuyo repertorio suele ser estudiado por el músico profesional (y probablemente también por Paz).

• **Figura 4.** Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Credo* de la *Misa del Papa Marcellus*. (cc. 92- 94).

The image shows a musical score for Giovanni Pierluigi da Palestrina's 'Credo' from the 'Misa del Papa Marcellus'. It shows two staves of music in 4/4 time, with lyrics in Latin. A melodic contour line is drawn above the notes, showing an overall upward trend. The lyrics are: Et a - scén - dit in cæ - lum.

Figura 4. El análisis del contorno melódico permite ver el trabajo de metaforización del texto (*ascendió al cielo*; movimiento ascendente) mediante la altura musical (ejemplo tomado de Zbikowski, 2002 p. 83).

Aquí Palestrina metaforiza el ascenso y descenso¹⁰ al cielo con el cambio melódico hacia el agudo y hacia el grave, respectivamente. Tanto en Palestrina como en Paz, el ascenso/descenso es asociado a notas repetidas más movimientos por grado conjunto, lo cual sugiere que ambos compositores pensaron metafóricamente sus músicas en términos de LOS INTERVALOS PEQUEÑOS IMPLICAN MOVIMIENTO GRADUAL o LENTO (y en el caso de Paz también SILENCIOSO y OSCURO): los intervalos pequeños permitirían metaforizar la gradualidad del movimiento. Es interesante notar aquí que en Paz esta metáfora es más explícita, en tanto la palabra 'lentamente' indica la idea de gradualidad. En la pieza de Palestrina, sin embargo, esta idea se cuela a través de las palabras 'asciende' o 'desciende', que no sugieren el movimiento súbito que subyace a otros términos como 'salta' o 'cae'. Es importante no perder de vista que el mismo conjunto de metáforas sobre la altura musical, asociadas al mismo contenido textual, aparece en Abel casi 400 años después que en el Credo de Palestrina.

Otras dos metáforas musicales a destacar en la melodía de Abel tienen que ver con la organización del ritmo y de la forma. En cuanto al aspecto rítmico, una metaforización que parece destacarse se da con la ocurrencia de la palabra "infinita" en los versos 5 y 10 de la estrofa 1 (Figura 5). Con la primera aparición de esta palabra, la melodía presenta valores de una duración relativamente mayor a las precedentes; y en la segunda vez aparecen las notas de mayor duración de toda la pieza.

• **Figura 5.** Juan Carlos Paz, *Abel* (cc. 15-17 y 25-28).

The image displays two musical staves in 3/4 time with a key signature of two flats. The first staff, starting at measure 15, contains the lyrics "La tris-te - za in - fi - ni - ta" and features a series of notes with durations that generally increase towards the end of the phrase. The second staff, starting at measure 25, contains the lyrics "la tris-te - za in - fi - ni - ta." and features a note that is significantly longer in duration than the others, with a horizontal line extending to the right, labeled "notas de mayor duración de toda la pieza".

Figura 5. Metaforización de la idea de lo infinito mediante el empleo de notas de mayor duración.

Aquí las metáforas que parecen operar son al menos dos. Una, mencionada más arriba, la de que LA MÚSICA DÉBIL (i.e. TRISTE) SE MUEVE LENTAMENTE; en este caso, el movimiento débil, triste, y lento, se metaforiza en la persistencia de las notas que duran más. La otra metáfora sería LAS DURACIONES MUSICALES SON MAGNITUDES o TAMAÑO. Esta metáfora permitiría dotar de sentido a la idea de que lo 'infinito' dure más, como contrapuesto-implícitamente-a lo 'finito', que duraría menos. A su vez, estaría apoyada en otra metáfora, según la cual EL TIEMPO ES ESPACIO. Desconocemos desde cuando están vigentes específicamente estas metáforas en nuestra cultura, pero dado su amplio uso en el lenguaje (en esta línea, ver Lakoff y Johnson, 1980, p. 126), nos inclinamos a pensar que también son de larga data. Sugestivamente, en lo que a música se refiere, en la misma pieza de Palestrina aparece el pasaje de la Figura 6.

10 Ver ejemplo de metaforización del movimiento descendente presente en otro fragmento de la misma obra en Zbikowski, 2002 p. 64.

• **Figura 6.** Giovanni Pierluigi da Palestrina, Credo de la *Misa del Papa Marcellus* (cc. 109-115).

cu-jus re-gni non e-rit fi-nis, non e-rit fi-nis.
 fi-nis, cu-jus re-gni non e-rit fi-nis, non e-rit fi-nis
 fi-nis, cu-jus re-gni non e-rit fi-nis.
 fi-nis, cu-jus re-gni non e-rit fi-nis.

Figura 6. Metaforización de la idea de lo infinito mediante la noción de magnitud.

Aquí el punto interesante a notar está en la última proclama, “cujus regni non erit finis” (“cuyo reino no tiene fin”). Esto indica que en época de Palestrina la noción de ‘no tiene fin’, por antonomasia lo ‘infinito’, se metaforizaba en términos ya sea de duraciones relativamente mayores de notas, o como duraciones mayores otorgadas a las palabras. La cantidad de melismas aplicados a la frase hace que la misma tenga una extensión/duración relativamente mayor a las precedentes, comunicando/metaforizando así de manera bastante convincente la noción de no-fin o infinitud. De ser representativo este caso, la metáfora LAS DURACIONES MUSICALES SON MAGNITUDES o TAMAÑO utilizada por Paz en Abel estaría vigente ya desde el Renacimiento.

El último punto en que nos detendremos será en la organización formal de diversos grupos melódicos, particularmente en lo que se refiere a su contorno (ver arriba). Esta noción se puede aplicar en el nivel nota-a-nota, es decir, entre notas contiguas, o a niveles más profundos de la arquitectura musical, esto es, suprimiendo algunas notas para observar el trazo resultante. Utilizando uno u otro de estos abordajes, Huron (1996) realizó un estudio de más de 6000 canciones folklóricas europeas con el objeto de examinar cuáles contornos eran más comunes. Uno de los resultados más significativos de su estudio fue observar que los contornos más frecuentes son los de tipo convexo, o ascendente-descendente; esta tipología resultó ser particularmente recurrente para organizar el contorno trazado mediante dos o más semifrases, hasta alcanzar un grado de clausura mayor. En estudios menos sistemáticos o numerosos, el mismo contorno se ha identificado como particularmente importante también en la música académica de Occidente de los últimos siglos (Piston, 1947/1970; Brower, 2000). Lo significativo aquí es que este tipo de contorno estructura gran parte de las frases melódicas de Abel; desde una perspectiva más global las frases correspondientes a los versos 1-2 y 3-4 (estrofa 1), y 5-6 y 7-8 (estrofa 2) están estructuradas por pares. Dado el grado de influencia de la música Europea en América, es probable que lo que estemos observando aquí sea la supervivencia en Abel de una de las modalidades de organización melódico-fraseológica más tradicionales al menos en el Occidente reciente.

Ya en términos metafóricos, debe notarse ahora que este tipo de arco melódico activa nuevamente la metáfora LAS RELACIONES DE ALTURA SON RELACIONES EN LA DIMENSIÓN VERTICAL DEL ESPACIO. Esta metáfora se combinaría con una según la cual LAS ALTURAS AGUDAS (O QUE ESTÁN ARRIBA) GENERAN TENSIÓN Y LAS GRAVES (O QUE ESTÁN ABAJO) REPOSO. Esta metáfora se apoya en el modo en que nuestro cuerpo experimenta el movimiento físico, ya que por ejemplo ‘saltar’, ‘subir’, o simplemente ‘levantarse’ requiere un esfuerzo que cesa al ‘caer’, ‘bajar’, o ‘sentarse’. Se ha sugerido que el uso tan difundido del contorno melódico convexo se debe precisamente a que metaforiza de una manera sumamente eficiente este tipo de esfuerzos físicos, o las nociones de tensión y relajación y sus concomitantes formales de comienzo y cierre (e.g., Brower, 2000; ver también Piston, 1947/1970). Alternativamente, desde una perspectiva psicológica más evolucionista, se ha notado que el contorno convexo es sumamente funcional al modo de emisión vocal, puesto que el aire típicamente fluye con más fuerza al comienzo de las emisiones/frases, y con

menos fuerza cuando se está por concluir una emisión, cuando la presión subglótica del aire disminuye; la mayor fuerza en la presión de aire generaría incidentalmente el ascenso en la altura, y su merma derivaría en un descenso (Huron, 2006). Si bien esta interpretación no anula la interpretación metafórica, sugiere que el tipo de arco convexo metafórico no sólo la tensión y el reposo sino también el modo el que se despliega la energía vocal al comunicarse. En uno u otro caso, al utilizar en Abel el contorno convexo, Paz recurre no sólo a una de las organizaciones melódicas más comunes de Occidente, sino también a una de las metáforas más utilizadas para comunicar la tensión y la relajación a través de la melodía.

› **Discusión y conclusiones**

En el presente trabajo nos abocamos a examinar en qué medida estrategias compositivas de naturaleza metafórica típicas de la música académica occidental aparecen puestas en juego en la canción Abel, del compositor argentino J. C. Paz. Por metáforas entendimos aquí a los mapeos entre elementos del dominio musical y elementos de otros dominios. Diversos antecedentes (e.g., Cooke, 1959; Zbikowski, 2002) nos permitieron establecer que metáforas musicales (e.g., LAS ALTURAS ALTAS GENERAN TENSION Y LAS BAJAS REPOSO) presentes en músicas académicas de otros siglos, prácticamente ya clásicos de la literatura musical Occidental (e.g., la Misa Papa Marcelo de Palestrina), permanecen vigentes en Abel.

Uno podría preguntarse en este punto en qué medida la supervivencia de tales metáforas en la obra de un compositor supuestamente vanguardista y provocador como Paz era evitable. En esta línea, podría pensarse que, por ejemplo, no hay otras formas de conceptualizar metafóricamente la altura que no sea en términos de arriba-abajo (i.e., como relaciones verticales en el espacio). Ello permitiría tolerar las ideas de supervivencia y tradición dentro de la noción de vanguardia. Sin embargo, hay otras maneras de conceptualización. Por caso, Zbikowski (2002, p. 67) reseña cómo en otras culturas las alturas se conceptualizan metafóricamente en términos de 'formas más o menos puntiagudas', o en términos de 'objetos más o menos pesados' (en entre los antiguos teóricos griegos) o en términos de 'tamaños más o menos pequeños o grandes' (en los pueblos de Bali y Java); en este último caso, la metáfora que se aplicaría sería LAS RELACIONES DE ALTURA SON RELACIONES DE TAMAÑO FÍSICO. Dado que hay y/o había otras metáforas disponibles para el tratamiento de los elementos musicales de Abel, parece más lógico pensar en esta pieza no sólo como un producto de las vanguardias del siglo XX sino también como un producto de la tradición musical occidental.

Alternativamente, el problema que surge de las discrepancias entre el modo en que se conceptualiza la obra de Paz y el modo en que Abel se sumerge en las tradiciones de Occidente podría estar en el concepto mismo de vanguardia. La pregunta sería pues si 'arte de vanguardia' quiere decir 'arte que prescinde de los convencionalismos de la tradición' (Schwartz, 2002, pp. 48-49; Barroso Villar, 2005 pp. 27 y ss.), o 'arte que rompe con la continuidad del desarrollo expresivo de una cultura', como sugirió Adorno (1984), o el propio Paz (1971). Los datos que surgen al poner el foco en Abel, una pieza de un compositor emblemático de la vanguardia musical argentina, sugieren que este tipo de definiciones no son del todo adecuadas. Estudios posteriores deberían incorporar el análisis de un número mayor de obras de música contemporánea con miras a ratificar o rectificar esta apreciación.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1984). *Theorie der neuen Musik*. En R. Tiedemann, G. Adorno, S. Buck-Morss, & K. Schultz (Eds.) *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, Band 18: *Musikalische Schriften V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Anta, J. F. & Martínez, A. H. (en prensa). Paz, Schoenberg, y Abel: una indagación de sus recorridos hacia la atonalidad basada en atributos estadísticos de la música. En *Revista de la Asociación Argentina de Musicología*, 14.
- Apel, W. (1969). *Harvard dictionary of music* (2nd ed.). Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Barroso Villar, J. (2005). *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*. Castrillón: Ajimez Libros.
- Brotherston, G. (1968). *Manuel Machado: a reevaluation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brower, C. (2000). A cognitive theory of musical meaning. En *Journal of Music Theory*, 44(2), 323-379.
- Cook, D. (1959). *The language of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Corrado, O. (2012). *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Grout, D. J. & Palisca, C. (2001). *Historia de la Música Occidental Vol. I* (L. Mamés, Trad.). Madrid: Alianza Editorial
- Huron, D. (1996). The melodic arch in Western folksongs. En *Computing in Musicology*, 10, 3-23.
- Huron, D. (2006). *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*. Cambridge: MIT Press.
- Juslin, P., & Laukka, P. N. (2004). Expression, perception, and induction of musical emotions: a review and a questionnaire study of everyday listening. En *Journal of New Music Research*, 33(3), 217-238.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago University Press.
- Machado, M. (1907). *Alma, Museo, Los Cantares*. Madrid: Librería de Pueyo.
- Paz, J. C. (1971). *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Piston, W. (1970). *Counterpoint*. London: Vactor Gollancz, Ltd.
- Reti, R. (1965). *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*. Madrid: Rialp.
- Romano, J. (1966). Juan Carlos Paz: Un revitalizador del lenguaje musical. *Revista Musical Chilena*, 20(95), 26-42.
- Salzman, E. (1972). *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Victor Lerú.
- Schwartz, J. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Simms, B. R. (2000). *The atonal music of Arnold Schoenberg 1908 -1923*. New York: Oxford University Press.
- Sloboda, J. (1985). *The Musical Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Slonimsky, N. (1946). *Music of Latin America*. London: Harrap & Co. Ltd.
- Zbikowski, L. M. (2002). *Conceptualizing music*. New York: Oxford University Press.