Sobre el sonido y la metáfora invisible

Puma, de Mesías Maiguashca: un análisis desde la escucha

José Eduardo Yépez Pino

Autor:
José Eduardo Yépez Pino

Título original:
Über den Klang und die unsichtbare Metapher. *Puma* von Mesías Maiguashca im Kontext einer Höranalyse

Versión original en alemán: 22 de marzo de 2020
Primera edición en español: 7 de octubre de 2026

Nota editorial:
Estudio autorizado por Mesías Maiguashca.

La casa de nadie Editions

Nota introductoria

El presente texto ofrece en lengua española mi estudio «Sobre el sonido y la metáfora invisible. *Puma*, de Mesías Maiguashca: un análisis desde la escucha», escrito originalmente en alemán y fechado el 22 de marzo de 2020.

Esta investigación nació de mi intercambio directo con el compositor ecuatoriano Mesías Maiguashca. Un momento particularmente significativo de este proceso tuvo lugar durante una estancia de Maiguashca como huésped mío en Zúrich. Aquel encuentro dio lugar a una serie de conversaciones que posteriormente continuamos mediante entrevistas por teleconferencia entre Zúrich y Friburgo de Brisgovia, ciudad de residencia de Maiguashca en Alemania. Estas conversaciones fueron registradas con fines de documentación y constituyeron una fuente importante para mi investigación, pues me permitieron poner en relación la experiencia de escucha y el análisis de la obra con las reflexiones del propio compositor acerca de su pensamiento musical y sus procesos creativos.

El estudio fue presentado en 2020 en el marco de mi tesis de maestría en Composición y Teoría Musical, con especialización en Música Electroacústica, en la Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), en Zúrich. La tesis obtuvo la máxima calificación.

El presente estudio cuenta con la autorización de Mesías Maiguashca. Esta autorización no supone necesariamente su conformidad con cada una de las interpretaciones o conclusiones que formulo en él. El enfoque analítico y las ideas aquí expuestas son, por tanto, de mi exclusiva responsabilidad.

Mi estudio se centra en *Puma*, primera pieza de *La canción de la Tierra*, y propone una aproximación analítica en la que la percepción auditiva ocupa un lugar fundamental. La escucha no se entiende aquí como una recepción pasiva del fenómeno sonoro, sino como una forma de conocimiento musical capaz de establecer relaciones entre sonido, percepción, memoria, gesto, imaginación y metáfora.

La noción de «metáfora invisible», que da título al estudio, remite precisamente a una dimensión de la experiencia musical que no puede reducirse a la representación gráfica ni a la descripción de las propiedades acústicas del sonido. En *Puma*, esta dimensión emerge de la relación entre el objeto sonoro, el intérprete, el pensamiento del compositor y la experiencia de quien escucha. La obra se convierte así en un espacio en el que materia sonora, improvisación y percepción participan conjuntamente en la construcción de sentido.

Con esta primera edición en español deseo poner la investigación a disposición de músicos, compositores, intérpretes, estudiantes, investigadores y lectores del Ecuador y del ámbito hispanohablante, y contribuir al estudio y a la circulación crítica de la obra de Mesías Maiguashca desde un contexto lingüístico y cultural estrechamente vinculado con sus raíces.

Para esta edición he procurado conservar la estructura argumentativa, el carácter ensayístico y la terminología conceptual del texto alemán de 2020. Allí donde una correspondencia estrictamente literal podía alterar el sentido musical, perceptivo o metafórico de una expresión, he privilegiado su equivalencia conceptual en español. Las intervenciones editoriales se han limitado a las necesarias para favorecer la claridad, la continuidad y la legibilidad del texto, sin modificar las posiciones analíticas sostenidas en el original.

José Eduardo Yépez Pino
Quito, 7 de octubre de 2026

Análisis

El presente análisis aborda algunos de los problemas específicos que plantea el análisis de la música electroacústica, situando en el centro la cuestión de la percepción. Su objeto es *Puma*, primera pieza de *La canción de la Tierra*, composición de Mesías Maiguashca. *Puma* fue estrenada el 21 de junio de 2013 en Quito, Ecuador, en el marco del concierto *La canción de la Tierra*. El concierto tuvo lugar entre las cinco y las seis de la mañana, en alusión al Inti Raymi, celebración en honor al Sol de los pueblos originarios de los Andes.

La interpretación de *Puma* se realizó mediante un objeto sonoro construido por Mesías Maiguashca a manera de tótem. Se trata de un objeto de madera suspendido de una estructura metálica mediante resortes de metal (Figura 1). La grabación de *Puma* que sirve de base para el presente análisis corresponde al registro original de aquel concierto y forma parte de un proyecto audiovisual que, al momento de redactarse el texto original, se encontraba en desarrollo por Mesías Maiguashca en la Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK).



Figura 1. Objeto sonoro utilizado para la producción del sonido en *Puma*.

La música de *Puma* no constituye una exploración del sonido en estado puro, sino que contiene códigos internos vinculados al compositor y revela una relación metafórica de animal a animal. La obra se construye a partir de las posibilidades libres y abiertas de la improvisación, cuyos límites están determinados por el propio objeto y por los sonidos que de él emanan.

Puma busca transmitir lo intransmisible, dar forma a lo que no puede ser formado y, aun así, capturar en ese intento el aura de un mensaje que celebra la armonía con la naturaleza. Esta intención está presente ya en la concepción del objeto suspendido, que contiene, por su propia naturaleza, un lenguaje sonoro que debe ser explorado.

Lo que finalmente se escucha, sin embargo, no permite deducir de manera directa cómo se manifiesta ese lenguaje, codificado en forma de metáfora: ese hilo invisible que lo vincula con el creador de la obra. Tanto el lenguaje como la forma que de él resulta suscitan, a través de la

percepción, un trabajo de la mente que deja huellas sin permitir atribuciones inequívocas. Una atribución que, no obstante, puede resultar consistente en esta obra es la revelación del mundo sonoro interior de Mesías Maiguashca.

La música que surge del tótem constituye la abstracción de su concepción y, al mismo tiempo, a través del material sonoro resultante, la expresión de su proceso de concreción. Cabe concluir, por tanto, que bajo la superficie audible existe una relación interna, una suerte de pacto secreto con la fuente.

El interés de Mesías Maiguashca por las temáticas de los pueblos originarios y por una relación armónica con la naturaleza como punto de partida de sus procesos compositivos se vincula con la cosmovisión andina, que nos habla de tres mundos: el mundo de arriba, o *Hanan Pacha*; el mundo intermedio, o *Kay Pacha*, en el que vivimos; y el mundo de abajo, o *Uku Pacha*.

Lo que el mundo moderno nos ofrece, en cambio, es un alejamiento cada vez mayor de aquello que verdaderamente debería preocuparnos: la naturaleza. En *La canción de la Tierra*, esta cuestión adquiere una importancia fundamental y conduce a reflexionar sobre las distintas facetas de nuestro supuesto desarrollo como seres humanos.

En *Puma* se configura un sistema complejo de mundos reales y plausibles, interiores e imaginarios, capaz de llevarnos a esbozar posibilidades del ser contradictorias y frágiles. El proceso de trabajo comienza con la exploración del objeto creado, que establece de inmediato un contexto dentro del cual el intérprete puede determinar principios susceptibles de conducir a procesos consistentes en el marco de la improvisación y generar, a partir de ellos, estructuras temporales.

Una vez que el intérprete formula en tiempo real determinados criterios musicales —es decir, criterios formales, cualidades sonoras del objeto y posibilidades técnicas de ejecución sobre él—, emerge un discurso simultáneo en el que el material de partida parece desvanecerse: las metáforas, las ideas sonoras y los mundos sonoros interiores del compositor.

El trabajo del improvisador se desarrolla a partir de su propia percepción, del contexto de su aproximación y de un sistema de referencias. La escucha del intérprete en el momento de la ejecución no consiste simplemente en registrar propiedades acústicas, sino en considerar el sonido como parte de un sistema cultural, llevar la metáfora existente a un plano concreto y fluir con su *duende* interior, que puede o no manifestarse en ese instante. Cuando aparece, la magia se comparte con todos los participantes de ese momento, que podríamos denominar ritual.

La improvisación se convierte así en un acto reflexivo que podría consistir en imaginar un mundo paralelo en el que la razón ocupa el menor espacio posible y sirve para determinar la sustancia esencial de la proyección de la obra, para redefinirla posteriormente como principio orientador de la interpretación, en actos que con frecuencia tienen lugar en otros estados de percepción. Empíricamente, llamamos a esto *el duende*.

Los elementos expuestos hasta aquí constituyen el punto de partida de la pieza: una improvisación realizada con un objeto sonoro que, a su vez, forma parte de la composición *La canción de la Tierra*.

Puma consta de cuatro secciones que pudieron identificarse con claridad, a lo largo del análisis de la escucha, a partir de la tipología y las características de los sonidos percibidos. Estas secciones contienen información sonora en constante transformación y movimiento, como el propio tótem. En ellas aparece la idea de un gran sonido suspendido que, en el trasfondo, se percibe como una respiración.

La idea de una conversación entre dos animales, entendida como punto de partida metafórico, recorre toda la pieza, aunque por momentos parece transformarse en una conversación interior o en un monólogo. El movimiento constante de esa respiración de fondo determina las relaciones formales.

Puma está estructurada a partir de unidades autónomas (Tabla 1) que generan la forma. Esta forma podría ser construida por el improvisador a partir de la idea de una canción. *Puma* puede entenderse como un macroobjeto de estructura continua cuyas variaciones internas configuran un discurso completo. Algunos elementos se transforman mediante la variación; otros permanecen contenidos. Se trata de una variación de objetos sonoros discretos.

Sección	Subsección	Tiempo
A	A1	00′00″–00′20″
	A2	00′20″–00′41″
	A3	00′41″–01′06″
	Transición	01′06″–01′27″
B	B1	01′27″–01′37″
	B2	01′37″–01′48″
	B3	01′48″–02′06″
	B4	02′06″–02′22″
	B5	02′22″–02′52″
	Transición	02′52″–03′03″
C	C1	03′03″–03′14″
	C2	03′14″–03′40″
	C3	03′40″–04′05″
	C4	04′05″–04′26″
	C5	04′26″–04′50″
	C6	04′50″–05′24″
	Transición	05′24″–05′30″
D	Coda	05′30″–06′51″

Tabla 1. Estructura formal de *Puma*

Objetos sonoros: método de clasificación

La escucha genera una necesidad incontrolable de identificación, inherente a nuestra naturaleza animal. Necesitamos reconocer aquello que nuestros oídos perciben a nuestro alrededor para sentirnos seguros.

Puma está constituida por diversos elementos sonoros que pueden identificarse a lo largo de la pieza. Estos pueden localizarse y reconocerse dentro de una estructura compuesta por diferentes elementos. La percepción de los objetos y de las estructuras de la obra responde a dos modelos perceptivos: identificación y descripción.

Una morfología elemental, tal como se percibe en *Puma*, permite clasificar el material en distintos tipos sonoros, mientras que una morfología más compleja puede conducirnos a describir los objetos con mayor precisión y profundidad. Se identifican los siguientes tipos sonoros:

a) sonidos de textura;
b) sonidos impulsivos;
c) sonidos de distinta duración y altura, con una gestualidad pronunciada.

Una vez establecida la tipología de los objetos sonoros, su morfología puede definirse a partir de determinados criterios. Estos son, fundamentalmente: masa, timbre armónico, grano, *allure*, dinámica, perfil melódico y perfil de masa. Los sonidos de *Puma* presentan asimismo características reconocibles de ataque, sostenimiento y extinción (*attack, sustain, release*), es decir, distintas fases del sonido.

A partir de las premisas sonoras analizadas en *Puma*, y para los fines del presente análisis, he dividido los sonidos en Z, Y y W.

Sonido Z

El sonido Z se basa en variaciones continuas de las propiedades del objeto. Aunque en un primer momento podría percibirse como continuo, una escucha más atenta revela que se trata de un sonido discontinuo. Al centrar la escucha en el sonido Z, podemos adentrarnos en los detalles de las estructuras que lo componen.

Estas estructuras son continuas y discontinuas y se perciben como mutuamente dependientes; presentan una cualidad no lineal, fragmentaria y heterogénea. Este sonido posee una fuerza configuradora: genera formas que actúan en distintos lugares, en diferentes niveles y a diversas escalas temporales. Favorece así el surgimiento de relaciones formales. Desde esta perspectiva, quizá nos encontremos ante el más antiguo de los principios de configuración: la variación.

A lo largo de la pieza, el sonido se acelera, se ralentiza, queda suspendido o es modulado. Estos comportamientos son perceptibles mediante una escucha atenta y forman parte del objeto creado por Mesías Maiguashca; forman parte de la personalidad misma de ese objeto.

El sonido es fragmentado, y sus puntos de ruptura están determinados por las diferentes cualidades de sus componentes, que conforman aquello que Lachenmann denomina sonido-textura (*Texturklang*). El centro de atención de este sonido reside en su actividad interna. Los componentes de la textura tienden constantemente a sobresalir.

El sonido Z concluye como parte de la coda de *Puma* (véase Tabla 1), con repeticiones de un movimiento oscilatorio.

Este sonido forma parte de algo de lo que el intérprete no puede desligarse durante la ejecución, pero con lo cual puede jugar en diferentes dimensiones de la manipulación sonora. Como puede escucharse en la grabación, el sonido Z está presente durante toda la pieza (06′51″).

Sonido Y

Los **sonidos impulsivos** (Tabla 2) presentan en *Puma* un carácter discontinuo. En este punto, la percepción se basa en contrastes y comparaciones entre los elementos discontinuos de la pieza. La combinación de impulsos resultante se consolida progresivamente con cada variación, hasta convertirse en un principio estructural orientador y ofrecer así un posible indicio de una división formal a gran escala de la primera mitad de la obra.

Esta constelación, que se repite de forma ligeramente más densa hasta 01′05″, constituye la primera sección de la pieza (véase Tabla 1).

Impulso	Tiempo
1	00′00″
2	00′09″
3	00′12″
4	00′20″
5	00′21″
6	00′26″
7	00′41″
8	00′49″
9	00′55″
10	01′00″
11	01′02″

Tabla 2. Apariciones de impulsos en la sección A

Los impulsos no son exactamente iguales, pero presentan un claro parentesco morfológico. Se percibe que ha tenido lugar un acontecimiento y que este ha dado lugar a un desarrollo sonoro. La propia variación se convierte en el fenómeno determinante del sonido.

En *Puma*, los impulsos adquieren un peso mayor que los demás objetos sonoros; con frecuencia llegan incluso a enmascarar otros sonidos. Este efecto los destaca con respecto al resto del material y confiere, al mismo tiempo, cierta tridimensionalidad a su relieve.

Los impulsos son variables y se caracterizan, durante su breve existencia, por una rápida transformación. Su fisonomía está claramente definida. En *Puma*, los impulsos se enriquecen mediante el aprovechamiento de la vibración de sus elementos.

Sonido W

Los sonidos gestuales de las secciones B y C son sonidos armónicos con un elevado componente de ruido. Este componente enmascara con frecuencia el sonido armónico. En ocasiones, estos sonidos se desplazan a manera de *glissandi*. Se perciben principalmente como gestuales porque, debido a su origen explícitamente performativo, pueden asociarse con experiencias de movimiento.

Este sonido constituye la parte elemental del discurso musical en las secciones B y C (véase Tabla 1). Su sostenimiento es interactivo, no continuo; también podría considerarse un sonido fragmentado. Presenta diferentes duraciones y adquiere en la pieza un carácter narrativo: podría parecer que escuchamos una conversación de animal a animal, que constituye el planteamiento metafórico de la obra.

El sonido presenta un desarrollo «cuasi melódico» que, desde el punto de vista morfológico, establece un marcado contraste con el sonido Z, en constante movimiento en el trasfondo.

Formación de una imagen sonora y sus diferencias

La pieza en su conjunto podría escucharse a partir de una aproximación directa a las leyes de la Gestalt, en virtud de las relaciones formales que mantienen entre sí los objetos sonoros anteriormente descritos. El constante contraste de intensidad entre los distintos elementos sonoros de cada sección se rige por la ley de la pregnancia. Esto se debe, por ejemplo, a la intensidad claramente localizable de los impulsos en la sección A.

La duración de los acontecimientos y las variaciones del relieve en las secciones B y C nos conducen asimismo a la misma conclusión perceptiva. La identificación de los impulsos como una unidad perceptiva —o incluso la decisión de clasificarlos como tales— puede atribuirse claramente a la ley de semejanza.

Al mismo tiempo, la textura que resuena en el trasfondo puede percibirse a menudo como un sonido continuo, aunque en realidad no lo sea; esto se debe, sin duda, a la proximidad temporal de sus componentes (ley de proximidad).

En cualquier caso, la primera fase instintiva de agrupación que conduce a la formación de secciones y subsecciones dentro de la pieza, a partir de características como la continuidad, la discontinuidad, la constancia y la dinámica, entre otras, está regida por la ley de semejanza. Esta permite formar grupos que se articulan en torno a los límites perceptibles del análisis de la escucha. Dicho de otro modo, todos los elementos sonoros que pueden llevarnos a suponer que son equivalentes presentan, sin embargo, diferencias en cuanto a su parentesco morfológico, duración e intensidad.

La formación de diferentes patrones en el análisis del sonido-textura (sonido Z), así como el reconocimiento de sus transformaciones internas, podría explicarse a partir de la ley de la experiencia. Si, por ejemplo, se analiza la coda en relación con el conjunto de la obra, solo la

experiencia auditiva de su desarrollo permite extraer conclusiones relevantes acerca de los contrastes del material sonoro (ley de la experiencia).

Conclusiones

Puma es una pieza cuyos sonidos no han sido sometidos a procesos de transformación sintética de la señal. No obstante, debe precisarse que fueron captados mediante micrófonos de contacto instalados en la estructura metálica que sostiene el tótem (véase Figura 1) y posteriormente amplificados.

Se ha podido observar que gran parte del proceso se basa en un contraste constante entre elementos que se superponen sobre una textura en continua transformación. Estos elementos contrastantes son de corta o larga duración (secciones A, B y C).

Mesías Maiguashca utiliza los contrastes de su objeto sonoro para generar un vocabulario implícito que cobra vida a través del intérprete. Las variaciones graduales de intensidad surgidas de la improvisación sobre el tótem intervienen con frecuencia en la configuración del proceso perceptivo. El estilo de la improvisación se caracteriza por transiciones continuas, en las que los acontecimientos recurrentes y sorpresivos desempeñan un papel fundamental.

El sonido producido de manera natural por el tótem presenta estructuras dinámicas internas, es decir, procesos de transformación a pequeña escala. Este proceso de múltiples estratos podría quizá concentrarse en la percepción del sonido Z, pues existen múltiples formas de aproximarse a este sonido, denominado por el autor «gran respiración».

En las secciones B y C, el contraste entre el sonido armónico (tensión mínima) y el ruido (tensión máxima) adquiere relevancia formal. En esta pieza, las leyes de la Gestalt confirman los procesos intuitivos de percepción y constituyen claros puntos de referencia para el trabajo analítico.