

## La mirada del jaguar: un abordaje sonoro.

### Chamanismo transversal y composición

*The Look of the Jaguar: a Sound Approach. Transversal Shamanism and Musical Composition*

Matías Lustman \*

Fecha de Recepción: 07/11/2023

Fecha de Aceptación: 22/11/2023

**Resumen:** *En torno al perspectivismo amerindio y el chamanismo transversal<sup>1</sup>, se vuelca la mirada hacia la configuración de un entramado estético particular, que tiene a la composición musical como punto de partida. En proximidad a las ontologías de las comunidades amazónicas, se desarrolla el concepto de la jaguaridad, el devenir animal / humanx, la transformación trans-especie de lxs humanxs, la figura del otorongo y el chamán como mediador entre perspectivas disruptivas. Así mismo, se propone una reflexión acerca del lugar de enunciación de los materiales dentro de la composición. Conceptos como “líneas de vida” y “devenir con”<sup>2</sup> serán claves para abordar las prácticas que contemplan las ancestralidades, voces y devenires que habitan en un espacio-tiempo musical. La materialidad confluye dentro de un terreno donde las improntas, la historicidad, la cultura y la ancestralidad de las sonoridades y los instrumentos autóctonos dirimen sus diferencias, entrando en relación con otros elementos, materiales, estructuras, principios formales.*

---

\* Miembro del Grupo de Trabajo de Epistemologías del Sur del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Profesor Adjunto en las cátedras de Ciencia y Música y Semiótica por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Licenciado en Música Autóctona, Clásica y Popular de América (UNTREF). Integrante del núcleo NuSur sur-sur de estudios poscoloniales, afrodiaspóricos y feminismos de la Escuela de Altos Estudios Sociales (EIDAES / UNSAM). Contacto: [matilustman@gmail.com](mailto:matilustman@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5717-9046>

<sup>1</sup> Viveiros de Castro, Eduardo (2013). *La Mirada del Jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio. Entrevistas*. Tinta Limón.

<sup>2</sup> Ingold, Tim (2012). “Ambientes para la Vida”. Ediciones Trilce, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y Extensión universitaria-Universidad de la República.

**Palabras clave:** *Perspectivismo – pueblos originarios – estéticas descoloniales – colonialidad del saber – chamanismo*

**Abstract:** *Around Amerindian perspectivism and transversal shamanism, the gaze is turned towards the configuration of a particular aesthetic framework, which has musical composition as its starting point. In proximity to the ontologies of the Amazonian communities, the concept of jaguarity, the animal/human becoming, the trans-species transformation of humans, the figure of the otorongo and the shaman as a mediator between disruptive perspectives are developed. Likewise, a reflection is proposed about the place of enunciation of the materials within the composition. Concepts such as “wayfaring” and “path of becoming” will be key to addressing practices that contemplate the ancestors, voices and becomings that inhabit a musical space-time. Materiality converges within a terrain where the imprints, historicity, culture and ancestry of native sounds and instruments resolve their differences, entering into a relationship with other elements, materials, structures, formal principles.*

**Keywords:** *Perspectivism – Indigenous People – Decolonial Aesthetics – Knowledge Coloniality – Shamanism*

El propósito de este escrito es reflexionar acerca de la investigación artística y los procesos creativos, desde un pensamiento situado y una escucha sensible dirigida a la enunciación de los materiales<sup>3</sup>. Es a partir de estas inquietudes que se busca articular tanto el presente texto como también la pieza musical “La Mirada del Jaguar”, en función de brindar una alternativa estética a algunas de las problemáticas que como compositores nos enfrentamos. Se trabajará desde la filosofía de la relación del escritor E. Glissant; las ideas del antropólogo Viveiros de Castro y el concepto de líneas de vida de Tim Ingold por un lado, situando la elaboración de una composición musical realizada con y para instrumentos autóctonos y nuevas tecnologías por el otro. Tales

---

<sup>3</sup> Este artículo se desprende de mi tesina de grado de la Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América, UNTREF. Dirección Juan Vila y Federico Martínez. Jurados: María Cristina Kasem, Julieta Szewach y Carlos Tasat. Fecha de la defensa: 23/8/23. También se inscribe como parte del proyecto PIP-Conicet: “Tramas del artivismo: cartografías de resistencias frente al ecocidio”, Dir. Karina Bidaseca.

enfoques son pensados desde una simbiosis que interrelaciona ambos procesos.

En relación a la obra que forma parte de esta instancia, la misma se propone partir desde la cosmovisión que rodea la figura del *Otorongo* a modo de establecer una interrelación estética y cosmológica. Inspirada así en numerosas versiones del mito del Otorongo, como por ejemplo la del "Yaguarete-abá"; "Los Hechicero Uturuncos"; o "La Leyenda del Tigre Copiango", recopilados por Juan B. Ambrosetti (1896)<sup>4</sup>. Sumando también los aportes de Eduardo Kohn sobre los *Runa-puma* (hombres jaguar en *kichwa*) en su inmenso trabajo junto a los *Ávila runa*<sup>5</sup> de la Amazonía de Ecuador, obtendremos un peculiar panorama que nos acerca a un enfoque alternativo en la composición.

Estos mitos nos abren al imaginario de un mundo en el cual el fondo común, tanto de los hombres como de los jaguares, es la propia condición de humanidad, en el sentido relacional. Tal como expresa en el libro "La Mirada del Jaguar" Eduardo Viveiros de Castro: "la interacción entre humanos propiamente dichos y animales es desde el punto de vista indígena, una relación social, una relación entre sujetos" (2008: 36). De este modo, la pieza gira en torno a los sonidos acusmáticos, sonidos animales y sonidos del hombre<sup>6</sup>; a partir de los cuales se establece una dialéctica que constituye la identidad propia de la pieza. Así mismo, se presta especial atención a los procesos

---

<sup>4</sup> Recopilados por Juan B. Ambrosetti (1896), en su artículo "La leyenda del yaguareté-abá (el indio tigre) y sus proyecciones entre los guaraníes, quichuas". Revista Anales de la sociedad científica Argentina. Tomo XLI, pp. 321-334.

<sup>5</sup> Ávila es una comunidad indígena kichwa-hablante localizada en la Amazonía ecuatoriana, a unos 130 kilómetros lineales de Quito. Eduardo Kohn llevó adelante una etnografía de alrededor de cuatro años conviviendo con los habitantes de esta comunidad, durante los años noventa. Ávila fue uno de los primeros sitios donde se llevó adelante el adoctrinamiento de la iglesia católica y de la colonización española en la Alta Amazonía. Así mismo, uno de los principales focos de sublevación contra los españoles en el siglo XVI, principalmente impulsadas por las visiones chamánicas de sus integrantes (2021, p. 5). Se comenta que este lugar es bien conocido por las demás comunidades en cuanto a la relación de sus miembros con los hombres-jaguar.

<sup>6</sup> A lo largo de toda la obra esta idea misma de humanidad circula, mientras que la posición de sujeto está en el seno del principio que genera el discurso musical. Según el perspectivismo que propone Viveiros de Castro, si todo es humano, todo es peligroso (2013, p. 57). Una característica del perspectivismo es esta precisa idea de disyuntiva incompatible. Si bien todo es humano, no todo puede ser humano al mismo tiempo. Es por ello que dado el carácter –vivo– de los materiales, en cuanto a su dimensión semiótica, dicha perspectiva de humano o de sujeto entra en relación en la globalidad de la obra.

relacionales y a las manifestaciones estéticas propias del devenir, implicando nuevos esquemas en cuanto a la escucha profunda, la expresión sonora y el pensamiento reflexivo.

Siguiendo con los debates que pueden desprenderse del aporte de Viveiros de Castro, la tesina buscará transpolar y redefinir la idea del compositor, ya no como aquel que meramente manipula la materia sonora dentro de una composición, a partir de un chamanismo transversal que implique cierta mediación entre la enunciatividad de los materiales y el fin artístico compositivo. Las obras de composición musical, de este modo, buscan alejarse de las ataduras que conllevan la agencialidad del compositor. Comienzan a formar parte de un terreno donde las improntas, la historicidad, la cultura y la ancestralidad de las sonoridades y los instrumentos autóctonos dirimen sus diferencias, entran en relación con otros elementos, materiales, estructuras, principios formales. El compositor devenido *chaman*<sup>7</sup> desde una transversalidad debe articular con las múltiples perspectivas y naturalezas; lo que supone el desafío del hacer música a partir de las sonoridades ancestrales de América.

Comenzaré por abordar uno de los puntos de partida que me permitieron posicionarme frente al hecho mismo de la composición, a partir de un compromiso con las epistemologías y ancestralidades que siempre nos convocan como músicos. Tomaré las principales ideas de Viveiros de Castro para reflexionar acerca del rol del compositor americano y su relación con la materialidad a la hora de llevar adelante una investigación artística. Tanto el perspectivismo, el chamanismo transversal, como también las líneas de vida y la relación serán algunos de los puntos nodales a desarrollar. La jaguaridad, la relación con el otorongo y el nahualismo nos ayudarán a establecer los puentes entre los distintos planos que hacen de la obra y este marco reflexivo. Propongo así el término de jaguaridad para traducir el concepto del nahualismo en contexto de las epistemologías indígenas guaraníes. Así mismo, surge el interrogante

---

<sup>7</sup> El chamanismo amerindio puede entenderse como la posibilidad de devenir entre especies y perspectivas; una habilidad de ciertas personas de poder ir más allá de las barreras corporales para así mediar entre tales perspectivas y aquellas humanas. Son los interlocutores en el diálogo transespecífico y, sobre todo, tienen la capacidad de volver a su propio plano terrenal (Castro, 2010, p. 40).

de cómo es que puede pensarse este campo dentro de una ecología de saberes que contemple una escucha sensible y en profundidad comprometida con la justicia de saberes y en pos de una descolonización de nuestros sentidos y nuestro quehacer artístico.

### La “jaguaridad” como relación: una aproximación sonora al giro ontológico

Considero clave tomar algunas consideraciones en torno al entramado epistémico que no sólo surge casi a la par de la obra, sino que interactúan y constituyen un ida y vuelta en el que ambos lenguajes pueden entrar en relación, en un devenir conjunto. Como primera aproximación a esta propuesta metodológica, los conceptos del antropólogo Eduardo Viveiros de Castro son un pilar de relevancia, particularmente aquellos que son descritos en el libro homónimo a la obra *La Mirada del Jaguar* (2013) en relación a lo que el autor llama “perspectivismo amerindio” y “multinaturalismo”. Así como también los conceptos propuestos por pensadores tales como Tim Ingold<sup>8</sup>, Bruno Latour y Eduardo Kohn.

De este modo, este trabajo propone una conversación desde una epistemología artística sonora y viviente junto con la obra propuesta para esta instancia. Cabe aclarar que no pretendo llevar a cabo un escrito que acompañe un proceso artístico creativo sino, más bien, la posibilidad de lograr una apertura a un espacio-tiempo de pensamiento ontológico y epistémico que pueda –devenir con–<sup>9</sup>. En este sentido, pensar que los soportes se despojen de la esencia que les atribuimos para entenderlos –en relación– (Glissant, 2017), en devenir, superando el diálogo interdisciplinar para lograr

---

<sup>8</sup> El reconocido antropólogo trabaja una serie de conceptos clave para tener una mejor comprensión de cómo es que las ontologías, los “ambientes”, las relaciones en sí; los entramados, “mallas” y “líneas de vida” condicionan la percepción e interacción de la cultura/naturaleza tanto propias como la de otros “in-habitantes” (Ingold, 2012).

<sup>9</sup> Tim Ingold se refiere esta noción del devenir como “una senda por recorrer” que constituye una manera del estar vivo hacia el mundo, el cual se construye a partir de las relaciones intrínsecas de cada devenir, de cada organismo (Ingold, 2012, p. 43).

lo que se conoce como transdisciplina<sup>10</sup>.

A modo de introducción a esta idea, Viveiros de Castro nos invita a reflexionar a partir de su trabajo con las comunidades del Amazonas y de la filosofía amerindia en cuestión. A diferencia de la epistemología del Norte global y el pensamiento occidental, donde se antepone la ruptura entre naturaleza y cultura, entre lo humano y lo no-humano (Latour, 2007), Viveiros afirma que para la América indígena las culturas originarias es falso sostener que el fondo común de los seres vivientes, incluida la humana, sea la animalidad y que por cuestiones evolutivas nos hayamos emancipado de tal condición. En realidad, es a la inversa: el fondo común de todas las especies humanas y no-humanas es justamente la humanidad. Lo que narran los mitos amerindios es el relato de cómo algunos de ellos fueron perdiendo esa condición original. “Todos los animales eran humanos, todas las cosas eran seres humanos, o, más exactamente, personas: los animales, las plantas, los artefactos, los fenómenos meteorológicos, los accidentes geográficos. Tales mitos enfatizan el proceso por el cual los seres que eran humanos dejaron de serlo, perdieron su condición original” (Castro, 2013, p. 56). Es por eso que la “interacción entre humanos propiamente dichos y animales es, desde el punto de vista indígena, una relación social, una relación entre sujetos” (2013, p. 36). Puede decirse que este principio de relación consiste en “la continuación de la guerra por otros medios” (Castro, 2010), siendo que para la noción de perspectivismo que esgrime el autor todo es humano (humano en el sentido del punto de vista humano). No todo puede ser humano al mismo tiempo. Al momento que se establece una relación, solo una perspectiva puede considerarse como humana mientras que la otra queda relegada en esta dinámica que desarrolla Viveiros. Ahora bien, ¿cómo podemos situar estos conceptos en el contexto de una composición musical? Me resulta interesante llevar adelante este aporte para dilucidar la manera en la que los elementos que componen una obra musical pueden entablar y dirimir sus propias perspectivas intrínsecas.

---

<sup>10</sup> Una vez más el autor afirma existe un factor limitante a la hora de construir pensamiento cuando se cruzan los campos. De este modo la interdisciplina comprende un enfoque segmentado y territorializado que responde a la dinámica propia de la academia; mientras que la transdisciplina se orienta hacia un enfoque holístico del pensamiento, cuanto menos fragmentado (Ingold, 2012, p. 50).

Es a partir de estas definiciones que las sonoridades, los timbres y los gestos, que son interpelados en la obra que nos convoca en esta tesina, suscitan estas mismas inquietudes epistémicas. Centrándonos entonces en la posibilidad de lo que luego desarrollaré, los sujetos sonoros están contemplados dentro de una expresión propia de universo que produce tensiones al relacionarse entre sí. En otras palabras, cada sonido conlleva su propio universo y entramado simbólico que son negociados tanto en el plano del espacio tiempo musical total (en relación con los demás sonidos), la perspectiva del compositor y aquella del que escucha.

### **Chamanismo y composición. Una breve reflexión acerca de rol del compositor y la enunciatividad de los materiales**

Es pertinente introducir, asimismo, el lugar que ocupa el compositor para esta obra en particular: como mediador entre el universo semántico artístico que responde a una forma musical y las líneas de vida (Ingold, 2012) o, en otras palabras, aquello que deviene de la relación profunda y densa que proyecta y remite cada entidad que forma parte de la obra. La idea de un chamanismo capaz de mediar con las implicancias de los materiales: su ancestralidad, historicidad, la idea de mundo/naturaleza/cultura que hace posible su existencia en este contexto y la flexibilidad, las traducciones y las negociaciones que implica hacer música con ellos. Estoy refiriéndome aquí específicamente a los instrumentos, los sonidos de animales, las tradiciones ancestrales y la sabiduría que se encuentran condensados y encriptados en cada partícula y en cada relación que hace de la identidad de la obra. La misma nos abre la posibilidad de que múltiples perspectivas puedan manifestarse dentro de ella. Sin embargo, la observación, que en este caso nos referimos a la escucha, puede inferir en ellas y obligar a que la perspectiva de lo humano se delimite. De tal modo, esta alternativa metodológica busca alejarse de la construcción del compositor que la modernidad Occidental cataloga como el eje, el creador, o la figura omnipresente que esculpe la forma por encima de cualquier

otro elemento presente en la creación, sin importar el contexto de las fuentes sonoras o la posibilidad de enunciación de los materiales. El propósito de resignificar el papel del compositor es importante para no suprimir esas voces (también humanas) presentes a través de la ancestralidad de las sonoridades americanas. Tales enunciaciones son merecedoras ante todo de nuestro respeto y nos exigen ante todo des-jerarquizar nuestro posicionamiento ante el hecho creativo y entablar un diálogo trans-especie. Pasar del centro cosmológico a la diplomacia ontológica, de tal modo que el conocimiento realmente nazca de una pluralidad que comprenda el conjunto de puntos de vista de varias personas, culturas y naciones. Siendo así que se pueda entender sus respectivos mundos de una manera nueva a partir de “una serie de conceptos que nacen de, pero que no se pueden reducir a, cualquiera de estos mundos” (Manari Ushigua, 2021, p. 21)<sup>11</sup>.

Siguiendo las reflexiones de Viveiros de Castro, dicha posición de humanidad dentro de esta perspectiva no es fija ni sujeta a la diferenciación tajante entre humanidad y animalidad como lo concibe Occidente. La humanidad o la posición de humanidad depende y fluctúa entre quién está en posición de sujeto. Si el otro es humano, entonces yo pierdo esa condición. Hay una circularidad de la posición de sujeto, algo similar a la noción de poder que sugiere Michel Foucault (2009) en cuanto a la circularidad del poder, el ejercicio del poder en lugar de la obtención del poder. Viveiros llama “exclusión inmanente” (Castro, 2010) justamente a lo que ocurre cuando puntos de vista entran en una relación que indefectiblemente se presenta bajo un desequilibrio perpetuo.

Por otro lado, el autor también advierte del peligro de humanizarlo todo. Cuando se humaniza todo, existe el riesgo de romantizar lo humano y allí puede que “la única cosa no humana seamos nosotros” (p. 57). Un verdadero jaguar no ataca a los hombres; si lo hace es un otorongo, un hombre disfrazado de jaguar; un jaguar actuando como hombre (p. 58). Siguiendo esta premisa, distancia al perspectivismo del relativismo al

---

<sup>11</sup> Prólogo de Manari Ushigua para el libro “Cómo piensan los Bosques” de Eduardo Kohn (2021), en conversación con el concepto de diplomacia cósmica que propone Bruno Latour.

afirmar que es falso que los indios digan que cada especie ve las cosas desde un lugar diferente: “cada especie ve las cosas de la misma manera, pero son las cosas las que cambian” (p. 59). Volviendo a la figura del jaguar, cuando caza y devora a otros seres, a un jabalí, por ejemplo, para él el jabalí es sinónimo de un plato de comida exuberante, como nosotros vemos al maíz, esto es como alimento. No es que, siguiendo al autor, el jaguar esté siendo antropofágico al devorar un jabalí que en el fondo comparten cierta humanidad, sino que en esa situación el jaguar pasó a verse como humano y su presa perdió esa condición ya que, si bien todos los seres vivos y no vivos comparten ese fondo común, no pueden el jaguar y el jabalí ser humanos al mismo tiempo. La humanidad no es percibida como esencia, como ser, sino como un estar siendo, a propósito de Rodolfo Kusch (1976).

En otras palabras, esta misma condición, la humanidad, no es sino un devenir propio de la relación. Se es humano en tanto se establezca una doble condición, una participativa: la de compartir la misma entidad; o aquella que es excluyente: humanidad/animalidad o naturaleza/cultura. Es así que, a propósito del “multinaturalismo” (Castro, 2013), cada cultura tiene una idea de naturaleza distinta o mejor dicho se reconocen como parte de un conjunto donde no existen barreras tangibles u ontológicas entre lo que el pensamiento Occidental moderno denomina naturaleza y la cultura en particular.

En este sentido, acercamos así la noción de *chamanismo transversal* acuñada por el autor para remarcar que todo punto de vista es ‘total’, desde el perspectivismo, y no existe posibilidad real de traducción. Por lo tanto, el chamanismo amazónico no es horizontal sino *transversal*, siendo que la relación que se establece ante la multiplicidad “es el orden de la síntesis disyuntiva o de la exclusión inmanente, y no de una inclusión trascendente” (2013, p. 162). De esta manera, entendemos la práctica compositiva como la posibilidad de situar la multiplicidad de perspectivas, por demás disruptivas y divergentes entre sí, en el plano musical que actúa como un terreno propicio para tales implicancias. No es la tarea del compositor, ahora *chamán transversal*, buscar un equilibrio o balance entre perspectivas, sino alejarnos justamente de la idea de que una

ecología de seres implique una armonía libre de fricciones y tensiones entre sí. Se aboga entonces por un “multinaturalismo” de exclusión disruptiva consubstancial antes que un multiculturalismo relativista.

Es por eso que el lugar que puede asumir el compositor es el de mediador entre tales perspectivas, asumiendo los desafíos, límites, posibilidades, así como también las nuevas posibilidades y los puntos de encuentro y desencuentro que se producen al establecer estos vínculos. El espacio-tiempo musical deviene así en el territorio donde suceden estas relaciones. Se convierte en el ambiente (Ingold, 2012, p. 14) donde se da lugar al devenir de los materiales, los sonidos, aquello que es orgánico e inorgánico, son proyectados en el devenir de sus relaciones: en el devenir musical. Me refiero también a las voces, las ancestralidades, los instrumentos, los animales, los no-humanos, todo aquello que de nuevo vuelve a fluir desde cada horizonte propio a encontrarse en la relación global de una obra musical.

### **La mirada del jaguar: un abordaje sonoro. El Otorongo**

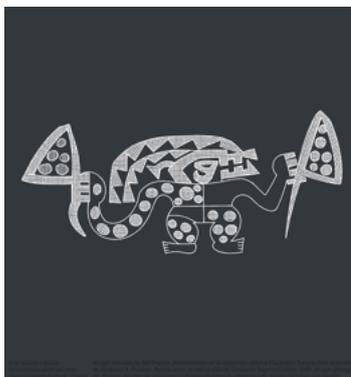
Profundizando así los diversos temas que hemos contrapunteado en los apartados previos, podemos situarnos quizás en el punto donde los sujetos sonoros, el perspectivismo y el chamanismo transversal convergen y se manifiestan en una estética particular. El resultado que este espacio reflexivo nos invita a in-habitar está vinculado con la obra que forma parte de este trabajo: *La Mirada del Jaguar: un abordaje sonoro*.

Antes de referirme a los aspectos concretos que hicieron posible esta composición, me gustaría acercarlos brevemente a las imágenes, a la cartografía, al paisaje sonoro, a la mitología y cosmología que fue pautando la confección de la misma. En particular, existe un elemento clave que logra condensar lo que hemos estado conversando. Me refiero a la figura del *Otorongo* (figuras 1 y 2) en sus múltiples concepciones: el *Runa-Uturuñgu*, el *Uturonco*, el *Runa-Puma*, el *Yaguareté Aba*; entre otros. Este ser de la mitología guaraní, citando al investigador Juan b. Ambrosetti

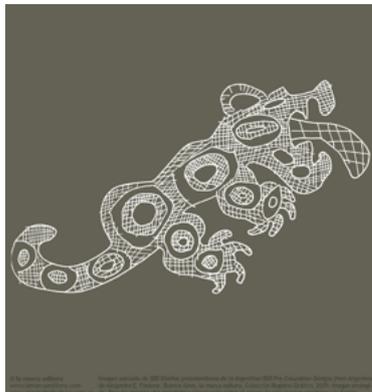
(1896), puede interpretarse como “el hombre jaguar” o “el hombre devenido jaguar”. Una doble acepción acompaña estas leyendas, la metamorfosis de los humanos en jaguares y viceversa; y la transformación *post mortem* de los humanos en hombres jaguares.

Por un lado, los *Uturuncos* suelen ser aquellos jaguares que atacan a los hombres, a sus animales y otros salvajes de gran tamaño. Ellos logran transformarse al frotar su piel sobre un cuero de jaguar escondidos en el monte. Son seres nocturnos que aprovechan de su gran capacidad depredadora para acechar a sus presas. En otras ocasiones se los pueden encontrar merodeando los cementerios donde yacen sus restos humanos, o cerca de quienes fueron sus parientes humanos.

El *Otorongo*, en cambio, se refiere más específicamente al dueño de los jaguares, de los depredadores del monte y al poder del cazador. Tiene la habilidad de la metamorfosis, de la jaguaridad de devenir tanto humano como felino. Por sus cualidades también es el guardián del mundo mágico. Se dice que sus garras son sagradas y que con sus manchas representa el conocimiento de las plantas sagradas, como las semillas del cebil. Normalmente no suele dejarse ver, sin embargo, el *otorongo* puede verlo todo, incluso de noche cuando sus ojos brillan en la oscuridad.



**Figura 1.** *Otorongo* antropomorfo. Iconografía presente de la alfarería del pueblo ancestral de La Aguada (Fiadone, 2009).



**Figura 2.** *Otorongo* zoomorfo (jaguar). *Ibid* (2009).

La figura del jaguar, el complejo felínico americano y el culto al *Otorongo* están presentes en la mayoría de los pueblos descendientes de los guaraníes, cabe destacar, uno de los pueblos originarios de mayor extensión por el continente. No es de extrañar según Ambrosetti que encontremos coincidencias y similitudes en las historias, creencias e iconografías de pueblos como los de los valles calchaquíes con otros de origen guaraníes de regiones selváticas:

Si abandonamos la región occidental, Quíc-bua-Calchaquí, y nos dirigimos hacia la oriental, Guaraní, veremos con sorpresa camppear las mismas creencias respecto de estas curiosas metamorfosis que se reproducen en la superstición y leyenda de idéntico modo (Ambrosetti, 1896, p. 330).

Si seguimos las huellas del *Otorongo*, encontramos sus indicios también en el trabajo que Eduardo Kohn (2021) llevó adelante junto a los *Ávila Runa*<sup>12</sup> de la Amazonía ecuatoriana. En fina sintonía con la temática que convoca este escrito, el antropólogo nos relata acerca de esta comunidad en términos de la habilidad de sus miembros de

---

<sup>12</sup> El trabajo que Kohn llevó adelante con los *Ávila* le permitió desarrollar su teoría en torno al sistema semiótico que reside en lo que él llama “ecología de seres” o “sí-mismos” y cómo se lleva adelante la convivencia en estos complejos ecosistemas –multinaturales–. Es por esto que el autor introduce la noción de una antropología “más allá de lo humano” para hacer referencia a que la idea de que un sistema de pensamiento no es algo exclusivo del humano.

convertirse en hombres-jaguar o *runa puma* que cambian de forma y apariencia. Tales implicancias que emergen de las relaciones transespecíficas tienen un momento único que se produce en el acto de devolverse la mirada al otro. Retomando los planteos perspectivistas de Viveiros de Castro, en ese preciso instante donde una persona y un jaguar se miran mutuamente pueden convertirse, el uno para el otro, en personas y los *runa* (humanos) convertirse en jaguares (2021, p. 128). De esta manera, quien es tratado por un jaguar como un depredador se vuelve otro depredador. Para la mirada del jaguar solo existen dos tipos de entidades: *puma* y *aycha* (depredador y presa). Entonces, los *runa* que sobreviven los encuentros con tales depredadores son considerados como *runa-puma*, estableciendo así una categoría relacional donde tanto el jaguar como el humano comparten la misma perspectiva: los dos son personas (2021, p. 129)<sup>13</sup>.

‘¡Duerme boca arriba! Si viene un jaguar va a ver que le puedes devolver la mirada y no te va a molestar. Si duermes boca a bajo pensará que eres *aycha* y te atacará’. Si, como decía Juaniku, un jaguar te reconoce como un ser capaz de devolverle la mirada –alguien como él mismo, un tú– te dejará en paz. Pero si te llega. A ver como una presa –un eso– es muy probable que termines muerto (Kohn, 2021, p. 1).

### Programa de la obra

*La Mirada del Jaguar*, propiamente refiriéndonos a la obra en sí, se presenta como un recorrido denso por un paisaje sonoro selvático y nocturno en constante transición y

---

<sup>13</sup> En otra sección del libro del autor, se cuenta la etnografía acerca de cómo se dan los encuentros con los *runa-puma* y la relación que estos seres tienen, en ocasiones de parentesco, con miembros de la comunidad. “Algunas personas en Ávila se convierten en *runa puma* al tomar bilis de jaguar; esto les ayuda a adoptar un punto de vista depredador y facilita el paso de sus almas a los cuerpos de los jaguares cuando se mueren” (Kohn, 2021, p. 147).

Sigue, “Los hombres-jaguar son criaturas ambigüas. Por un lado, son otros –bestias, animales, demonios o enemigos–, pero, por el otro, son personas que retienen conexiones emocionales poderosas y un sentido de obligación con sus parientes vivos” (2021, p. 148).

transformación. Conteniendo la sensibilidad de los sujetos sonoros, la jaguaridad de los gestos y timbres, la misma se sumerge en un plano sutil de interrelación desde los primeros instantes para luego devenir en una ecología sonora densa en constante desequilibrio. Así como cada sonido conlleva un entramado complejo de significación y subjetividad, dichos sujetos sonoros pueden estratificarse y generar capas aún más complejas, sumando densidad de masa sonora como de biomasa semántica, representando si se quiere una de las características más llamativas de la selva.

Nos insertamos dentro de un terreno donde las múltiples perspectivas entablan relaciones disruptivas a medida que van siendo atravesadas por un chamanismo transversal que asume el desafío junto con la composición. Se emplearon los siguientes instrumentos autóctonos:

- Llamadores de pájaros
- Ocarinas zoomorfas
- Pututus
- Silbatos generadores de ruido
- Llamadores de jaguar
- Turúes
- Vasija silbadora
- Ranitas
- Guiros y grillos
- Chaj-chas
- Sonajas
- Maracas
- Semillas de algarroba
- Piedras

Además de voces humanas y percusiones varias como pandeiros, shekeres, timbales, tambores, bombos, toms, látigos y aros.

Muchos de los instrumentos y sonidos que poseen una enuciatividad situada son

complementados con grabaciones de animales como las chicharras y los sapos. Estos últimos fueron muestreados y secuenciados gracias a programas como el Reason 5 (figuras 4 y 5) para expandir y profundizar su dimensión textural. Toda la instrumentación de la obra mantiene su formato acústico con escaso procesamiento de los instrumentos grabados. Respondiendo a la premisa que me planteé al iniciar el proceso creativo, la obra siempre fue pensada para que la interpretación, junto a un ensamble de instrumentos autóctonos y cinta, sea posible. Es a través de la orquestación, el manejo de las texturas y sustratos tímbricos que se establece la discursividad intrínseca de la forma. La melodía de timbres se extiende no solamente a unidades simples, sino que se expande a los movimientos de la macro estructura de la pieza, pudiéndose distinguir melódicamente distintos paisajes tímbricos.

Todo el instrumental fue procesado digitalmente en tiempo real, utilizando el *Nuendo 4* como *Digital Audio Workstation* principal (figura 3), y así programar automatizaciones de volúmenes, paneos; envíos a canales de grupo y de efectos; reverberación, *delays*; filtros y ecualizaciones; corrección de tono en tiempo real y en edición del audio (figura 6). En el mismo sentido, también fue incluido la programación de un instrumento virtual creado a partir de un patch de Max/msp secuenciado junto a un archivo de Iannix y una aplicación de celular (Syntien) que trabaja con lenguaje OSC (figuras 16 y 17). Este sub-proyecto ayudo a desarrollar la sección de los vientos electro-acústicos que parten de grabaciones de silbatos generadores de ruido.



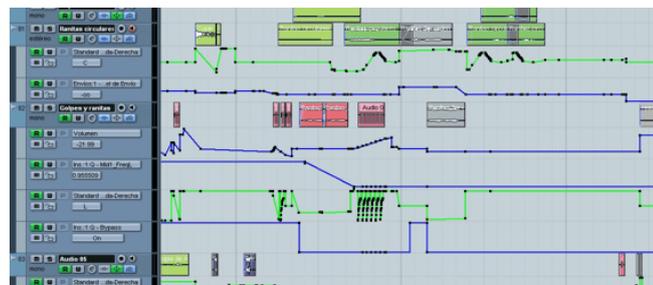
**Figura 3.** Sesión del proyecto principal, *Nuendo 4*



**Figura 4.** VST. Reason 5.



**Figura 5.** Grabación en lenguaje MIDI, *Reason 5*.



**Figura 6.** Automatizaciones y procesos en tiempo real.

Es de esta manera que la pieza presentada consta de una forma A; B; C; D y E. El principio generador de forma está dado entonces por la melodía de timbres, la sucesión de texturas. De esta manera, se obtuvo una forma que se asemeja a la rapsodia por la

sucesión de sus partes, no por ello constatando un desarrollo temático.

La primera sección de la obra expone así el principio que contempla tanto la enunciatividad de los materiales, la articulación responsorial entre los sonidos, la melodía de timbres y los primeros indicios del clima que la caracteriza. En esta sección despojada y de profunda espacialidad destacan los timbres de arcilla y madera (figuras 7 y 8), como también algunos llamadores de pájaros y alientos humanos. Puede distinguirse una difusa melodía sugerida por la ocarina tucán (figura 14). El manejo de la reverberación y la cámara son elementos claves para la cohesión y la relación entre estos timbres.



**Figura 7.** Vasija silbadora



**Figura 8.** Grillo

La siguiente sección (B) tiene inicio tras un primer golpe *ff* que presenta un contraste en cuanto a la densidad instrumental con respecto al movimiento anterior. De carácter impetuoso y ritmo dinámico, se revelan los timbres con inminente sorpresa, resignificando la sección A para asemejarla a la calma que existe antes de una tormenta, como la calma que existe antes de que el jaguar agazapado interponga su perspectiva y su naturaleza en todo esplendor. En este movimiento predominan los silbatos jaguares, los turúes (figuras 9, 10 y 11), las sonajas americanas, los pututus, las gestualidades de las ocarinas zoomorfas (figura 14) y percusiones graves y medias. Una vez preparado el escenario, la sección finaliza con un rugido orquestado por varios materiales como

arcillas (silbatos), sonajas, parches, bronce (karnix) y cuerdas (berimbau frotado).



**Figura 9 y 10.** Silbatos jaguares.



**Figura 11.** Turú

Siguiendo así, nos remitimos a la nueva parte donde se desarrollan sustratos tímbricos variados, a partir de movimientos ondulatorios de nivel micro-formal. Se buscó construir toda la primera sección a partir de cierta homogeneidad tímbrica que logre ensamblar de manera más uniforme, con destellos tímbricos que se van despegando de la masa sonora, diferenciándose así de las anteriores partes A y B.

Se sugiere aquí un paisaje sonoro distinto donde las capas orquestales y la instrumentación son conducidas por la densidad de un entorno selvático resonante. La

pesadez de un pantano nocturno es caracterizada por los cantos de los sapos<sup>14</sup> en constante transformación. Los mismos fueron procesados a través del muestreo y secuenciación por medio de instrumentos virtuales (figura 4 y 5). Otros materiales que componen el sustrato tímbrico son el frito vocal, las ranas, las ranitas (figuras 12 y 13), vasijas silbadoras (figura 7) y percusiones. El movimiento concluye con una breve melodía de ocarina Tucán a dos voces que se abre paso mediante el acompañamiento de un colchón grabe emergido del movimiento de los sapos y acotaciones tímbricas-gestuales que dialogan con la melodía, como los claros que se aparecen en medio del monte o las voces humanas de los espíritus que se manifiestan entre toda la densidad subyacente. La ocarina Tucán (figura 14), los grillos, piedras y llamadores de pájaros responden como en el primer movimiento.



**Figura 12.** Rana oscilante

---

<sup>14</sup> *Bufo* *Bufonidae*. Los sapos machos, anfibios que cuentan con cuerdas vocales, utilizan el aire retenido en sus sacos vocales para emitir sus extensos y presentes sonidos. Ellos los producen normalmente en las inmediaciones de cuerpos acuáticos como estanques, humedales y torrentes de agua; utilizándolos para cortejar y atraer a las hembras. Se suelen escuchar los cantos de los sapos luego de precipitaciones abundantes.



**Figura 13.** Idiófono rana.



**Figura 14.** Ocarina y flauta tucán.

La melodía de las ocarinas da paso a la parte (D), sección donde los cuatro elementos despliegan su ímpetu. Es así que la niebla espesa que se hereda del canto de los sapos muta en un relampaguear distante que trae consigo las primeras gotas de lluvia y brisas que anteceden un movimiento enérgico.

En cuanto a la instrumentación, el sonido grabe en cuestión fue producto del

percutir una piña de pino<sup>15</sup> sobre un pandeiro que luego fue procesado. La lluvia fue trabajada partiendo de un shekere y chaj-chas, re-muestreando sucesivas veces sus grabaciones para luego utilizarlas como VST. El viento digital que compone, junto a los turúes y las percusiones, el grueso de la sección fue parte de un proyecto planteado sobre el programa Max/Msp (figuras 16 y 17) donde se construyó otro instrumento virtual basado en silbatos generadores de ruido maya. Este patch se controla mediante un dispositivo Smartphone que, a su vez, controla algunos parámetros dispuestos en el Reason 5.

La direccionalidad *in crescendo* de esta parte, el aire representado por el silbato de la muerte, el fuego por los turúes, el agua por el shekere y las chaj-chas, dirige la tensión hacia un punto culmine que encarna la cigarra<sup>16</sup>, representando el sonido de la tierra, al liberar su voz continua mientras se desata la lluvia. La agitación y el ritmo impetuoso de los vientos también fue acentuado gracias a modulaciones de filtro en tiempo real (figura 15).



<sup>15</sup> *Pinus*. Especie foránea al bosque atlántico, introducida por el hombre para implementar la industria agroforestal, uno de los causantes de la crisis ambiental en la zona o, mejor dicho, del ecocidio que denuncian las comunidades como las Mbya guaraní.

<sup>16</sup> *Cicadidae*. Cabe destacar que este animal pasa la mayor parte de su vida creciendo bajo tierra para luego emerger a la superficie y transformarse así en una cigarra adulta. Su canto característico para atraer a las hembras en períodos de reproducción además marca la llegada del verano.



oportunidad de visitar la *tekoha*<sup>18</sup> y conocer las problemáticas que enfrentan en relación al derecho a la tierra y el monocultivo de pino. Esta explotación que toma lugar en la selva paranaense implica el envenenamiento del agua y del aire debido a los agrotóxicos y los incendios alimentados por las características mismas de los pinos y la sequía. Las llamas, que estuvieron a metros de incendiar hogares y cosechas de la *tekoha*, dejaron tras de sí un cementerio de pinos muertos y quemados que el viento hacía zumbiar al pasar entre sus ramas secas. De esta manera, mi intención fue retratar así los sonidos del ecicidio y los daños irreversibles que la actividad extractivista produce en detrimento al bosque nativo y las comunidades que pertenecen a la tierra.

El movimiento que da el cierre a la obra enmarca el resurgimiento de las voces y la diversidad tímbrica retomando los sonidos de todas las secciones anteriores, como el resurgir de la vida después del colapso y la devastación. El elemento principal que encarna este principio es el *ostinato* rítmico que llevan las percusiones (figura 18) como estandarte del pulso vital del monte, representa el fondo común a todas las especies: lo humano. Más allá de la construcción ascendente de la masa orquestal de percusiones, también podemos escuchar ocarinas zoomorfas imitando el canto del urutaú<sup>19</sup>, fritos vocales, vasijas silbadoras, grillos, guiros, vientos, shekeres y lluvia; sapos, ranas y ranitas; cigarras, silbatos jaguares, pututus, bronces, cuerdas y sonajas. El otro elemento que establece la direccionalidad hacia la culminación de la tensión en acumulación son los *glissandos* de ocarinas que van modulando la altura de sus timbres ligados, algunas en ascenso, otras con movimientos descendentes y las últimas en notas tenidas. Hacia el punto final de la pieza van reapareciendo elementos que conllevan una apertura tanto

---

y las prácticas artivistas. Ellos vienen denunciando la falta de titularización de sus asentamientos por parte del Estado, al mismo tiempo que la empresa transnacional Arauco S.A usurpa de manera ilegal el territorio que le corresponde a la comunidad para extender el monocultivo de pino y la deforestación del bosque nativo.

<sup>18</sup> En guaraní refiere al lugar de donde pertenece cierta comunidad, donde se desenvuelven junto a sus prácticas socionaturales y modos de vida. *Tekoha* incluye al yo, al nosotros, junto al todo que los rodea sin distinción o separación.

<sup>19</sup> *Nyctibius*. Más conocido como urutaú en guaraní, es un ave presente en la región de la selva paranaense, el noreste argentino, Paraguay, Brasil y toda la región que comprende el Amazonas y Sur de Panamá. También es llamado pájaro brujo o fantasma debido a su canto melancólico, su color grisáceo jaspeado y sus grandes ojos amarillos.

dinámica como espectral dentro del abanico tímbrico y textural de la obra, a modo de condensar todos los materiales junto con la pulsación rítmica del corazón humano y fundirse en uno solo; finalmente en una única perspectiva: la humana.



Figura 18. Grupo de pistas de percusiones. Final.

## Conclusiones

A modo de concluir con este trabajo, al recorrer los diversos escenarios y los marcos reflexivos, encontrando aproximaciones –que entendemos por materiales y eventos sonoros en la composición–, me permito reflexionar acerca de algunos conceptos propuestos por los autores citados.

Es a partir de una escucha sensible que podremos redimensionar las ideas de objetos sonoros para no excluir un universo simbólico, cultural y ancestral que son propios de las sonoridades con las que dialogamos en nuestra escuela de composición. La escucha sensible y la escucha en profundidad serán siempre nuestros principales aliados si lo que buscamos es llevar adelante una aproximación transversal a la composición, una que logre contemplar las distintas perspectivas, las

multinaturalidades que pueden acarrear los materiales y las formas que nos presentan de antemano. Mediar entre las distintas perspectivas, viajar a través de los diversos planos de universos sonoros es nuestra tarea más importante como compositores situados, a modo de practicar un chamanismo con alcances inimaginables en los territorios que damos apertura en nuestras obras.

Tal discursividad sonoro-histórica tiene lugar en un territorio dado, en un plano sonoro donde pueden dirimirse estas relaciones, entrar en conflicto, contrastar, cohesionar y/o desarrollar un discurso musical. Por lo tanto, reconocemos y no otorgamos el carácter de vida que puede albergar dicho evento sónico, en su dimensión semiótica y su capacidad reflexiva.

Para finalizar, nuestra reflexión en torno a la enunciatividad de los materiales busca abrirnos paso en dirección a un entramado relacional complejo que muchas veces es obviado o descontextualizado durante el ejercicio de la composición. Es importante tener en cuenta el derecho de enunciación que tienen los materiales, su dimensión simbólica profunda que responde a formas otras del hacer música. Tales inquietudes tienen lugar, queramos o no, dentro del ámbito social, armónico o relacional que comprenden nuestras obras y nuestros propósitos como artistas. La entidad de los sujetos sonoros según la presente perspectiva forma parte de la multiplicidad y del entramado que constituye la música misma.

Es por esto que la tesina propuso pensar en la jaguaridad como relación, en la cual el chaman o líder espiritual cumple un rol de suma importancia como mediador entre las distintas perspectivas. El compositor como chaman transversal tiene la capacidad no solo de intermediar sino de poder transformar su propia perspectiva para así establecer negociaciones, diálogos, sanaciones y, en otros casos, confrontaciones ante el plano espiritual. Tales perspectivas conllevan diversos “intereses socio-naturales”, a menudo contrapuestos, donde la comunicación transversal cobra relevancia, sobre todo en un violento contexto de la Amazonía o en comunidades indígenas Mbya sometidas al ecocidio. La tesis, sostenida por Viveiros de Castro, de que el chamanismo puede considerarse la continuidad de la guerra en otros planos, se

observa en el hecho de que “toda actividad vital es una forma de expansión predatoria” (Castro, 2010, p. 154). Asimismo, “es necesario que [el chamán] pase de un punto de vista al otro, que se transforme en animal para poder transformar al animal en humano y recíprocamente” (p.155). *La mirada del Jaguar* tiene la potencialidad de condensar la tensión que produce el punto de contacto entre diversas perspectivas, algo así como una suerte de tensión permanente entre quien escucha la obra musical y la expresión propia de los materiales en cuestión.

En otras palabras, al entrar en relación distintos puntos de vista (la del oyente, la del material mismo, etc.) se crea una exclusión antes que una integración. Para poder alcanzarla es necesario trascender los puntos de vista desde una posición que trascienda o supere los puntos de partida iniciales.

A las alturas diversas, las tímbricas complejas y construcciones gestuales, producidas a partir de la transformación de los sonidos de los instrumentos autóctonos mediante procesos digitales, obtendremos resultados únicos que se prestan a nuevos imaginarios para concebir métodos de composición y reflexión. Los cinco movimientos de *La Mirada del Jaguar: un abordaje sonoro*, invitan a vivenciar un entramado de compleja sensibilidad estética situada que propone abrir un espacio tiempo donde las practicas chamánicas resuenan dentro de una ecología ontológica<sup>20</sup>.

## Referencias bibliográficas

- Ambrosetti, Juan Bautista (1896). La leyenda del yaguareté-abá (el indio tigre) y sus proyecciones entre los guaraníes, quichuas. En *Anales de la sociedad científica Argentina*. Tomo 41, pp. 321-334.
- Borges, Jorge Luis (1944). *Funes el memorioso. Ficciones*. Emecé.

---

<sup>20</sup> Link de la obra: [https://soundcloud.com/mat-lustman/la-mirada-del-jaguar-un-abordajesonoro?si=d40d1e9f63d346539a819247fd0dd040&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/mat-lustman/la-mirada-del-jaguar-un-abordajesonoro?si=d40d1e9f63d346539a819247fd0dd040&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

- Escobar, Arturo (2010). *Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes* (Eduardo Restrepo, Trad.). Departamento de Antropología Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill. Envién.
- Fiadone, Alejandro (2009). *500 Diseños Precolombinos de la Argentina*. La Marca.
- Foucault, Michel (2009). *Vigilar y castigar*. (Aurelio Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI.
- Glissant, Édouard (2017). *Poética de la Relación*. (Senda Inés Sferco y Ana Paula Penchaszadeh, Trads.). Universidad Nacional de Quilmes.
- Grosfoguel, Ramón (2016). Del extractivismo económico al extractivismo epistémico y ontológico. *Revista Internacional de comunicación y desarrollo*, 4, 33-45.
- Kohn, Eduardo (2021). *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*. Hekht & Abya-Yala.
- Kusch, Rodolfo (1976). *Geocultura del hombre americano*. Fernando García Cambeiro.
- Lander, Edgardo (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO, Consejo latinoamericano de ciencias sociales.
- Latour, Bruno (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. (Victor Goldstein, Trad.). Siglo XXI.
- Miyara, Federico (1999). Capítulos 1 y 2. *Acústica y Sistemas de Sonido*. Universidad Nacional de Rosario.
- Santos, Boaventura de Sousa (2018). *Introducción a las epistemologías del sur, in Construyendo las Epistemologías del Sur - Para un pensamiento alternativo de alternativas*. CLACSO.  
[http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181203040213/Antologia\\_Boaventura\\_Voll.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181203040213/Antologia_Boaventura_Voll.pdf).
- Santos, Boaventura De Sousa (2019). La Experiencia Profunda de los Sentidos. En B. D. Santos, *El fin del imperio cognitivo. La afirmación de las epistemologías del Sur* (pp. 234-260). Trotta.
- Schafer, Murray (2012). *El nuevo Paisaje Sonoro: un manual para el maestro de música*. (Juan Schultis, Trad.). Melos.
- Shaeffer, Pierre (1988). *Tratado de los objetos musicales*. (Araceli Cabezón de Diego, Trad.). Alianza.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2013). *La Mirada del Jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Tinta Limón.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2010). *Metafísicas Canibales*. Katz.
- Weber, Max (1946). La ciencia como vocación, en *From Max Weber*, (H. H. Gerth y C. Wright Mills, Trad.). Prensa libre.