



ESCUELA DE MÚSICA



DE LA MÚSICA AL VIENTO: REPRESENTACIÓN DEL MUSICAL
PERSONAE WARMY A TRAVÉS DEL ANÁLISIS PERFORMATIVO DE
PALOMA DEL CERRO Y ACTORES TRADICIONALES PARA SER
PRESENTADO EN UN RECITAL FINAL.



AUTOR

Adriana Consuelo Pérez Romero

AÑO

2018



ESCUELA DE MÚSICA

DE LA MÚSICA AL VIENTO: REPRESENTACIÓN DEL *MUSICAL PERSONAE*
WARMY A TRAVÉS DEL ANÁLISIS PERFORMATIVO DE PALOMA DEL
CERRO Y ACTORES TRADICIONALES PARA SER PRESENTADO EN UN
RECITAL FINAL.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título en licenciatura en música.

Profesor guía

César Augusto Santos Tejada

Autora

Adriana Consuelo Pérez Romero

Año

2018

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido este trabajo, de la música al viento: representación del musical *personae warmy* a través del análisis performativo de Paloma del Cerro y actores tradicionales para ser presentado en un recital final, a través de reuniones periódicas con la estudiante Adriana Consuelo Pérez Romero, en el semestre 2017-2018, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

MSc. César Augusto Santos Tejada

CI: 0601901093

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, de la música al viento: representación del musical *personae warmy* a través del análisis performativo de Paloma del Cerro y actores tradicionales para ser presentado en un recital final, de la estudiante Adriana Consuelo Pérez Romero, en el semestre 2017-2018, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

M.A. María Fernanda Naranjo

CI: 1711577997

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

Adriana Consuelo Pérez Romero

CI: 1714565502

AGRADECIMIENTOS

A quienes han colaborado al desarrollo del proyecto: a Daniela Aguirre, José Pozo, Alexis Zapata, Edison Ludeña, Felipe Díaz. A César Santos y María Fernanda Naranjo por su constante guía. A mi abuela, a mi madre y a mi hermana, mujeres que inspiraron este trabajo.

DEDICATORIA

A las mujeres cantoras de los pueblos. A las sacerdotisas, curanderas, parteras y guerreras que viven y dan vida a través del conocimiento milenario.

RESUMEN

La presente investigación comprende una síntesis del concepto de la *performance* en el ámbito musical y como ésta tiene un efecto en entornos culturales a través de la práctica social; ésta a su vez está asociada con el *musical personae*, descrito por Philip Auslander como un personaje que intermedia entre el músico mismo y la audiencia.

Para esto, se ha realizado el análisis de los cantos de mujeres de la Amazonía de los pueblos shuar y sacharuna, quienes a pesar de la hibridación cultural, preservan todavía en sus cantos la magia mística de la cosmovisión de sus pueblos. También abarca una investigación sobre la líder guerrera La Quilago y la cantante Paloma del Cerro quien presenta en su *performance* elementos inspirados en las culturas del altiplano.

A través del método experimental se han creado los personajes Warmy, Jaguar y Espíritus del bosque, mediante la ideación de su identidad y la caracterización. Los sujetos muestran un discurso particular afianzado por los textos de las líricas y los poemas de Elicura Chihuailaf, también presentan elementos paralingüísticos (gestos, danzas, expresiones) que los personifica.

El siguiente estudio pertenece a la línea de investigación de *performance*, por lo que está direccionado a la presentación de un recital final, donde se expongan los personajes y los elementos performativos. Adicional a esto, el repertorio incluye temas de géneros especialmente andinos, con secciones que fueron analizadas tomando en cuenta la aplicación práctica para el *performance*.

Como resultado, se puede inferir que la *performance* puede contener información de traspaso cultural que influencia desde la subjetividad a la audiencia. El músico va más allá de la composición y de la interpretación de los textos (partituras), para convertirse en un medio generacional de fenómenos sociales que aporta a través de sus acciones contenidos de dote cultural para éstas y las nuevas generaciones.

ABSTRACT

This research includes a synthesis of the concept of performance in the musical field and how it has an effect in cultural environments through social practice; this in turn is associated with the musical personae, described by Philip Auslander as a character that intermediates between the musician himself and the audience.

For this, an analysis of the songs of women from the Amazonian jungle of the Shuar and Sacharuna peoples has been carried out, which despite the cultural hybridization, still preserve in their songs the mystical magic of the worldview of their peoples. It also includes an investigation about the warrior leader La Quilago and the singer Paloma del Cerro, who presents elements inspired by highland cultures in her performance.

There were created the characters Warmy, Jaguar and Forest spirits through the experimental method, and the ideation of their identity and characterization. The subjects show a particular discourse strengthened by the texts of the lyrics and the poems by Elicura Chihuailaf, they also present paralinguistic elements (gestures, dances, expressions) that personifies them.

The following study belongs to the line of investigation of performance, reason why this is directed to the presentation of a final recital, where the characters and the performative elements are exposed. In addition to this, the repertoire includes themes of especially Andean genres, with sections that were analyzed taking into account the practical application for the performance.

As a result, it can be inferred that the performance may contain cultural information that influences from the subjectivity to the audience. The musician goes beyond the composition and the interpretation of the texts (scores), to become a generational medium of social phenomena that contributes through its actions contents of cultural endowment for these and the new generations.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1: <i>Performance</i>	3
1.1. <i>Performance</i> y música	3
1.2. <i>Musical personae</i>	5
1.3. Actores tradicionales.....	8
1.3.1 Cantos de mujeres de la Amazonía	8
1.3.1.1 El pueblo Shuar.....	8
1.3.1.2 Mujeres y <i>anent</i>	8
1.3.1.3. Mujeres Sacharuna.....	10
1.3.1.4 Animales en la cosmovisión indígena.....	15
1.3.2 La Quilago	19
1.3.3 Paloma del Cerro.....	21
1.3.3.1 Discografía	23
1.3.3.2 Concepción artística	24
1.3.3.3 Canto y danza	25
CAPÍTULO 2: Análisis performativo y creación de personajes	27
2.1 Paloma del Cerro.....	27
2.1.1 Intertextualidad	27
2.1.2 Performance	29
2.1.3 Indumentaria.....	32
2.2 Mujeres de la Amazonía.....	34
2.3 Creación de personajes.....	35
2.3.1 Personaje arquetipo	36
2.3.2 Personaje estereotipo.....	37
2.3.3 Indumentaria.....	38
2.3.4 Intertextualidad <i>Warmy</i> y <i>Jaguar</i>	40
CAPÍTULO 3: Puesta en escena	42
3.1 <i>Performance</i>	42
3.2 Música y <i>performance</i>	43
3.2.1 Soy	44

3.2.2 Mamita Pacha	45
3.2.3 <i>Trippy</i>	46
3.2.4 Cura <i>shunguito</i>	47
3.2.5 <i>Wambrito</i>	48
3.3 Programación	48
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	52
REFERENCIAS	54
ANEXOS	59

INTRODUCCIÓN

El canto femenino en algunos grupos humanos es transmisor de información sustancial que tiene la función de difundir a través de la palabra y los sonidos información cultural vital que forma parte de la columna vertebral de las comunidades y sus nuevas generaciones.

Entre la riqueza cultural de las mujeres de la Amazonía se hallan los cantos propiciatorios y de súplica a la madre Tierra y dioses de la naturaleza. Esta tradición oral es importante en la comunidad shuar y sacharuna para mantener el equilibrio entre la fuerza de la naturaleza y las personas, así como para la organización social del pueblo. Está enraizada en la mitología donde la música es parte de la magia mística que envuelve la cotidianidad en los quehaceres de las mujeres. El presente escrito también incluye un breve resumen de un ícono precolombino poco conocido en el medio ecuatoriano, La Quilago una mujer de la nobleza de los Quitu-Cara líder de la resistencia a la invasión inca, conocida como la Señora de Cochasquí.

Paloma del Cerro (Paloma Kippes) es cantante, productora audiovisual, y actriz proveniente de Argentina. Paloma es promotora de una renovada propuesta musical que reúne folclore tradicional con sonidos de este siglo, música del altiplano como coplas, bagualas y vidalas fusionadas con sonidos de la música electrónica, *hip hop*, entre otros géneros. También, esta artista presenta una perspectiva de la música y el canto como terapia sanadora. Entre sus acciones performáticas se hallan elementos simbólicos y dramáticos que presentan una visión enraizada en la música tradicional popular y la visión de las culturas antiguas precolombinas relacionadas con la naturaleza.

La base de este proyecto es el *musical personae* descrito por Philip Auslander que consiste en la interacción del músico desde su identidad particular como *performer* en un ámbito social específico. Este *personae* contiene elementos característicos que definen su personalidad, actitud, accionar, entre otros detalles, que tienen una capacidad de transmitir información considerable de tal modo que puede influir en las acciones voluntarias de la audiencia desde la subjetividad.

El presente trabajo busca establecer posibilidades en el contexto performativo partiendo del análisis del *musical personae* como actor central, y de esta forma evidenciar el nivel comunicativo en el desempeño como *performer*, al determinar el rol del músico como transmisor de información esencial.

Para este efecto se ha creado al *musical personae* Warmy utilizando recursos performativos (danza, teatro, música) inspirado en mujeres de la Amazonía, La Quilago y Paloma del Cerro. Posterior al análisis de elementos teatrales, paralingüísticos y escenográficos se creará mediante la experimentación las características que definirán la identidad del *personae* tales como su personalidad, accionar, entre otros.

Este proyecto se ha desarrollado dentro del énfasis de *performance*, orientado a la presentación de un recital final en el que se condensarán los elementos dados por la investigación en la presentación del *musical personae* Warmy, además del trabajo escrito como una memoria que exponga las fases de investigación, experimentación y creación artística.

Objetivos de la investigación

Objetivo general

Representar el *musical personae* Warmy a través del análisis performativo de Paloma del Cerro y actores tradicionales para ser presentado en un recital final.

Objetivos específicos

- **Primer objetivo específico:** Establecer una referencia teórica de la propuesta performativa de Paloma del Cerro y actores tradicionales a través de recopilación documental.
- **Segundo objetivo específico:** Analizar los elementos teatrales, paralingüísticos y escenográficos aplicados por Paloma del Cerro y actores tradicionales en su *performance*, para la creación del *musical personae* Warmy.
- **Tercer objetivo específico:** Aplicar los elementos investigados en el *musical personae* Warmy para ser presentado en un recital final.

CAPÍTULO I: *Performance*

1.1. *Performance* y música

La palabra *performance* es utilizada para nombrar a las ejecuciones públicas de propuestas artísticas que necesitan de una audiencia para la exhibición de su obra. Es una configuración artística que mezcla recursos de la música, el teatro y las artes visuales. (Masdearte, 2017, párr. 1).

La *performance* tiene amplios antecedentes: los primeros *happenings* de John Cage que fueron expuestos en América del Norte y Europa, al igual que los eventos del *Fluxus* influenciados por el movimiento *Dadá* integrador de todas las artes en sus manifestaciones. Estos son considerados como las fuentes más determinantes de la *performance*. El cuerpo del artista como materia prima, el uso de elementos auxiliares y guiones definen la circunstancia del teatro, demandando un cambio en las exhibiciones comunes artísticas para explorar y crear a través del cuerpo, la información sensorial, los textos, los gestos y comportamientos sociales (Masdearte, 2017, párr. 2).

Tal como menciona Duque en su texto *Dramaturgia y performance (2008)*: Surgen entonces, paso a paso, todas las materialidades que comienzan a recubrir de carne todo el esqueleto dramático: los diálogos, las situaciones, los conflictos dramáticos e interrelaciones icónicas entre los diversos códigos de la escena o las materialidades que van armando y amarrando un lenguaje teatral, y así van apareciendo las primeras propuestas de una escenografía, una utilería, un vestuario, unas relaciones gestuales (kinesis), las relaciones espaciales (proxemia), los elementos paralingüísticos, la música, la danza o el baile, las máscaras, los tipos de iluminación, y por supuesto los textos, con su mundo de imágenes plagadas de simbolizaciones, ritmos, tempos, tonalidades, claves y ciframientos en metáforas, parábolas, metonimias, paráfrasis, alegorías, etc., que constituyen un ciframiento particularmente teatral, la llegada a la puesta en escena en sí (p.9).

José Martín, en el *Manual de Antropología de la Música (1997)*, estima que las expresiones musicales son el resultado de un comportamiento estructurado por valores, posturas y creencias de una colectividad. Mediante un estudio realizado por Martín de un conjunto musical se puede analizar las

representaciones simbólicas del grupo a través de sus temas, configuraciones musicales y sus vinculaciones con la *performance*. También se refleja en sus representaciones la transmisión de información cultural pues la relación entre la música y la afectividad son una fuente de traspaso colectivo de conocimientos (Martín, 1997, p. 10).

Mediante el estudio etnográfico del canto realizado por Martín se comprueba que la música abarca narrativas de identidad, emisoras de saberes dirigidas a orientar a los miembros de una población sobre el entendimiento de su entorno, de esta forma sus miembros construyen realidades que derivan en las distintas formas en las que se relaciona una sociedad (Martín, 1997, p. 11).

Las culturas se expresan más plenamente y hacen más conciencia de sí mismas en sus rituales y *performances* teatrales. Una *performance* es una dialéctica del fluir, que es, un movimiento espontáneo cuya acción y conciencia son una sola, y también es reflexividad, en la que los conceptos, valores y objetivos de una cultura son vistos en acción, a medida que forman y expresan un comportamiento. Una *performance* es una declaración de n humanidad compartida, además pronuncia la autenticidad de culturas particulares. (Turner, 1980, p. 1).

Existen dos concepciones contrapuestas de *performance* en el ámbito musical, lo que muestra movimientos intelectuales completamente distintos. La primera se basa en los estudios musicales con la pregunta qué es la música, para a través del análisis de los textos interpretarla bajo sus propios términos en ámbitos sociales y culturales específicos. Por otro lado, una concepción desde la performatividad plantea la pregunta qué es lo que la música hace y permite hacer a la gente. Esta visión permite entenderla desde prácticas sociales y culturales más amplias, para comprender estos procesos a través de la música en lugar de como estos procesos nos ayudan a entenderla (Madrid, 2009, párr. 5).

La *performance* no solo consiste en descripciones de acciones que puedan ser repetidas idénticamente después; en lugar de ello se puede entender cuál es la influencia que estos hechos provocan en el sector cultural en la que se desarrolla y en relación con la vida cotidiana de las personas (Madrid, 2009, párr. 4).

Auslander entonces propone una perspectiva un tanto alejada de la *performance* tradicional, al analizar no solo la relación del *performer* y su interpretación musical, sino como esta interpretación posibilita al músico crear una nueva identidad desde la música para a través de ésta generar una reacción en la audiencia. Auslander toma al individuo desde su experiencia musical y como se relaciona con el mundo que rodea al artista que experimenta (Madrid, 2009, p. 8).

La idea de performatividad está relacionada con la posibilidad de ciertas manifestaciones de transformarse en acciones y crear desde la subjetividad una realidad en el entorno. John Austin, filósofo nacido en Estados Unidos, realizó varios discursos en Harvard donde expresaba que ciertas actividades en lugar de explicar una situación, crean en sí mismas una acción (Graner, 2012, párr. 1). Roland Barthes en 1986, hace relación al concepto con la literatura y propone “la muerte del autor” donde la idea de performatividad de Austin ayuda a reflexionar sobre el papel de la escritura, pues además de ser un registro pasa a ser un sistema de creación de realidades donde el lector da sentido, construye y encarna el texto leído. Al declarar la “muerte del autor y el nacimiento del lector” se devela un elemento de la performatividad: lo que las manifestaciones hacen es crear una idea subjetiva, una idea específica personal de conciencia y de entendimiento del mundo (Graner, 2012, párr. 2).

1.2. *Musical personae*

Philip Auslander en su publicación *Musical Personae*, hace referencia a las *performances* como interacciones que se dan no solo entre los músicos de un conjunto, sino también como músicos presentando una identidad en un ámbito social específico con la audiencia. Se define al *performer* como una persona que puede ser visible públicamente en base a un personaje retratado, a esto se lo llama el personaje del actor (Auslander, 2006, p. 3).

Este personaje según David Graver, no es una realidad fundada sino es simplemente otra representación de uno mismo con un dominio específico y un discurso particular. En músicos, el concepto de personaje requiere una distinción pues a diferencia de los actores los músicos no representan, en su mayoría, a

personajes ficticios. Aunque como actores, no están representando a la “persona real” que está tocando un instrumento, sino que hay una entidad que media entre los músicos y el acto de la *performance*. Lo que los músicos primero representan no es música, sino sus propias identidades como músicos, su *musical personae* (Auslander, 2006, p. 4).

En algunos casos, los *musical personae* se parecen a los de una película. En las actuaciones de estrellas de rock, cantantes de ópera, directores, entre otros, la percepción del músico es mediada por la concepción de un personaje. Pero incluso los músicos que representan a la banda, así como los miembros relativamente anónimos de una orquesta sinfónica, o como los músicos invisibles en una banda de Broadway, realizan personajes musicales. En estos dos casos, la misma oscuridad de los músicos es una característica definitoria de su *musical personae* (Auslander, 2006, p. 4).

La personalización de un *musical personae* toma en cuenta características que están fuera del marco musical tradicional pues este toma vida en su propio mundo, en el desempeño de las particularidades de su *musical personae*, incluyendo no solo la técnica del músico, sino también sus expresiones y gestos faciales, las actitudes que transmiten. La personificación nos recuerda que la *performance* es una forma de comunicación, no específicamente como una obra, o representando nociones de un compositor, sino como una persona, el intérprete, el *musical personae*, a través de la música (Auslander, 2006, p. 5).

El *musical personae* como una expresión de personalidad, a través de la interacción social y no necesariamente como la representación de la personalidad individual del músico. Desde esta perspectiva, en algunos casos el *performer* estará mostrando al *musical personae* a través del sonido, mientras que en otros casos estará subordinado al sonido. En todos los casos el músico reflejará las características más importantes en su *personae* (Auslander, 2006, p. 5).

La idea del género musical se debe tomar en cuenta para la contextualización del *performer*, pues una experiencia a través de la música es radicalmente incompleta si no se toma en cuenta el tipo de música que se está escuchando para percibir un evento particular. El cuadro *jazz* es un poco diferente al del

clásico, ya que el trabajo musical dado en el idioma jazz, se centra en las improvisaciones, y es la parte a la que más atención se da, ya que los músicos muestran las capacidades idiomáticas del género, si se ignorara esto el oyente estará perdiendo información y tendrá una evaluación deficiente basada en su conocimiento (Auslander, 2006, p. 8).

Existen dos clases de actores: los *performers* y la audiencia, los dos grupos coinciden en una interacción con las definiciones de la situación. Las interacciones exitosas llevan una negociación implícita entre los dos grupos, es como un consenso de trabajo en términos reales para esta actividad. Este tipo de interacción entre los *performers* y la audiencia conlleva a un *modus vivendi* satisfactorio en un momento determinado, donde el propósito principal del *performer* consiste en influenciar la definición de la situación, como un *manager* de impresiones. El *performer* busca crear una impresión en la audiencia, de modo que mediante la expresión de su *musical personae* pueda llevarlos a actuar voluntariamente para formar parte de esta interacción (Auslander, 2006, p. 9).

En cuanto a presentación personal, algunos géneros musicales son más estrictos en cuanto a sus trajes, como en la música clásica, mientras que en el *jazz* y la música popular se puede mostrar una imagen de idiosincrasia en sus vestimentas. Los músicos psicodélicos de los años sesentas tuvieron muchas más posibilidades de expresión a través de su imagen, gobernados por una definición básica de su situación social y razones ideológicas por las que convenían dar una impresión contraria a la clásica tradicional. Además, por vestir de este modo formaban parte de la misma moda de su audiencia y esto significaba el abrir un diálogo entre la brecha de los *performers* y la audiencia, como si cualquier miembro de esta podría ser un músico (Auslander, 2006, p. 12).

La producción de identidades musicales tiene lugar dentro de marcos sociales que proporcionan a los músicos y a la audiencia convenciones, expectativas, que gobiernan, pero no determinan, definiciones de la situación y comportamiento coherente. La presentación exitosa de un *musical personae* tiene un contexto social definido que las obras musicales expresan, así como la creación del *personae*, tanto como establecer su apariencia y personalidad, la música

realizada y el tipo de actuación son coherentes con su identidad (Auslander, 2006, p. 19).

1.3 Actores tradicionales

1.3.1. Cantos de mujeres de la Amazonía

1.3.1.1. El pueblo Shuar

La traducción de la palabra “shuar” al español significa “gente” y es usado por el grupo mayoritario de poblaciones originarias asentadas en la Amazonía ecuatoriana, en las provincias de Morona Santiago, Zamora Chinchipe, Pastaza, Sucumbíos, Orellana, y en menor proporción en otras provincias del Ecuador (Vallejo, 2010, p. 17).

La cosmovisión del pueblo Shuar incluye dos perspectivas esenciales: la material e inmaterial, las cuales se contraponen entre sí pero son continuas. Es normal que parte de la realidad (naturaleza) esté incrustada por agentes místicos como es el caso de las plantas, montañas, ríos, entre otros elementos que adquieren poderes sobrenaturales otorgados por la mitología Shuar (Vallejo, 2010, p.17).

De esta forma el grupo preserva su actividad económica y social en armonía con la naturaleza, siendo consolidada por la cotidianidad mítica-religiosa que está presente en su desarrollo normativo y comportamiento social, pese a la hibridación sociocultural con la cultura occidental (Vallejo, 2010, p.17).

La tradición Shuar mantiene un vínculo constante con los antepasados mediante los cantos, plegarias, mitos que enlazan la tradición oral con las divinidades. Su espiritualidad contrasta la magia mística con la naturaleza en sus formas de comunicación: los cantos sagrados (*anent, nampet*), las ceremonias sanadoras con bebidas alucinógenas y ritos propiciatorios, la gesta heroica de la cabeza cortada, entre otros (Vallejo, 2010, p.17).

1.3.1.2. Mujeres y Anent

Las mujeres y hombres *Shuar* manifiestan la relación profunda de la realidad con la mística en los cantos de carácter litúrgico *Anent*. Estos están vivos en el acontecer diario, el trabajo en la tierra, en la búsqueda de animales para la caza, en los momentos de defensiva al sentir amenazas de enemigos, en el

florecimiento del amor, la inquietud y la pena por un familiar fallecido y su experiencia de cercanía con la muerte (Broseghini, 1988 p. 1).

Las melodías de los *Anent* tienen un lugar y tiempo preciso en la vivencia *shuar*, no pueden manifestarse al azar sino en momentos determinados para súplica y propiciación. Por ejemplo, una vivencia común entre las mujeres que realizan los cantos está en la huerta, donde la fertilidad de la tierra y la presencia del mito son un solo centro de multiplicación necesaria. En este lugar la comunidad tiene contacto directo con la vida, su desarrollo y formas (Broseghini, 1988 p. 2).

Casi la totalidad de estos cantos para la huerta, el amor, la fermentación de la chicha, están prohibidos para los escuchas del género masculino. Ciertas normas son explícitas y no pueden ser excluidas pues de ese modo se preserva su eficacia en el rito y se mantiene el orden social de la comunidad (Napolitano, 1988, p. 16).

Los *anent* de la producción agrícola se relacionan con la historia de *Nunkui*, una *Arútam* que según el mito se encuentra a la orilla del río y representa al ideal de la mujer *shuar*, es la responsable del crecimiento de las plantas y animales que viven bajo la tierra, comúnmente el armadillo y el ratón. La relación de la mujer con *Nunkui* está en su semejanzas: “La Tierra es como la mujer (la mujer es la que trabaja en la huerta, que abastece la familia con los productos de la tierra): ambas son fecundas y producen frutos, ambas dan continuidad al pueblo *Shuar*” (Napolitano, 1988, p. 37).

También, el lugar donde la mujer toma el tabaco para el trance ritual es la huerta en la cual se verbalizan los cantos *anent*, en este mismo lugar se reguarnecen los talismanes (piedras) de *Nunkui*, que son su hijos y serán guardados ritualmente bajo tierra para el crecimiento de frutos en la huerta. Los poderes de *Nunkui* son transmitidos a la mujer a través de *inchímiu*, una crisálida del camote. Los objetos arqueológicos como utensilios hallados bajo la tierra, son obras de *Nunkui*, debido a la creencia de que solo pueden ser hechos a través de su fuerza y poder (Pellizaro, p. 13).

En el espacio mítico de la huerta se desarrolla el ritual a partir de elementos de *Nunkui*: “Los *Nantar* son las piedras de *Nunkui* que la mujer encuentra por medio de los sueños, y son los hijos de *Nunkui*: por esto son piedras sagradas que

llevan abundancia de comida a la huerta, y hacen crecer de tamaño las yucas. Hay que cantarles el *Anent* porque, si no se canta, pueden chupar la sangre” (Napolitano, 1988, p.28).

Con el amanecer las mujeres se preparan para la siembra y recolección en la huerta, con la quema de la mala hierba, el fuego es el elemento representativo de la presencia de *Nunkui*. “Siendo muy temprano en la mañana, *Nunkui* se puede asustar, y por eso hay que avisarle con un canto. En la huerta siempre se canta el *anent* a *Nunkui*, pidiendo fuerza (la fuerza de *Nunkui*) para el trabajo y abundancia de alimentos. *Nunkui* estando en su casa bajo tierra, oye los cantos que la mujer le dirige” (Napolitano, 1988, p. 28).

Otro ritual asociado con la transmisión de los poderes de *Nunkui* es el rito en la iniciación femenina con el baño ritual. La *wea* (abuela sabia) prepara a la *nua tsankram* (novicia) quien será futura esposa para recibir los poderes. El ritual inicia con el baño en el río purificador, después de la primera menstruación. La joven debe haber ayunado para poder recibir los poderes a través de su boca con los cantos y súplicas de la *wea*. Mediante el soplo de a bebida de tabaco en la boca la mujer adquiere los poderes de *Nunkui*. “La presencia de *Nunkui* es necesaria, porque no son suficientes los poderes de la *wea*. Deben cantarse los *Anent* que se refieren al menstruo, para instruir y dar consejos a la *nua tsankram*. Por medio de la bebida (tabaco), la iniciada aprende los cantos y a su vez, deberá en un futuro, enseñarlos a las hijas” (Napolitano, 1988, p. 31).

1.3.1.3. Mujeres Sacharuna

María Lepe Lira, investigadora de los cantos tradicionales del pueblo amazónico Sacharuna, evidencia la supervivencia de la etnia en el medio postcolonial, pese a la hibridación cultural, su identidad se ve reflejada en la cotidianidad donde su poder persiste a través de los cantos sagrados en los quehaceres del pueblo para resolver situaciones concretas (Valko, 2007, p. 263).

Los cantos son transmitidos por la *apamama*, abuela sabia encargada de preservar la estructura cosmogónica en el traspaso oral a las nuevas generaciones. Los cantos tienen una función inmediata en la siembra, creación

de cerámica, ritos de iniciación, etc., impregnados de emotividad personal que expresa sus necesidades, alegrías, dolores (Valko, 2007, p. 263).

La cosmovisión *sacharuna* no diferencia los espíritus de la gente con el de las plantas o animales, viven en esta igualdad distinta a la de la cultura occidental, por ello no creen ser dueños de la naturaleza sino que son parte de ella, constituyendo así su identidad al autodenominarse *sacharunas* que se traduce en “gente de la selva”. Cohabitan con los animales y se apropian de sus características que son beneficiosas para ejecutar tareas claves, metafóricamente transformándose en ellos y cantando para su funcionalidad (Lepe, 2005, p. 90).

La mujer es ente de gran importancia en la cosmogonía de la etnia pues los poderes brindados por los espíritus femeninos propician la multiplicación biológica. También es vista como la madre universal que toma espacio en la casa de la comunidad y su organización, por esta razón los cantos son verbalizados por mujeres en las actividades diarias (Valko, 2007, p. 264).

La transformación simbólica puede ser: Explícita donde la mujer toma la forma de tucán, boa, mono o perro anteponiendo el “yo” convirtiéndose así en *Sikuanga Huarmi*, *Amarun Huarmi*, *Machin Huarmi*, *Sacha allcu* respectivamente. Puede ser implícita a través de la interpretación deductiva en la que *Chapilmuyu* el compañero se convierte en cuidador mientras *Nunkui*, espíritu femenino, representa a la mujer. También es derivada como el caso de *Uvillashta* donde la transformación convierte metafóricamente a la mujer en uva, y en *Aallpamama* que se encarga de transformar la arcilla en utensilios (Lepe, 2005, p. 91).

Amarun Huarmi (mujer serpiente) es el canto propiciatorio para el regreso pues está relacionado a su concepción mítica. La serpiente es considerada como la génesis indígena, creadora del agua y de la gente. Algunas comunidades de la Amazonía de Colombia creen que la boa vomita gente, cuando la mujer toma este aspecto se convierte en la gran madre:

shariurimi siriuni purina api puriuni

para que vaya, ande, te moje mi canto

camba camba shungutami

mientras tengo tu corazón
ñuca micushami ñuca
 en mi boca

También existen otras transmutaciones como la mujer gavián en donde el aspecto de la mirada es la característica funcional del canto:

Mujer gavián rodeándole con mi vuelo llegaré

Cautivando su mirada me acercaré

Yo soy *huasa huali* mi mirada es filtro de amor

Soy la mujer embrujadora a quien nadie puede guardar enojo (Lepe, 2005, p. 94).

El canto se desarrolla en las siguientes fases: El inicio formulario que es la repetición de la frase que permitirá a la mujer la transmutación en elementos simbólicos como animales, divinidades, semillas, etc. El canto continuo con la acción que funciona como enunciación poderosa que generalmente describe la acción de los espíritus o animales evocados y el cierre de la frase con patrones típicos conclusivos (Valko, 2007, p. 264).

Tabla 1 Formulación estructural de los cantos sacharunas (Lepe, 2005)

Canto	Composición	Motivos	Utilidad
<i>Chapilmuyu</i>	Inicio a Transformación Acción Intermedio Objetivo Afirmando acción	Salida del sol Tierna <i>sacha</i> <i>mucamaya</i> Dar alimentos y cuidados Sol Dormimos y al siguiente día comeremos Si hemos de comer	Cantos para el esposo
<i>Nunkui</i>	Inicio b Acción Acción llamado Transformación Glosolalia	<i>Nunkui</i> mujer niña Sembrando bejuco Venir Tapir Tola, tola, tola	Para la siembra

	Acción (invoca) Despedida onomatopéyica	Invocación al río o al viento Sshh	
<i>Machin Huarmi</i>	Inicio b Transformación Objetivo Acción Despedida onomatopéyica Fórmula de conclusión	<i>Machin huarmi</i> Desplazamiento metafórico a cosas de interés para el mestizo Ayuda Vas a estar triste Eehh eehh yehhp Jajayyy	Para sacar a alguien de la cárcel
<i>Amarun Huarmi</i>	Inicio b Transformación Acción Inicio a Inicio b Regreso Despedida onomatopéyica	Mujer que sufre Mujer boa Perseguir con el canto Salida de sol Mujer boa que sufre Venir <i>Jajayyyy</i>	Para que regrese el marido
<i>Allpamama</i>	Inicio b Transformación impersonal Acción Regreso Invocación	Mujer amo de la vasija La tierra-vasija Teje vasija Venir (madre)	Para hacer cerámica
<i>Sikuanga Huarmi</i>	Inicio b Regreso Glosolalia Acción Intermedio Despedida Fórmula de conclusión	<i>Sikuanga huarmi</i> Venir Hue hue Sentarse a cantar Sol está yendo Llorando les dejaré Jajayyy	Para la comunidad, se busca el recuerdo de los antepasados. En otras versiones el canto <i>sikuanga</i> es una variación de los cantos para el esposo.

La estructura del canto consta de un inicio a) la frase *indi sicaushcamanda* que se traduce como la salida del sol. Dicha fórmula se puede hallar como un segundo inicio como en *Amarun Huarmi*. El inicio b) es una fórmula que se repite varias veces al inicio del canto y hace referencia a quien se invoca. Después la persona se transforma en el animal enunciado, tomando sus características o poderes, en las culturas amerindias de los Andes y el Amazonas el chamán se convierte en el animal. Las fórmulas de despedida son frases de conclusión entre estas está el *jajayyy* donde la mujer pone toda su fuerza para el cierre del canto (Lepe, 2005, pág. 82).

Las transformaciones están ligadas a la mitología y simbología del pueblo donde el canto constituye como un elemento eficaz para la transmisión cultural y la legitimización de las tradiciones de la comunidad. El canto está impreso en los ritos de las actividades sociales, de siembra, cerámica donde su objeto es el de explicar el contenido del mundo con la recreación y explicación inmersa (Lepe, 2005, pág. 99).

Tabla 2 Interpretación de los cantos y rituales *sacharuna* (Lepe, 2005)

Canto/Animal/Característica	Función	Interpretación	Ritual
<i>Machin Huarmi</i> Mono/lo occidental	Para salir de la cárcel	Relación de poder entre canelos y colonos	
<i>Amarun Huarmi</i> Boa/deglute	Para regreso del esposo	Espíritu del agua (atracción), tema del regreso	Ayuno de sal
<i>Sikuanga Huarmi</i> Tucán/mirar desde los árboles	Para la comunidad	Tema del regreso	Canto al atardecer
<i>Chapilmuyu</i> <i>Sachamucamaya</i> Bebé adoptado	Para alimentarse	Función de la mujer como proveedora de alimentos	

<i>Uvillashta</i> Dulce de uva		Negación de relación sexual	Canto en el monte
<i>Allpamama</i> Vasija que se está haciendo	Para hacer cerámica	Invocación, transmisión de la mitología	Pedir permiso para tomar arcilla
<i>Nunkui</i> Tapir que siembra	Para la siembra	Feminidad, invocación	Mientras siembra, se unta achote

1.3.1.4 Animales en la cosmovisión indígena

En el arte prehispánico indígena son constantes los motivos de representaciones animalísticas presentes en piezas arqueológicas y registros etnográficos. Se cree que la principal motivación de estas representaciones está en la sabiduría y entendimiento del universo que las personas hallaron en los animales, así como valores, sentimientos, poderes y normas que eran adaptadas a su sistema de vida (Lira, 1997, pág. 126).

La búsqueda por entender las leyes del cosmos es un regente de la cultura indígena, estas eran veneradas y asumidas con respeto, especialmente aquellas de las que no se tenía dominio. Una de las clasificaciones básicas del mundo indígena es la de la coexistencia de tres planos: celestial que rige e influencia el mundo terrenal, segundo plano, y el inframundo tercer plano donde habitan los muertos y seres desconocidos o malignos, cada plano se puede relacionar con los poderes de ciertos animales. También está presente la concepción dual del universo, en el mundo silvestre (Saqla) y el cultural (Ayllu); en el sexo masculino y femenino (Lira, 1997, pág. 127).

La unión que existía entre los animales con la gente precolombina era provista de vínculos igualitarios, donde la única diferenciación era la del aspecto físico. Se creía que las capacidades comunicativas con el hombre era parte de la inteligencia de los animales, además se cree que poseen voluntad y alma pues en un inicio ellos también eran personas pero por un castigo divino al no venerar a los dioses fueron cambiados de condición (Lira, 1997, pág. 129).

Existen también creencias de cohabitación sexual entre una persona y un animal. Los linajes de las familias se originan en el trato sexual de una doncella con un animal que traspasa sus poderes al primogénito. Por ello algunas de estas especies, como en el totemismo, son veneradas y respetadas ya que son parte del génesis de la etnia, son sus ancestros. Varias culturas precolombinas comparten esta visión, incluso en esta época los apellidos como *Manque* (cóndor), o *Manquechue* (cóndor y avestruz) son rezagos de estas creencias. También, etnias como los olmecas, cayapas, taironas y kogis se consideran provenientes de la unión del jaguar con una mujer (Lira, 1997, pág. 131).

El aspecto sagrado de los animales en las culturas preincaicas ha sido dotado por las personas debido a una característica propia de su ser, los seres humanos somos animales simbólicos. "En nuestro afán por interpretar el mundo, dotamos de significado todo lo que nos rodea, para que el mundo, a su vez, nos brinde un significado a nosotros mismos" (Tamayo, 2017, párr. 2).

La belleza, habilidades, virtudes, entre otras características, hicieron que los animales fueran el ícono imprescindible en la creación de mitos, convirtiéndolos en sujeto de adoración en varias culturas ancestrales. Así por ejemplo al hablar del jaguar, el significado se sobrepone al nombre por las cualidades del animal: valor, coraje, vigor, y con significados más profundo como ente conector de los mundos terrenal y espiritual (infraterrenal) (La Hora, 2017, párr. 4).

"El símbolo se caracteriza por poseer un plus de sentido. Añade un nuevo valor a una acción o un objeto, convirtiéndolos en algo abierto que lleva a la profundidad de lo real" (Tamayo, 2017, párr. 5).

En Ecuador, la presencia del jaguar hallada en vestigios arqueológicos data del 850-1500 d.C. correspondiente a los bajorrelieves más antiguos que pertenecen a la cultura Manteña, en Cerro Jaboncillo. Su símbolo más relevante es la silla en forma de U, encontrada en templos ceremoniales, tienen su base la forma del jaguar. El jaguar al ser un animal nocturno era asociado con lo sombrío y la noche, por ello era considerado un ente conector del mundo terrenal con el inframundo. El mito de asentamiento de los Quitu-Cara corresponde al jaguar como un animal guía para hallar un lugar habitable para el pueblo. También era un símbolo de fertilidad ya que este vigoroso animal puede tener cuarenta

cópulas en un solo día, así también es representante de la energía, vitalidad y fiereza (La hora, 2017, párr. 8).

El cóndor es un símbolo de admiración de los pueblos andinos, los Incas consideraban que era un animal inmortal capaz de comunicarse con los dioses, pues con su vuelo alcanza grandes alturas, por ello era visto como el mensajero de los cielos. En las culturas andinas representa a la sabiduría, libertad y orgullo, además se lo relaciona con el astro rey y los planos celestes (La hora, 2017, párr. 10).

Incluso se considera que el cóndor pudo haber sido símbolo de elevados estados de conciencia, como lo describe Lira en un objeto utilizado para inhalar tabaco:

Tableta de rapé con representación naturalista de un cóndor. Museo “Gustavo Le Paige”, San Pedro de Atacama. La representación del cóndor muestra una clara influencia de los íconos sagrados de la cultura Tiwanaku, plasmados en la superficie del ave, los que van reiterando el signo-cóndor. En este caso, el ave alude al plano celeste y tal vez nos hable de la capacidad del alucinógeno para transportar a ese nivel cósmico a aquel que lo consume ritualmente (Lira, 1997, p. 133).



Figura 1. Tableta de rapé de la cultura Tiwanaku de Bolivia.

Tomado de Lira, 1997.

El colibrí es una de las aves principales en los países de Sudamérica. En el Ecuador existen 124 especies de colibríes de las 320 conocidas alrededor del mundo. En este país y Perú, en el idioma *kichwa* se lo conoce como *kinde*, y está relacionado con los rayos del sol, el agua del rocío o los destellos de las estrellas.

Forma parte de la mitología en casi todas las culturas amerindias, visto como la flor animada y con roles vitales como: mensajero de paz de los dioses, es el que volvió a levantar el cielo, en las culturas amazónicas es el que robó el fuego de una pareja egoísta para dárselo a las personas, también se encargó de alimentar a los dioses antes de que despierten, recuperó la hoja de coca que había sido robada por los comuneros, es el mejor guerrero guía y anunciante de la visita de peregrinos o amigos (Mires, 2000, p.12).

Además de su maravillosa apariencia física es considerado el mensajero de los dioses, conocedor de todas las lenguas primordiales que lleva mensajes de la tierra al cielo y viceversa. En la mitología de Centroamérica es el que encierra los mejores atributos del sol y de la Tierra. Perteneciente al mundo terrenal y celestial, jamás era perseguido ni cazado pues también eran consideradas almas que regresaban a sus parajes natales (Mires, 2000, p. 83).

La serpiente es un símbolo presente en varias culturas alrededor del mundo, está vinculado con la génesis y creación de los seres humanos por su capacidad de desprenderse de su antigua piel dejando atrás un antiguo ser y creando uno nuevo por lo que pareciera que nunca muere al igual que la naturaleza. De igual forma la serpiente es representante de las fuerzas duales, opuestas pero continuas: orden y caos, creación y destrucción, femenino y masculino (La hora, 2017, párr. 11).

Otro animal sagrado era el oso de anteojos, venerado por los pueblos andinos al ser considerado como el mediador entre las energías del bien y del mal, la vida y la muerte. Era de gran importancia en las comunidades andinas puesto que se creía era el mensajero entre los dioses de las montañas y los humanos. El oso de anteojos es de vital importancia entre los páramos andinos para el equilibrio de los ecosistemas de la zona andina de Perú, Bolivia y Ecuador. (La hora, 2017, párr. 16).

1.3.2. La Quilago



Figura 2. Princesa Quilago Señora de Cochasquí.

Tomado de Galindo, 2005.

El caso de la Reina Quilago no es una rareza de la organización social y política de los pueblos llactayos, sino una realidad viva de cómo el americano reconoció iguales méritos al gobierno de las mujeres. No fue como entre los cuzqueños, que la mujer sólo hacía el oficio de madre, tal es el caso de las Coyas, mujeres nobles de los Incas, grandes señoras y no más. En el Reino de Quito fueron reinas-gobernadoras en todo el sentido de la palabra y con todas las connotaciones políticas. La Quilago fue una reina-gobernadora con mando (...) (Costales, 2005, p. 73).

El Inca Túpac-Yupanqui al mando de su ejército se planteó conquistar las tierras del norte en el antiguo Reino de Quito. Aquí se habrían asentado familias diversificadas de los Quitus y Caras que luego pusieran resistencia al imperio Inca. El origen mitológico de los Quitus-Cara proviene de A-Shimbu y A-Rucu, venidos de las profundidades del mar como resultado de la unión del sol y la luna en un abrazo. Al pasar la cordillera desde la selva baja vienen guiados por un jaguar llamado Quela en busca de tierra habitable para su comunidad, mismo nombre que sería usado para denominar a las mujeres guías de los pueblos, las Quelagos o Quelacos (Costales, 2005, p. 74).

El fraile español Fernando Montesinos, cronista de Indias y arzobispo en Potosí, cuenta en sus "Memorias historiales del Perú" la historia de la Señora de Cochasquí, la princesa *cayambi* Quilago. Montesinos relata que después de la victoriosa invasión iniciada por Túpac Yupanquí desde el sur al centro de la sierra

del Chinchansuyu, su hijo Huaina Capac sería el responsable de la parte fértil del norte, tierra de los Cayambis. Esta fue la zona más difícil de guerra donde el sucesor se encontraría con un ferviente ejército organizado liderado por la Quilago y conformado por los poderosos señoríos de la región. Los guerreros cayambis formaron alianzas con los pueblos vecinos caranquis y con el apoyo de cochasquíes, malchinguíes, pastos y quillasingas del norte, estarían preparados para la guerra (Galindo, 2008, párr. 1).

La princesa Quilago se encontraba en el fuerte del río Quispe al norte, dispuesta a detener la invasión de las tropas incas. Pasaron dos años de resistencia heroica en la que después de batallas, escaramuzas y arreglos detienen a los invasores. Finalmente las tropas incas son alertadas por sus espías del sitio de la fortaleza de Quilago. El ataque del Sapa Inca obliga a bajar la defensiva en el fuerte; los incas sobrepasaban el número de efectivos en la batalla campal por lo que los cuzqueños detienen a la Señora de Cochasquí. Fue tratada en concordancia a su rango y después de un cambio por oro y joyas fue liberada en calidad de prisionera del Imperio (Galindo, 2008, párr. 2).

La leyenda relata que Quilago, a pesar de estar encarcelada y del buen trato del Inca, se mantenía en la lucha. Mediante un complot planeado con el Señor Cayambi refugiado de las derrotas caranquis, la Quilago crea una trampa. A sabiendas de la atracción que producía en Huaina Capac, lo invitó a su palacio donde intenta seducirlo con una danza erótica, para que en su proceso caiga en un pozo camuflado. La Quilago esperaba que sin el mando principal del ejército inca, los cuzqueños no reaccionarían rápidamente y se sentirían confundidos, momento propicio para que el ejército cayambi ataque y sea victorioso en su totalidad (Galindo, 2008, párr. 4).

Los espías incas descubren el plan. Quilago junto con su corte son arrojados por el pozo y mueren al instante lo que provoca una insubordinación general en las zonas Cayambi-Caranqui invadidas por los cuzqueños, quienes mueren irremediabilmente. Sapa Inca en una estrategia de tenaza, pide refuerzos del sur y ataca desde el norte a los aliados caranquis que son derrotados, sin dejar remedio a los cayambis de huir a Yahuarcocha donde son interceptados y muertos en casi su totalidad (Galindo, 2008, párr. 5).

El origen mitológico del Quela y la significancia de Quilago se hizo memorable entre las familias de agrupaciones de los Quitu-Cara en la región interandina, desde el sur del nudo del Azuay hasta el río Tulcán. La lingüística permite entender que este término era igual o muy parecido a las Coyas de Cuzco. El nombre Quelago pasa a la historia de la mano de los cronistas como Cabello, Balboa, Montesinos que hablan de la Reina Quilago de Cochasquí como la gran reina de los Quitu-Cara. Después de la inevitable unión con los cusqueños aparece una nueva denominación Quilago con la madre de Atahualpa, Túpac Palla. Este dato etnográfico proviene de Cieza de León quien afirma que Atahualpa nació en Quito de una india Quilaco (Costales, 2005, p. 74).

1.3.3 Paloma del Cerro

Paloma del Cerro es Paloma Kippes, cantautora y compositora proveniente de Buenos Aires. Su pasión por el canto la llevó a experimentar con varios estilos que al final la llevaron a los cantos antiguos, influenciada por Miriam García y el coplero Remo Leño, quienes cambiaron su rumbo musical. Para ello, Paloma creó canciones que combinan géneros autóctonos del altiplano con música y sonidos del siglo XXI (Epsapublishing, s.f. párr. 1).

La sonoridad de su música fusiona folklore, *electrónica*, *hip-hop* entre otros géneros. Se considera toda una “experiencia” el verla en vivo con sus movimientos y vestuario que evocan paisajes del altiplano o con solo escucharla cantar su disco “Gozar hasta que me ausente” nominado a los premios Gardel en el año 2012 (Astorga, 2013 párr. 1).

Paloma del Cerro nace de la escucha y guía de su corazón, cuando viajó a Chile a una *Pre Production Meeting* en su antiguo trabajo como productora publicitaria se convenció de su disgusto por los tiempos y tratos de la publicidad. La música siempre fue su aliada aunque no haya tenido una formación académica en el tema, en el inicio tenía miedo de expresarse por lo que se decidió y confió en su talento. Así, Paloma inicia la creación del disco y todo el *know-how* de producción le sirvió para sacar a flote su proyecto (Astorga, 2013, párr. 3).

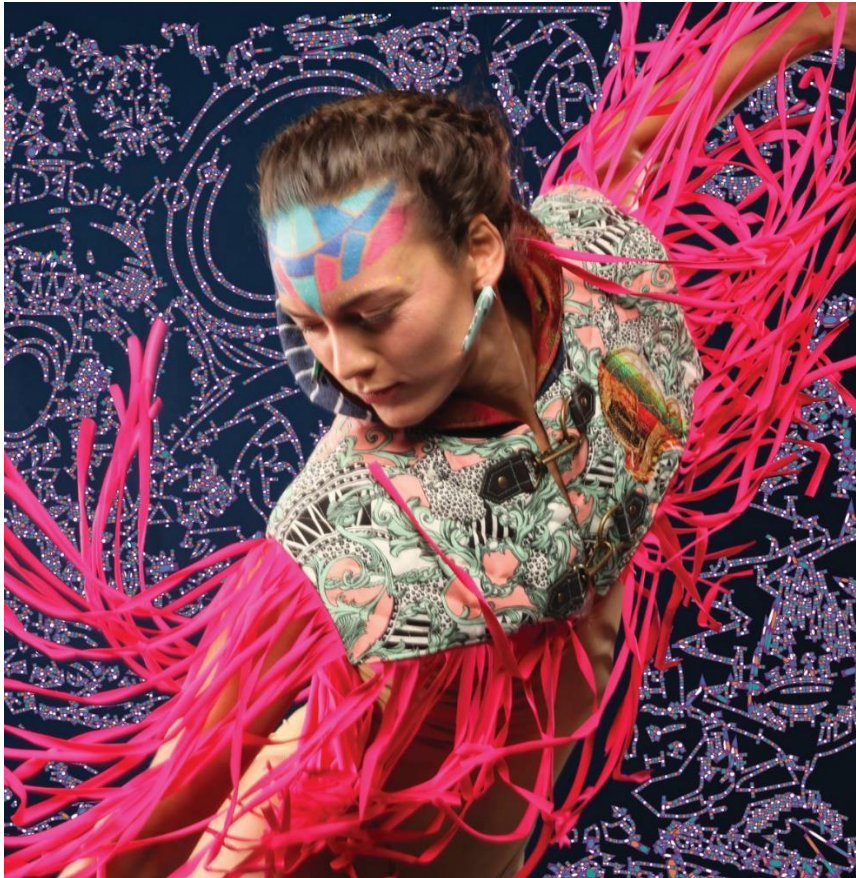


Figura 3. Paloma del Cerro.
Tomado de Radio Rock, 2015.

El nombre Paloma del Cerro es creado por el coplero Raúl Tarifa, quien mencionó a Paloma que existen muchas palomas en el folklore, Paloma Bumbuna, Palomita blanca, y ella debía tomar ese nombre. A Paloma le encantó la idea de ser del Cerro por la cadencia de subir y bajar de la copla (Arstoga, 2013, párr. 4).

Las influencias musicales de Paloma son variadísimas, desde la alternativa alemana Nina Hagen, pasando por Luzmila de Carpio de Bolivia, Ymac Sumac de Perú, algunas tonadas de los indígenas de la Amazonía de Argentina a las que ella considera hipnóticas, también están entre sus preferencias los cantautores latinoamericanos de Chile como Violeta Parra y Pedro Aznar de Argentina. Paloma también ofrece talleres de sanación a través del canto en los que confluyen los antiguos mantras con los cantos de la meditación. Ella cree que todos pueden cantar considerando que es un instrumento con el que se

nace, cantando desde el cuerpo y no desde la cabeza para ahuyentar a los malos espíritus como creían los nativos americanos del norte (Astorga, 2013, párr. 6).

1.3.3.1 Discografía

	Gozar hasta que me ausente
	1. Gozar hasta que me ausente
	2. A la mañanita
	3. Curandera, curando
	4. Cerrar los párpados (lento)
	5. Quichua
	6. Contemplando
	7. Minas
	8. Alegre Noche
	9. Prendo la luz y la sombra se va
Nominado Mejor Album Nuevo Artista de Folklore en los Premios Gardel 2012 de la música argentina. Lanzamiento 11 de noviembre del 2011 Editado por Aqua Records	

Figura 4. Disco gozar hasta que me ausente.

Adaptado de Bandcamp, 2011.

	Para bien		
	1. Para bien		
	2. Para todas las mamitas del mundo		
	3. Amor amarrete		
	4. Todo vibra		
	5. La fiesta se avecina		
	6. Vaya y vuelva, no se duerma		
	7. Nos habla el maíz		
	8. Silencio fértil		
	9. La muerte no es la nada		
	10. Eternamente		
11. Tiempo del hombre			
Lanzamiento 21 de mayo del 2015 Paloma Kippes voz, Gerardo Morel teclados y programación, Lucas Penayo percusión, Ezequiel Luca guitarra, Migma scratches y bandeja de vinilo. Guillermo Porro: productor artístico. Mastering: Juan Armani Arte de tapa: Alejandro Sordi.			

Figura 5. Para bien.

Adaptado de Bandcamp, 2015.



Figura 6. Para bien remixes.

Adaptado de Bandcamp, 2016.

1.3.3.2 Concepción artística

Paloma explica su visión de la música: “La música es sagrada, las plantas son sagradas. En realidad, todo es sagrado. El vínculo es sagrado y todo es aprendizaje. Me gusta ese concepto de la música, porque entra en otro plano. Viene de otro lado, es prelingüística” (Kippes, 2015, párr. 4).

Paloma del Cerro es canto y danza que buscan el empoderamiento de las personas, la emancipación del cuerpo y el contento de vivir. Paloma combina el folklore con la electrónica para continuar transmitiendo el mensaje de las voces originarias. Paloma ha interpretado sus cantos en festivales vitales de Latinoamérica como el Pachamamafest en México, Lollapalooza de Argentina, Nómade en Chile. También estuvo presente en el Encuentro Voz de Vida en Pasto (ver el Anexo 1), una plataforma de promoción artística con enfoque de género, donde se busca vivenciar el sagrado femenino y la reflexión sobre la energía creadora y transformadora de las mujeres (Noisey Colombia, 2017, párr. 1).

Me interesa la vida, el hombre y su problemática, la tierra, la naturaleza los seres. Observo nuestro comportamiento y la locura humana. Nos observo desconectados de la fuente. La única verdad es que todo se mueve todo el

tiempo, y gracias a este movimiento las posibilidades que uno tiene de cambiar todo lo que quiera. El de afuera es un espejo para que nos podamos ver. De eso habla este tema. En este momento especial que nos toca vivir de cambio acelerado esta rapidez llama a la apertura, a abrir la escucha, a ser más receptivos, en cuanto uno queda fijo a un concepto o una etiqueta la ola te pasa por encima (Kippes, 2016, párr. 4).

1.3.3.3. Canto y danza

Paloma menciona la antigüedad del canto, y el empoderamiento de la voz como una misión en la Tierra para ser libres, sinceros y abiertos a través de este. Paloma cree que es una tradición que ha ido perdiéndose con el tiempo por la falta de confianza personal (Noisey Colombia, 2016, párr. 4).

“Es una tarea, para que esos cantos sigan perseverando en nuestra sociedad. Hace poco escuchaba a un maestro que decía que había que traer a la gente por donde se fue, entonces un poco la fusión con la música electrónica tiene que ver con eso: traer esos mensajes bien antiguos, de conexión con nuestra tierra, con nuestra cultura y saberes. Las canciones son como libros” (Kippes, P., 2016). La danza es como un exorcismo, una medicina y una forma de alcanzar la libertad. Al sobrepasar el límite del cuerpo se abren posibilidades fuera de la mente y la vergüenza, las restricciones se desvanecen cuando se baila sin represión (Noisey Colombia, 2016, párr. 6).

Paloma describe su sentir al bailar: “Entro en un trance, sinceramente. Me olvido hasta de quién soy y hay algo interno que está cantando. También tiene algo de lúdico, siento una estrella que me hace sentir como niña, y a la vez romper todos mis patrones. Hay que tratar siempre que no sea automático” (Kippes, 2017, párr. 6).

Las danzas originarias así como las precolombinas estaban vinculadas no solamente a lo religioso y militar, sino a los deseos. Las danzas precolombinas, por ejemplo, estaban en un alto grado de desarrollo, distinto a los que vive nuestra sociedad, en su mayoría danzas estereotipadas (Escobar, s.f., párr. 6). La música de las culturas originarias está marcada por la ritualidad, en su forma distintiva de ver el mundo mediante símbolos y mitologías. El universo sonoro que los rodea, los cantos de catarsis, los cantos sagrados shuar, entre otros, son

expresiones simbólicas latentes para de esta manera tener contacto con la naturaleza (Mullo, 2009, p. 45).

Las culturas precolombinas, así como los griegos, tenían Dioses que amaban la danza. Xochillipi era el Dios de la danza, de la alegría de vivir, de las flores. Por ello, sus seguidores engendraban alegría a través de la danza, expresaban todos sus deseos sin el complejo del cuerpo o la idea del deshonesto (Escobar, s.f., párr. 7).

CAPÍTULO II: Análisis performativo y creación de personaje

2.1. Paloma del Cerro

2.1.1. Intertextualidad

Las líricas funcionan como guía para el *performer* pues encierran características comunicativas del personaje que están interrelacionadas con su aspecto físico, mental y espiritual. En este caso un extracto del tema *Curandera curando* (2011) uno de los temas más representativos de la cantante Paloma del Cerro dice:

Me darán las plantas todas, sus aromas sus colores.

Renacer y sembrar vida, cuando los cuerpos transpiran.

Ay! curandera curando, curandera, curando.

Si parimos con placer, si nos amamos sin dolores.

Nos sanamos con amarnos, al mirarnos en el alma.

Ay! curandera curando, curandera, curando.

Se infiere que Paloma del Cerro representa al personaje de la curandera, que es conocida en el medio tradicional como una persona con la habilidad de sanar enfermedades tanto físicas como espirituales. Las curanderas utilizan medios naturales como las plantas para llevar a cabo su trabajo. Así también la curandera es patera, mujer con conocimientos tradicionales de las labores de gestación y parto (Endara, 2017, párr. 5).

Este análisis de la lírica proporciona características definitorias del *musical personae* de Paloma del Cerro así como los detalles performativos del conocimiento ancestral en la sanación de las personas. En la *performance* del video clip *Curandera, curando feat. Miss Bolivia* (2016) Paloma está danzando como manifestación de su *musical personae* donde el baile también es representado como un medio de sanación. La vestimenta hace referencia a las aves que en la cosmovisión andina son representadas simbólicamente como mensajeras entre la tierra y el cielo.

Entre los elementos simbólicos como la joyería, están los collares que según Paloma, en su tema *Para bien* (2015) son símbolo del contenido humano:

Y un collar de flores cuelgue tu pecho, para que te acuerdes de lo que estás hecho y que en nuestro mundo quepan muchos mundos recordando siempre ser solo uno.

Las flores son vistas en un sentido espiritual como portadoras de los elementos de la naturaleza: agua, aire, tierra, fuego y que irradian energía elevada o *akáshica* como se la denomina en el hinduismo (Solitalo, 2016, párr. 2).

También se puede identificar el concepto originario de la unidad con el todo, o el pensamiento en espiral, diferenciado del pensamiento abstracto lineal del occidente cuyas creencias eran incluso la Tierra como centro del universo. El paradigma de los pueblos indígenas se basa en su cosmovisión, creencias y relación con la naturaleza donde la materia no es una sustancia fija y ésta se interconecta entre todos los seres a la vez que se expande infinitamente (Gavilán, 2012, p. 9).

Como también lo expresa Paloma en su canción *Todo vibra (2015)*:

Todo vibra, todo está vivo, todo tiene espíritu

Todo está en constante movimiento

Todo pulsa en profunda sincronía, danzo con el universo.

El misterio es parte importante de las culturas precolombinas pues no se hallaban en la búsqueda incesante del conocimiento objetivo, en su lugar buscaban un desarrollo espiritual profundo y una conexión mística con la madre Tierra. En la canción *Para todas las mamitas del mundo (2015)* Paloma se refiere al empoderamiento de la fuerza femenina:

Reloj de campana tócame las horas

Para que despierten las mujeres todas

Reloj de campana tócame de prisa

Para que despierten las sacerdotisas

Porque si despiertan todas las mujeres

Irán recobrando sus grandes poderes.

El rol de las sacerdotisas en el contexto prehispánico se relacionaba con los poderes sobrenaturales al contacto con divinidades femeninas de la naturaleza, cumpliendo misiones como curanderas y parteras. También eran líderes y guerreras importantes en las culturas andinas (Alvarado, 2015, p. 7).

Entre las divinidades principales de las culturas precolombinas está la Luna, que tutelaba a las demás divinidades femeninas e impregnaba de su energía a los habitantes. Los cuzqueños llamaban Coyas a las mujeres de la nobleza del imperio cuyo significado es Luna. También está el Sol, símbolo de lo masculino

y representación total de las personas pues se creía que su energía era regente en las comunidades (Institut de Cultures americanes Antiques, 2015, párr. 1). Paloma menciona así la comunión de la luna y el sol en la canción *Prendo la luz y la sombra se va* (2011):

Yo soy hija de la luna nacida del rayo del sol
Hecha de muchas estrellas prenda de mucho valor.

2.1.2. Performance

El análisis performativo de Paloma del Cerro está realizado en base a un concierto completo realizado el dieciocho de enero de 2015 en Buenos Aires-Argentina, registrado por Atenas Malibú y Radio Negra en el marco de las fiestas Atardeceres Acapulco en Ciudad Cultural Konex, espacio cultural multidisciplinario promotor de propuestas de vanguardia. También es analizada la presentación en el programa de televisión argentino Encuentro en el programa la Cúpula.

En los registros se puede evidenciar la filosofía de Paloma con respecto a la danza, pues los movimientos en el escenario son constantes. Combina elementos de la danza con expresiones gestuales (kinesis). Haciendo énfasis en frases a las que le corresponden importancia dada la forma de exteriorización con el cuerpo y los cambios en la voz, así Paloma deja de cantar para casi hablar en las frases relevantes.

Se puede inferir que el animal simbólico, como lo dice su nombre, es una paloma. Pues en su interpretación extiende los brazos repetidamente, como si se tratasen de alas, éstos a su vez son agitados como los pájaros en pleno vuelo.

El movimiento en el espacio es incesante, en las partes instrumentales en las cuales la voz no está anclada al micrófono Paloma realiza movimientos casi primitivos, que parecen ser inspirados en las culturas antiguas, se desplaza a lo largo y ancho del escenario llenando por completo los espacios de la proxémica. En el siguiente cuadro se muestran las distancias proxémicas descritas por Edward Hall:

Paloma incluso desciende del escenario dos veces para bailar con el público, además de la clara cercanía con la artista, las personas son incitadas a la

simulación de los movimientos, parte de la performatividad que el *musical personae* de Paloma puede provocar en los espectadores.

Parte de la utilería empleada en escena, están varios instrumentos algunos de ellos de dote medicinal, como el caso de las maracas usadas para la sanación que según los curanderos equilibra la energía aural de las personas. Paloma al final del tema agita la maraca en sentido parabólico de un lado a otro en dirección al público. También hace uso de un tambor chamánico que sirve para equilibrar los hemisferios polares de las personas en las sanaciones rituales según la medicina ancestral.

La efusividad del *musical personae* interpretado por Paloma es espontánea y da la sensación de que está integrada a una especie de trance que es promovido por los cantos y la danza, energía que es desbordada en sonidos parecidos al rugido de un animal y en improvisaciones con sílabas alternas.

La relación de Paloma con el público está en las acciones performativas como los aplausos entre canciones que provoca en la gente aplaudir también. Está en el acto de cantar con las personas, en un momento donde la voz es el único instrumento Paloma canta melodías cortas para el público y ellos imitan consecuentemente los cantos, reforzando la capacidad del *musical personae* de relacionarse con los espectadores y provocar en ellos acciones subjetivas.

En cuanto a escenografía se refiere, el concierto está acompañado por proyecciones continuas de aves como el colibrí y el loro, también de varias plantas similares a los de los bosques húmedos, árboles y flores que llenan de color el fondo de los artistas. La iluminación está presente en la estructura del lugar, los postes están iluminados y la pared del fondo proyecta colores fríos en tonos suaves. Las luces alternan entre los colores claros, el azul, el morado y tonos rojizos.

En el video *Paloma del Cerro en Tómame la tarde*, Paloma presenta un formato acústico para su presentación en el canal televisivo de Argentina, acompañada de un charango, parte de la instrumentación del altiplano además utiliza cascabeles en los tobillos que funcionan como marcadores de tempo e instrumento de percusión.

Previo a cada canción Paloma hace una introducción a su vida artística, en el tema *Gozar hasta que me ausente (2011)* ella menciona el estilo electrónico que forma parte de una corriente musical que se está forjando en el cono sur, que combina elementos tradicionales con sonidos electrónicos.

También comenta sobre sus anteriores proyectos, en una agrupación de música electrónica pura y una banda de *rockabilly* con la que no se sentía identificada a pleno por sus líricas y contenido. La inspiración comienza tras la decisión en su cambio de oficio, cambiar del mundo de la publicidad al canto como proyecto artístico.

Dice también que la música creada por ella tiene un mensaje sobre la aceptación del don natural que está inmerso en nuestro ser; ella la llama la magia interna. Habla sobre la cultura Tolteca quienes creen que cada individuo nace con un don que al no ser descubierto y desarrollado el alma de esta persona se frustra. En la interpretación del tema Paloma hace cambios de la voz haciendo partes habladas donde la entonación es muy aguda, aquí aflora la voz de *musical personae* que dice: “Más tiempo quiero tener para gozar de mi suerte, de haber caído en la Tierra y de esquivar a la muerte” concluyendo con un *glissando* de grave a agudo como un sonido conclusivo que guía a un cambio a la parte bailable del tema. Paloma hace varias improvisaciones con la voz, variaciones melódicas y sonidos energéticos, mientras toca el charango y baila a tempo con los cascabeles.

Previo a la canción *Para todas las mamitas del mundo (2015)* Paloma menciona la necesidad de un equilibrio de las fuerzas femeninas con respecto a las masculinas para solucionar el caos en el mundo. La canción empieza con la voz de su *musical personae* dedicando la canción a todas las mujeres del mundo. Baila y canta con mucha concentración, en su danza está siempre con los brazos extendidos parecidos a un ave.

En la presentación del veintiuno de agosto de 2013 en la Televisión pública de Argentina, Paloma interpreta la canción *Curandera Curando (2011)*. La introducción del tema empieza con un canto polifónico y sonidos de respiraciones profundas, Paloma baila incesantemente con los pies descalzos mientras canta, en el fondo se proyecta el video oficial del tema, mantiene la mirada fija en la

cámara da la sensación de comunicarse con la mirada. Su danza es liviana, sostenida en las puntas se mueve en todo el escenario llenando cada espacio.

2.1.3. Indumentaria

La simbología en la indumentaria en las culturas ancestrales corresponda a la expresión de los saberes, ideologías, mitos, cosmovisión que tienen como función preservar la identidad y conocimientos de los grupos humanos a través de los signos.

Así las figuras de animales, las rutas del cielo, la ubicación de las estrellas, los saberes de la agricultura y la mitología son transmitidas a través de diseños artísticos que además de demostrar la habilidad y paciencia con las que son creados, contienen significados profundos de su identidad (Jiménez, 2009, p. 22).

Paloma del Cerro usa varias prendas que están relacionadas con la simbología de las culturas ancestrales (ver el Anexo 2), estas son creadas por el emprendimiento argentino YanaTaski influenciado por la estética andina. La vestimenta es una parte esencial de la performatividad de Paloma en el escenario pues se puede colegir que varios de sus trajes representan a su *musical personae*, en este caso una paloma.

En ellos se pueden observar varios símbolos como la *whipala*, una bandera conformada por siete colores característica de la cultura andina. Esta expresa parte del pensamiento filosófico andino, así como el desarrollo de la ciencia, la tecnología, la filosofía y el arte de los pueblos. Simboliza también los niveles de organización y reciprocidad de las culturas andinas. Cada color representa:

■	El tiempo y la dialéctica (jaya-pacha)	■
■	La energía y la fuerza (ch'ama-pacha)	■
■	La sociedad y la cultura andina	■
■	El Planeta Tierra (aka-pacha)	■
■	La política y la ideología andina	■
■	El espacio cósmico (araxa-pacha)	■
■	La economía y la producción andina	■

Figura 7. Representación de los colores de la *whipala*.

Tomado de Hacia el origen, 2017.

Paloma también usa una variedad de joyas representativas de las comunidades andinas, así como *wallkas* que son varios mullos de vidrio soplado unidos que antiguamente eran bañados en oro y plata, metales representativos del sol y la luna respectivamente. También viste flores y plumas coloridas en la cabeza que según las creencias ancestrales concede poderes que poseía el animal a la persona que lo usa. El maquillaje es parte importante de la performance de Paloma del Cerro, con varias figuras simétricas, líneas, círculos de distintos colores similares a los de las culturas de la Amazonía, quienes realizan diseños basados en la mitología de su pueblo, con notables representaciones de animales y divinidades.



Figura 8. Paloma del Cerro con *wallkas* doradas y rojas interpretando una arpa de boca.

Tomado de Mujer Raíz, 2017.

Parte de la simbología representada en las prendas está el sol, evidente en la irradiación de la diadema y el espaldar de la chaqueta que tiene la cara del sol, similar a la máscara de la cultura Cañari, actualmente escudo del Banco Central del Ecuador. El sol es la deidad central de las culturas precolombinas, regente energético de las comunidades. Paloma también hace uso de materiales reciclados para la creación de su vestimenta, como es el caso del vestido y corona fabricado con partes de las cucharas de plástico (Ver el Anexo 3).



Figura 9. Indumentaria con símbolos solares.

Tomado de Yanataski, 2017.

2.2. Mujeres de la Amazonía

El Anent es el canto de las mujeres de las comunidades de la Amazonía que es interpretado en circunstancias vitales en distintas etapas de la vida, en la chacra y en los rituales de iniciación (Napolitano, 1988, pág. 11).

La performatividad de estos cantos está ligada a la tradición oral, ritualidad y cosmovisión de los pueblos. El Anent reafirma la acción del cuerpo y le otorga significados mágicos como la transformación simbólica en animales, alimentos u objetos. Para el aprendizaje del canto existen elementos que efectivizan la instrucción como la bebida de tabaco, que intoxica levemente a quien la toma mezclado con la saliva de la mentora para que la aprendiz pueda integrar el conocimiento (Napolitano, 1988, pág. 19).

La *performance* no es un concepto en la visión de las mujeres de la Amazonía, pues no se entiende como tal sino que forma parte de un todo en la cotidianidad y no como un elemento individual, es parte de la configuración de los rituales y quehaceres habituales. Intentaré reconfigurar este tipo de actos en performance de forma objetiva, tomando en cuenta los elementos simbólicos y paralingüísticos de los rituales.

La idea de la transmutación simbólica en animales, semillas y otros sujetos permite a la mujer apoderarse de energías externas y características que le brindan firmeza para realizar ciertas actividades. Como en la transformación de la mujer semilla o Nunkui en la que se convierte en alimento para la siembra,

depositando así su propio ser y energía en la tierra para que se esparza y germine en naturaleza vigorosa (Napolitano, 1988, pág. 34).

También puede transformarse en animales, como la mujer gavilán para “embruja” con su mirada y maniobrar según sus necesidades valiéndose del poder de la mirada del ave. Así también en el caso de la siembra y creación de vasijas donde la mujer acude a las enseñanzas de la *arútam Nunkui*, diosa de la Tierra de aspecto femenino que extiende su sabiduría y poder a las mujeres quienes adquieren fuerzas divinas para el sustento de la comunidad; los utensilios pertenecen a la *arútam Nunkui* pues se cree que sin su energía no podrían haber sido creados (Napolitano, 1988, pág. 132).

El empoderamiento simbólico de las mujeres es un acto de entereza pues desde la cosmovisión se encarnan fundamentos que otorgan de valor celestial y sobrehumano a los propósitos de las mujeres, que figuran en frutos para su existencia. Los cantos están impregnados de sacralidad así como sus actos los cuales otorgan significancia profunda a su modo de vida, admiración por la naturaleza y respeto por los entes del entorno (Napolitano, 1988, pág 152).

Se puede entender que la *performance* es un elemento del estilo de vida de las mujeres de la Amazonía, al contrario de la visión de la cultura occidental donde la representación es ficticia en su mayoría o en el caso de medio que busca la comprobación objetiva de la naturaleza humana. Los pilares de estas culturas se remontan a los ancestros y a la sabiduría milenaria acerca de los dioses, la naturaleza, los animales, las personas, componentes dotados de espíritu que interconectan la vida entre sí, la equilibra y le concede una existencia trascendental a esta (Napolitano, 1988, pág. 7).

2.3. Creación de personajes

Los personajes descritos en este segmento son invenciones ficticias sobre la identidad, personalidad, creencias, cosmovisión y modo de vida de los sujetos que formarán parte de la puesta en escena. Sin embargo, mantienen relación con los personajes descritos con anterioridad en la investigación, por ello estas creaciones mantienen un carácter ecléctico.

2.3.1. Personaje arquetipo

Los arquetipos se definen como patrones humanos, modelos de personalidad que derivan de estados psíquicos, y son representados simbólicamente en distintas etapas de la existencia y que determinan ciertos rasgos de la identidad, el carácter y el temperamento (Gutiérrez, 2015, párr. 1).

Warmy posee el arquetipo de la mujer guerrera que le provee de voluntad para expresar con firmeza su ser esencial. A través de su realidad como hija de la madre Tierra pretende defenderla con sus cantos y alegorías para recordar a sus similares la energía que cree nos conecta con ella.

Warmy encarna la energía del elemento tierra que le brinda la potencia vital para proteger lo que le da vida. De igual forma personifica la dualidad de la fuerza y sensibilidad, el masculino y femenino, la luz y la oscuridad. Es vigorosa en sus danzas y en sus cantos delata la sensibilidad de su ser, sirve a los dioses y canta para ellos. El arquetipo está ligado a su animal de poder, el jaguar quien la acompaña.

Warmy es una mujer que utiliza la sabiduría ancestral de las mujeres de las culturas originarias de los Andes y la Amazonía para proteger la vida, sus rasgos son los mismos, su mirada, el color de la tierra se refleja en su rostro. Como ellas, exige respeto por la naturaleza y por ella misma. Habilidadosa como su animal de poder el jaguar quien la protege y dota de habilidades para desenvolverse en la cotidianidad así como en el canto y la danza donde lo representa. También en ocasiones es frágil como el colibrí, cuando la sensibilidad de la Tierra la recoge su alma.

Canta para sanar, a sí misma y a quien lo escuche, se atreve a soñar en voz alta agradeciendo a la Madre Tierra, al dios Sol y a la diosa Luna con plegarias para poder caminar por el sendero hacia el misterio de la armonía con el ser y el mundo.

Es una mujer libre que acepta sus dones e imperfecciones, aprende de los errores para crear conocimiento que le permita forjar su propia sabiduría.

Su camino es guiado por el afán de acercarse a los dioses con un estrecho lazo con la Madre Tierra, de la mano de sus ancestros. Warmy es una mujer imperfecta.

Las mujeres imperfectas levantan la voz por la femineidad muda en justicia y en derechos, por los sueños mutilados, las manos atadas por la Historia y la boca sellada por la tiranía; porque el silencio sometido contiene el grito de todas las mujeres y el grito de una sola mujer contiene el eco de todos los cantos, el cielo de todos los vuelos, la simiente de todas las flores. En sus vientres traen un canto antiguo y una esperanza gestante. Vienen pariendo estrellas a este tiempo tan hambriento de luz (Márquez, 2013).

Warmy defiende fervientemente la postura del despertar femenino en las mujeres y hombres de las naciones, que permitirán sanar al mundo de odio y destrucción. Ella recuerda a las mujeres chamanes que cree han habitado la tierra desde hace mucho tiempo atrás, así mismo recuerda la luz de la sabiduría interior. El empoderamiento de estas fuerzas ha revelado a su espíritu su misión en esta Tierra: engendrar a través del canto el amor por nuestra madre Tierra, el respeto a su cuerpo y energía para poder vivir en armonía con todos los seres vivos: ríos, montañas, bosques, animales, humanos.

Warmy nace cerca de las montañas, en el bosque que cobija a una diversidad cuantiosa de animales como el jaguar con quienes ha desarrollado un vínculo espiritual. Puede sentir sus necesidades, su amor, sus dolores. Cree que el mundo de cemento se extiende con voracidad insaciable y pone en peligro a los seres que no tienen voz en el mundo material. Por ello Warmy usa su canto como un conjuro para retornar a los vínculos sustanciales con la energía de todos los seres vivos.

2.3.2. Personajes estereotipo

Warmy está acompañada por los espíritus de la naturaleza silvestre con quienes entona sus cantares (guitarrista, bandolinista, vientista, percusionista). Estos son seres espirituales activos con formas antropomorfas y zoomorfas a quienes los dioses creadores encargaron el cuidado de cada elemento.

Cada espíritu se encarga de proteger a la madre Tierra, a los cerros, a las vertientes de agua y los mares, a los bosques nativos, a las piedras, al viento, a los animales, pájaros silvestres y a las plantas medicinales. Cuidan los elementos con su energía vital o a través de sus sonidos, su música limpia y preserva el equilibrio de los lugares.

Los personajes de Espíritus del bosque son de carácter tímido que se acobardan con facilidad y otro grupo es alegre y espontáneo pues disfruta divertirse y divertir a las personas.

También, el personaje Espíritu del jaguar es guía para los espíritus del bosque y Warmy, él es el espíritu portavoz en el escenario, su personaje tiene la capacidad de comunicarse con las divinidades y con los espíritus de los elementos de la naturaleza. Ellos le cuentan historias y mitos que han de ser transmitidos a las personas para constancia de su génesis, el origen de sus ancestros, hablan sobre la Pachamama como un ser gigantesco vivo, pensante y sensible con quien tenemos una profunda conexión física y mental.

Los mensajes del jaguar son requerimientos para volcar la amnesia colectiva que se cree avasalló con la historia humana. Según sus creencias, quiere recordar a través de su mensaje que somos parte de la Tierra y que cualquier acción en contra de ella nos afecta irremediablemente al resto de seres vivientes sobre ella.

El jaguar tiene el carácter de líder, es asertivo, dotado de fiereza y guía a los personajes con sus consejos e historias. El medio en el que se instaura la historia es el bosque húmedo, puente entre la flora y fauna amazónica y andina.

2.3.3. Indumentaria

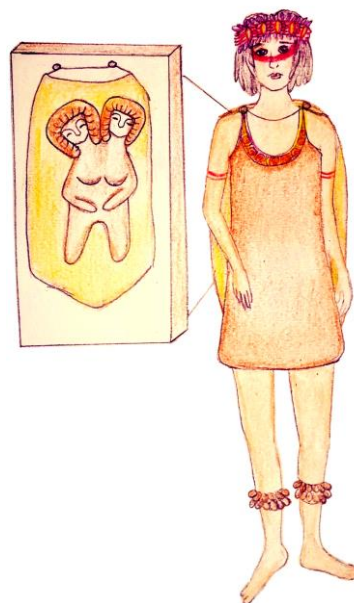


Figura 10. Boceto de vestuario de Warmy con espaldar de Venus de Valdivia.

El vestuario de Warmy está compuesto desde la cabeza: por una corona de plumas de colores variados, el maquillaje similar a una parábola de color rojo bajo los ojos, al igual que el detalle de los brazos hecho con líneas del mismo color. Una capa de tono amarillento incrustada con detalle de la figura de Venus de Valdivia de dos cabezas (Ver Anexo. 4) representación de la fertilidad femenina y de la energía creativa, también de la dualidad de la diosa femenina representado como una imagen bicéfala divina (Unemi, 2012, párr. 3). Vestido entero de color beige con detalle de bordado en el pecho. Cascabeles en las pantorrillas que acompañarán los temas en la interpretación.

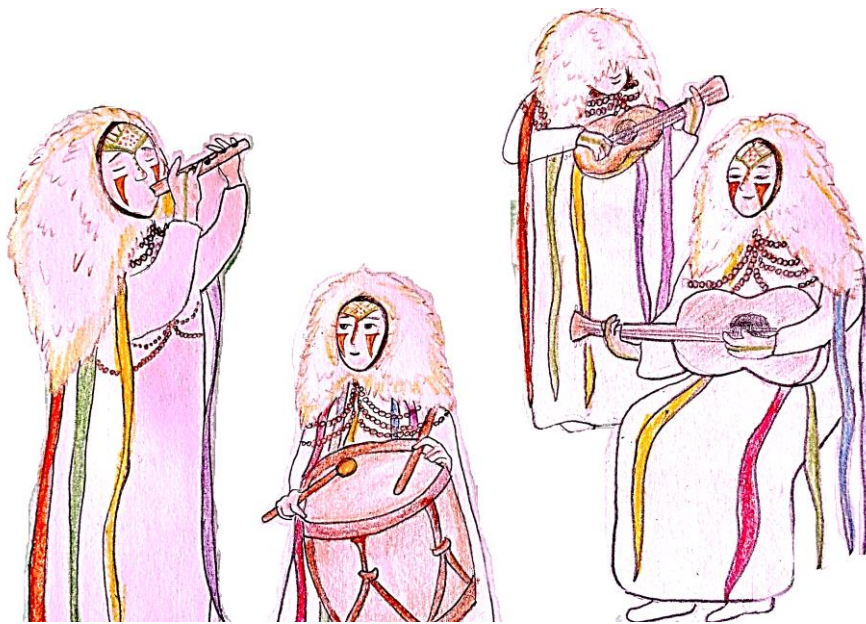


Figura 11. Boceto de vestuario de Espíritus del bosque.

El vestuario de los Espíritus del bosque está compuesto desde la cabeza por: pelo sintético parecido al de un mamífero blanco, maquillaje en el rostro con fondo blanco y una especie de colmillo en cada mejilla, en la frente varias figuras con líneas y círculos coloridos pintados de forma simétrica. El vestido es de color blanco, largo al igual que las cintas de colores a los lados que caen desde los hombros, también lucen una pechera de varias hileras realizada con semillas.



Figura 12. Boceto del vestuario de jaguar.

El atuendo del jaguar está comprendido por un enterizo ceñido al cuerpo, con textura similar a la licra, mezcla varios colores donde sobresale el amarillo. La cabeza del jaguar está armada con esponja pintada y armada con pegamento. Las salientes de la cabeza son representaciones de su pelaje que está armado con materiales reciclados.

2.3.4. Intertextualidad *Warmy* y Jaguar.

Las líricas de las canciones funcionan como guía para establecer las características del personaje *Warmy*, su identidad, creencias y cosmovisión. La poesía relata la cosmovisión del jaguar, en éstas es inherente su conexión con el universo mítico (Ver Anexo 9).

Warmy habla sobre la sanación del ser a través del empoderamiento, el cual cree es potenciada por los saberes ancestrales que están implícitos en el ser humano, que además cree provienen de sus abuelas y ancestros (Ver Anexo 8).

Warmy es hija de la Madre Tierra pues alberga en su ser a los elementos primordiales de la naturaleza, agua, aire, tierra y fuego y éstos están presentes en su verbo, estos colaboran en la transformación positiva de su ser, además de enlazarla con la Madre Tierra (Ver Anexo 5). Su quintaescencia parte de sus cantos con los cuales entra en conexión profunda con los espíritus del bosque. La danza refleja el goce de su sentir y el ánimo en sus cantos.

La poesía que relata el Jaguar es autoría del poeta Elicura Chihuailaf. Poeta mapuche nacido en 1952 en Quechurewe, destacado por sus publicaciones en

ambos idiomas (mapudungun-castellano), combina elementos sencillos del lenguaje con temáticas ancestrales-religiosas (Villagrán, 2013, párr. 1).

El jaguar relata imágenes de la naturaleza en su poesía, dotándolas de magia y misticismo, cada poesía es una introducción a las canciones de *Warmy*, él ubica con su palabra en los lugares mágicos donde están presentes los astros, los árboles, los ríos, las montañas, la imaginación, la música y la poesía en sí misma. (Ver Anexos 9-13).

CAPÍTULO III: Puesta en escena

3.1. Performance

La puesta en escena del concierto está direccionada por los aspectos rituales de las ceremonias sagradas, priorizando el sentido sacro de la música. En estos ritos el mundo es consagrado y los misterios son parte importante de la cosmovisión, de lo que no es percibido por los sentidos pero existe de modo simbólico. Todo tiene un sentido sagrado, la sexualidad, los alimentos, las bebidas relacionadas con las ceremonias, las plantas sagradas que simbolizan la vida y fertilidad. (Bernard, Lozano, 2004).

El mensaje parcial de los transmisores de la información performática (Warmy, Jaguar, Espíritus del Bosque) es el de la reconexión subjetiva a través de los elementos comunicadores en el escenario a la Madre Tierra, a través de los sonidos, los colores, el espectáculo en sí, engendrar una rememoración consciente de la conexión con la Tierra (Ver Anexo 14).

Así cada sujeto en el escenario presenta su *musical personae* que está relacionado con su identidad, creencias, personalidad, modo de vida que son expresados a través de la corporalidad y sus expresiones. Así, el personaje arquetipo *Warmy* se caracteriza por la conjetura del orden y el caos, la simetría de la luz y la oscuridad.

En su cuerpo se manifiestan ambas energías antagónicas, la primera donde su cuerpo es resistente y mantiene rigidez en sus movimientos que están atentos, en la defensa y por el otro lado está la docilidad, la mansedumbre, por lo tanto sus movimientos se expresan con apacibilidad.

En la danza convergen estas dos energías que se convierten en una. *Warmy* responde principalmente a la intertextualidad de sus líricas (Ver Anexos 5-8) donde expresa el amor por la madre Tierra, el misticismo, la espiritualidad y el empoderamiento femenino, motivos principales para expresar las emociones a través de la expresión corporal, el uso del lenguaje gestual, distancias proxémicas y elementos paralingüísticos (Danzas).

El personaje del jaguar es exteriorizado con gentileza en su andar, es un ente respetado por los otros personajes. Sus movimientos derivan de la fiereza, la

agilidad, la elasticidad y el dinamismo. Rodea el lugar ampliando su visión lo más abiertamente posible, del norte al sur, del este al oeste. La poesía comunicada es verbalizada vigorosamente con instantes en contraste con la docilidad.

Sus movimientos responden principalmente a la intertextualidad de la poesía de Elicura Chihuailaf (Ver Anexos 9-13), la emoción por los espíritus y la magia de la naturaleza son los que brindan la energía necesaria para la actividad del jaguar.

Los espíritus del bosque son seres que viven en el corazón de la naturaleza son compañeros de los árboles, por ello actúan con cierto asombro al observar a otros seres (Jaguar, *Warmy*, espectadores). En su interpretación está inmersa la danza, con sus pies marcan los ritmos de los temas y su emoción crece con estos movimientos, la comunicación corporal entre los espíritus del bosque es primordial pues actúan como seres hermanados.

3.2. Música y *performance*

Para la aplicación práctica de las canciones interpretadas en el recital existen varias exigencias a tomar en cuenta con respecto a la musicalidad performática que está ligada a técnicas y recursos del canto. Las melodías están dirigidas generalmente por los ritmos, métricas y tempo de las canciones.

La danza es un elemento de importancia en la *performance* por lo que la preparación física para poder realizar las dos actividades (cantar y bailar) es necesaria previa a la presentación mediante ensayos que incluyan estos dos aspectos. Debido al desgaste físico que representa el bailar es importante distribuir correctamente la energía en cada canción, si el tema requiere un nivel de exigencia considerable en técnica vocal se recomienda reducir la energía para la danza.

Como lo expresa Paloma del Cerro sobre el *musical personae* (Ver Anexo 15) “uno tiene que poner el cuerpo para que lo otro se manifieste, no es uno.”, tomando el cuerpo como un medio de expresión consciente que sirve para reflejar aspectos internos que no son visibles para los sentidos. Es decir, permitir al cuerpo manifestarse mediante expresiones de tipo simbólico con el uso de la energía vital para expresar los elementos performativos de los personajes.

Además, Paloma considera este tipo de manifestación en el cuerpo como una liberación donde la música es la vía a esta puerta.

Las canciones que forman parte del recital son seis, la primera es una canción de género electrónico realizada con el software de audio y MIDI *Logic* con instrumentos virtuales y *samples*, tema en el que se presentará la coreografía. Los siguientes cinco temas son composiciones de autoría propia con arreglos para voz, pífano, quena, paya, charango, guitarra y percusión menor. Los temas son: *Cura shunguito* (Sanjuanito), *Mamita Pacha* (Yumbomba), *Trippy* (Raymi), *Wambrito* (Albazo), *Soy* (Huayno).

En la siguiente parte se encuentran análisis de secciones de las canciones del recital que se han considerado importantes para la *performance*, unas están relacionadas con las partes técnicas del canto desde la práctica personal y otras acerca de la expresividad performática, sin embargo no se pretende realizar una investigación exhaustiva de los recursos técnicos sobre cada una, ya que es un tema amplísimo que no corresponde a la creación del personaje.

3.2.1 Soy

La canción *Soy* es una canción escrita como un huayno. El huayno es una danza de origen precolombino proveniente de la cultura quechua-aymara. La palabra *wuayñu* significa danza o baile. Es destacado el uso de la escala pentatónica pura o mestizada, su patrón rítmico está escrito en 2/4 con intercalación de compases de 3/4. Los instrumentos más comunes del huayno son los aerófonos como zampoñas, quenenas, sikus, con acompañamiento de bombo y redoblante (Loyola y Cádiz, 2016, p. 41).

La interpretación del tema no es de alta complejidad, los lineamientos performativos están basados en su lírica. La composición *Soy* hace referencia a objetos tácitos de la naturaleza como: el sol, la tierra, los árboles, las estaciones, entre otros. En contraste con frases de aspecto interno que hace alusión a la luz emocional. La emotividad del tema está ligada a las líricas y al género Huayno, y estas a su vez a la performática expresiva.

Así, en la frase inicial de la canción que es una melodía con sílabas sin significado específico, se plantea el uso de la emotividad al utilizar la sílaba “ay” que es una onomatopeya del alivio físico o emocional.

The image shows a musical score for the song "Soy" by Adriana Pérez. It is written in 3/4 time and features a melody with lyrics. The score is divided into four systems, each with a key signature change (Am, E7, Am, Am) and a common chord (C). The lyrics are: "La ay la lay ay la lay.....", "ay ay la la ay ay.....", and "ay.....".

Figura 13. Onomatopeya sobre el alivio físico y líneas respiratorias.

En cuanto a consideraciones técnicas la introducción del compás tres al nueve está formada por una frase que es cantada con una sola respiración, como una sola línea melódica sin interrupción.

Mediante el apoyo correcto, la distribución consciente del aire, y con la seguridad de las notas interpretadas es posible cantar con una sola respiración.

La segunda frase desde el compás diecisiete al veintitrés hay dos respiraciones que están divididas por un silencio en el que se puede descansar y retomar la frase con más aire.

3.2.2. Mamita Pacha

La canción Mamita Pacha es estilo Yumbo sobre una base de Bomba, este tema incluye tambores que interpretan la base rítmica del Yumbo.

La palabra *yumbo* es polisémica, se traduce como bailarín, danzante, bebedor de ayahuasca, guerrero, disfrazado que participa en celebraciones. Los yumbos son composiciones tradicionales provenientes de danzas indígenas de la región andina con variaciones mestizadas, escritas en compás 6/8 y su ritmo es una corchea seguida de una negra (Godoy, 2012, p. 202).

En la lírica de la canción Mamita Pacha la intertextualidad trata la indulgencia y la compasión (Ver Anexo 6) con peticiones a la Madre Tierra. Las peticiones son de aspecto interno expresadas con objetos de aspecto externo como por ejemplo

el verso: “Te pedimos Mamita Pacha haznos río encauzado, fluiremos con tu bendición desde el cielo hacia el páramo.”

Esta referencia de aspecto mixto habla sobre el río encauzado que en concreto hace alusión al orden de aspecto espiritual para las personas, similar a la fluidez que se advierte en el agua de los ríos. Esta bendición llega desde el cielo hacia la tierra así como la lluvia a las montañas, así el orden del cielo se pide se manifieste en la Tierra.

Estas frases son peticiones, parecidas a los rezos. Por lo que en la performatividad es importante considerar estas figuras sacras y permitir que mediante el cuerpo estos rezos se manifiesten. Esta es una de las canciones centrales del recital pues habla directamente con la Madre Tierra, a quien va dirigido el recital (Ver Anexo 14).

Para esto las frases deben ser articuladas claramente para entendimiento de los espectadores. Mediante la distensión de los músculos faciales y la apertura de las vocales las palabras son más inteligibles. También, la colocación de la voz para su resonancia es un recurso que permite una correcta sonoridad. La voz debe ser proyectada en las cavidades del rostro para que el sonido se dirija a los resonadores.

3.2.3. Trippy

El tema *trippy* es en su mayoría instrumental, su nombre deviene de una experiencia personal en la que un estado psíquico influenciado por la música se sobrepone al cansancio extremo en una danza. El instrumento que lleva la melodía principal es una paya.

La paya es un instrumento propio de las culturas norandinas, proveniente de las culturas indígenas de la sierra norte del Ecuador. Está compuesto por siete u ocho tubos longitudinales pequeños, cerrados en uno de sus extremos y fabricado con carrizos (Avilés, 2017, párr. 1).

El tema *Trippy* está escrito dentro del género raymi, su nombre deviene de la interpretación de este género en las fiestas del Inti Raymi o fiestas del sol. Conserva cierta similitud con las coplas de San Pedro y con el sanjuanito indígena (Mullo, 2009, p. 90).

El uso de instrumentos aerófonos en los temas de ascendencia indígena es común. La similitud de la voz con los instrumentos aerófonos es evidente, el apoyo, la correcta respiración, la distribución del aire consciente son similares en la interpretación de las melodías del canto, incluso las articulaciones en la quinesia (Muñoz, 2016, párr. 2).

La parte B del tema es cantado, en esta frase el registro de la voz llega al segundo sol de la octava central. El sonido de la voz en esta sección es similar al de la técnica lírica, es decir con una obertura mayor en la zona del velo, cercana a la glotis donde también varía la resonancia. El apoyo es vital al igual que la respiración consciente para la correcta interpretación. La dinámica es un *mezzopiano* por lo que la distribución del aire debe ser menor para ejecutar este volumen de la voz en notas agudas, tomando en cuenta la técnica anterior.

Figura 14. Frase en notas agudas con sonoridad lírica.

3.2.4. Cura *shunguito*

Esta canción es un sanjuanito. El sanjuanito es una danza indígena con variaciones mestizadas, escrita en compás binario simple 2/4 en un tempo *allegro*. Es uno de los géneros con mayor presencia de sonoridades armónicas y melódicas indígenas (Mullo, 2009, p. 57).

La canción cura *shunguito* se traduce como sanar el corazón. El tema en su lírica habla sobre el empoderamiento de los elementos de la naturaleza en el cuerpo, la consciencia de la existencia individual como un conjunto de elementos, mediante los cuales dice la canción, se puede curar el *shungo* (Ver Anexo 5).

También menciona a la *wambrita*, una mujer joven que “limpia cabeza y cura *shunguito*”, es decir que primero purifica sus pensamientos para sanar su corazón.

En el coro las notas de la melodía están escritas en un registro agudo, por lo que se debe usar voz mixta para su ejecución, además del uso de apoyo en todas las líneas melódicas excepcionalmente ésta. La voz no es ni tan brillante ni tan opaca, la idea se centra en la comunicación del mensaje con claridad e inteligibilidad de las palabras.

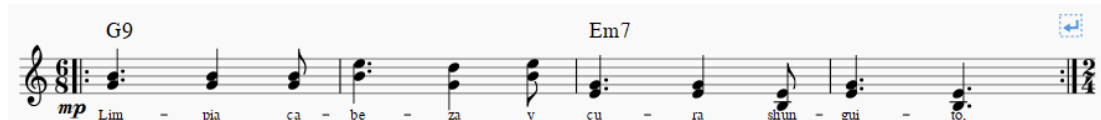


Figura 15. Coro a dos voces de la canción *Cura shunguito*.

3.2.5. Wambrito

La canción *Wambrito* es un albazo. La palabra *wambrito* se traduce del kichwa como persona joven, persona a la que se refiere en el tema. El albazo es una danza criolla que surge de la unión del Yumbo y el Danzante, de ésta también se crearon los ritmos Aire típico y Alza. El albazo es un género escrito en 6/8, se dice que es un yaraví que gana velocidad, va del lamento a la danza; también está relacionado rítmicamente con la Bomba del Chota (Mullo, 2009, p.55).

La canción *Wambrito* es de ejecución simple, su melodía no contiene notas demasiado agudas ni bajas para el registro vocal soprano y las dinámicas varían del *mezzopiano* al *mezzoforte*. La canción está dedicada a un hombre por el que *Warmy* se siente atraída, y ella pide que él la visite (Ver Anexo 7). Por lo que la interpretación tiene cierto grado de coquetería que es reflejado en la expresividad y gestualidad.

3.3 Programación

El cuadro de programación es una guía para los participantes del recital final, en este se describen las actividades y las acciones que suceden en el escenario, incluyendo a los personajes que se presentan en momentos determinados, desde el inicio hasta el cierre de la presentación, el cual sirve como orientador en las distintas fases del concierto. También es un apoyo para los actantes externos como las personas encargadas de la parte técnica de vestuarios, luces y sonido.

Tabla 3 Estructura de la presentación performática (Ver Anexo 14).

Códigos:

J: Intervención de Jaguar.

W: Intervención de *Warmy*.

Momento	Actividad	Escenario
Obertura (<i>Llamado del ave</i>)	J: <i>En este suelo habitan las estrellas.</i> Tema: Obertura Danza de las tres estrellas (coreografía).	Previa proyección del programa del evento. Obertura con luces tenues, aparece iluminada Jaguar, danzarinas se mecen sentadas en el escenario, jaguar termina el poema y canción electrónica inicia, empieza la coreografía, luces rítmicas de colores del fuego. Se apagan luces. Sonidos de aves en el fondo. Se proyecta el video.
<i>Mamita Pacha</i>	W, J: Acto de empoderamiento de <i>Warmy</i> y Jaguar. Tema: Mamita Pacha Danza con tambores.	Video continuo hasta el final. Luces tenues para J, W, y las danzarinas con tambores en la introducción, empieza sección rítmica y se ilumina por completo el escenario. Se apagan luces.

<i>Cura shunguito</i>	J: <i>En el sueño del sol</i> Tema: Cura shunguito	Luces tenues para poema del jaguar. Bailarinas se convierten en personajes expectantes en el escenario. Comienza el tema <i>Cura shunguito</i> con luces rítmicas. Iluminación al público, canto del público del coro. Se apagan las luces.
<i>Trippy</i>	J: <i>Desde tus sueños padre azul.</i> Tema: Trippy	Luces tenues para jaguar, jaguar aparece respaldado por bailarinas. Luces de colores cálidos. Bailarinas mantienen el paso singular del raymi en toda la canción.
<i>Wambrito</i>	J: <i>La llave que nadie ha perdido.</i> Tema: Wambrito	Luces tenues para jaguar.
<i>Soy</i>	W: <i>Porque soy la fuerza de lo innombrado.</i> Tema: Soy	Jaguar y bailarina son personajes expectantes en el escenario. Warmy relata el poema con expresión corporal. Inicia la canción Soy.

		<p>Todos los personajes aparecen en el escenario.</p> <p>Agradecimiento.</p> <p>Salida final en fila india. Se apagan las luces progresivamente.</p>
--	--	--

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La performance es una puesta en escena que necesita de público para su ejecución. Tiene dos corrientes intelectuales, la primera en la que se analiza la música para interpretarla y la segunda donde se analiza lo que genera la música para entenderla.

El *musical personae* es un personaje que contiene elementos performativos y que puede crear reacciones voluntarias en la audiencia. También puede traspasar información esencial cultural de por generaciones como en las tradiciones orales.

Las mujeres de la Amazonía utilizan el canto como un traspaso de información vital para sus pueblos, mediante estas súplicas propiciatorias se comunican con deidades y con la Tierra. Los cantos *anent* tienen momentos precisos para su interpretación entre ellos rituales de iniciación, en la siembra, entre otros. Mujeres como la Quilago trascienden por su gran poder de líder y guerrera indígena de los Quitu-Cara, sus tácticas fueron asombrosas y obstruyeron la invasión inca en el territorio ecuatoriano por varios años.

Paloma del Cerro es una cantante que en los últimos años ha generado una propuesta de la música tradicional que conserva saberes de las culturas originarias. A través de su música pretende llevar la sanación desde el interior hacia un mundo cada vez más desconectado de la Tierra.

La comprensión del cuerpo como un medio por el cual se pueden manifestar energías que no son perceptibles para los sentidos, permite al *performer* una liberación del cuerpo y la mente para actuar con independencia.

Para la creación de personajes musicales se recomienda un entendimiento básico del teatro, para mediante conceptos y prácticas llevar la *performance* a niveles más profundos de experimentación corpórea.

Se puede inferir mediante la investigación que el performer es un comunicador por lo que se recomienda el replanteamiento de contenidos de tal forma que puedan preservar e innovar en la cultura de nuestros pueblos con cierto grado de responsabilidad social.

Para la creación del personaje Warmy fue necesario destacar varios aspectos del personaje para interiorizar sus características. Ésta es una forma de corporeizarlo, con conceptos y definiciones.

Después del recital pude constatar la insustituible fuente de poder que propicia un personaje con un discurso propio sobre el escenario. Mediante la pérdida del Yo, emerge una nueva visión del mismo cuerpo que contribuye a la experimentación de sensaciones extra sensoriales en vivo.

Se recomiendan ensayos integrales previos a la presentación, puesto que permite enlazar más eficientemente las partes que la conforman, en este caso, música, danza, poesía que fueron ensayadas independientemente en un inicio.

Para la composición de los temas del recital fue necesario escribir una base sobre la que se realizaron los arreglos musicales, tomando en cuenta el formato y la temática de cada canción. Por ello se recomienda definir conceptualmente la obra para su posterior creación.

REFERENCIAS

- Alvarado, A. (2015). *Sacerdotisas, curanderas, parteras y guerreras: mujeres de élite en la costa norte del Perú Antiguo*. Recuperado de <https://www.upo.es/revistas/index.php/americania/article/view/1390/1253>
- Astorga, R. (2013). Mi música y yo: Paloma del Cerro. Recuperado de <http://www.caras.cl/musica/mi-musica-y-yo-paloma-del-cerro/>
- Auslander, P. (2006) *Musical personae*. Recuperado de http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivaFenomenologica/Auslander_Musical%20Personae.pdf
- Avilés, E. (2017). *Enciclopedia del Ecuador: Paya*. Recuperado de <http://www.encyclopediadelecuador.com/historia-del-ecuador/paya/>
- Bandcamp, (2011). *Paloma del Cerro*. Recuperado de <https://palomadelcerro.bandcamp.com/>
- Bernard, Lozano (2004). *Las bebidas sagradas Mayas, el balché y el saká*. Recuperado de http://www.ugr.es/~pwlac/G20_20Alicia_Bernard-Maribel_Lozano.pdf
- Costales, P. y Costales, A. (1991). *Historia india de Cochasquí*. Quito, Ecuador: Consejo Provincial de Pichincha.
- Chihuailaf, E. (2000). *De sueños azules y contrasueños*. Chile, Santiago: Editorial Cuarto propio.
- Duque, F. (2008). *Dramaturgia y performance: El teatro es el teatro y el performance es el performance*. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/2790/279021515015.pdf>
- Endara, V. (2017). *El telégrafo: Medicina ancestral, una sabiduría que surge de la naturaleza*. Recuperado de <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/regional-norte/1/medicina-ancestral-una-sabiduria-que-surge-de-la-naturaleza>
- Epsapublishing, (s.f.). *Paloma Kippes*. Recuperado de http://www.epsapublishing.com/paloma_kippes#0

- Escobar, L. (s.f.) *Las danzas precolombinas*. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/muscar/precol.htm>
- Galindo, M. (2008). *Quilago: ¿Un símbolo quiteño?* Recuperado de <https://revistas.arqueo-ecuatoriana.ec/es/apachita/apachita-14/160-quilago-iun-simbolo-quiteno>
- Gavilán, V. (2012). *El pensamiento en espiral: el paradigma de los pueblos indígenas*. Recuperado de http://www.mapuche.info/wps_pdf/gavilan121217.pdf
- Graner, (2012). *Performatividad (según John L. Austin y Roland Barthes)*. Recuperado de <http://granerbcn.cat/performatividad-1-segun-john-l-austin-y-roland-barthes/>
- Groso, G. (2016). *Entrevista a Paloma del cerro*. Recuperado de: <http://www.eldestapeweb.com/entrevista-paloma-del-cerro-n16941>
- Hacia el Origen (2017). *La whipala*. Recuperado de <https://haciaelorigen.wordpress.com/tag/pachamama/>
- Institut de Cultures americanes Antiques, 2015, *Coya: hija de la luna*. Recuperado de <http://www.culturesamericanes.cat/es/coya-fills-de-la-lluna/>
- Irigoyen, P. (2015). *Paloma del cerro: La música es sagrada*. Recuperado de https://www.clarin.com/musica/paloma_del_cerropara_bien_0_Bkq0GttPXx.html
- Irigoyen, P. (2015). *Paloma del cerro: La música es sagrada*. Recuperado de https://www.clarin.com/musica/paloma_del_cerro-para_bien_0_Bkq0GttPXx.html
- Jiménez, A. (2009). *Indígenas del Mundo Moderno: Aculturación de las etnias mexicanas ejemplificadas por medio de los textiles*. Recuperado de http://www.palermo.edu/dyc/pgraduacion/archivos_bajada/mejores_pg/2009-1/GanadoresCarrera/MPG20091DMJimenezAlejandra.pdf
- La Hora. (2017). *La sacralidad en los animales americanos*. Recuperado de <https://lahora.com.ec/quito/noticia/1102086628/la-sacralidad-en-los-animales-americanos>

- Lepe, L. (2005). *Cantos de mujeres en el Amazonas*. Bogotá, Colombia: Editorial Andrés Bello.
- Lira, C. (1997). *El animal en la cosmovisión indígena*. Recuperado de http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis30/el%20animal%20en%20a%20cosmovision%20indigena_claudia%20lira%20l.pdf
- Loyola, M. y Cádiz, O. (2016). *Danzas tradicionales y populares en Chile*. Recuperado de <http://www.revistadeeducacion.cl/wp-content/uploads/2016/10/HUAYNO.pdf>
- Madrid, A. (2009). *¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: Una introducción al dossier?* Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>
- Martín, J. (1997). *Manual de antropología de la música*. Recuperado de <http://www.elargonauta.com/libros/manual-de-antropologia-de-la-musica/978-84-8196-089-1/>
- Márquez, A. (2013). *Oda a la mujer imperfecta*. Recuperado de <https://www.behance.net/gallery/28609983/Oda-a-la-Mujer-IMPERFECTA>
- Masdearte, (2017). *Performance*. Recuperado de <http://masdearte.com/movimientos/performance/>
- Mires, A. (2000). *Así en las flores como en el fuego*. Recuperado de http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1020&context=abya_yala
- Mujer Raíz (2017). *Paloma Kippes*. Recuperado de <http://www.mujerraiz.com.mx/ponentes/paloma-kippes/>
- Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Recuperado de <http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>
- Muñoz, D. (2016). *8 Habilidades técnicas a dominar para todo músico de viento metal*. Recuperado de <https://blog.davidtuba.com/es/metales/8-habilidades-tecnicas-musico-viento-metal-i>

- Napolitano, E. (1988). *Shuar y Anent: El canto sagrado en la historia de un pueblo*. Quito, Ecuador: Editorial Abya-Yala.
- Noisey Colombia, (2017). "Las canciones son como libros": Una entrevista con Paloma del Cerro. Recuperado de https://noisey.vice.com/es_co/article/las-canciones-son-como-libros-una-entrevista-con-paloma-del-cerro
- Petisco, M. (2013). *La comunicación en el aula: Proxémica*. Recuperado de <http://aulacomunicacionnoverbal.blogspot.com/2013/11/proxemica.html>
- Radio Rock, (2015). *Paloma del cerro canta "para todas las mamitas del mundo"*. Recuperado de <http://www.radiorock.uy/paloma-del-cerro-canta-para-todas-las-mamitas-del-mundo/>
- Rementería, D. (2006). *Algunos conceptos teóricos para el análisis performativo de un rito secularizado*. Recuperado de <http://hedatuz.euskomedia.org/4502/1/28105123.pdf>
- Solitalo. (2016). *La sabiduría de los Registros Akáshicos: Respuestas a nuestras grandes preguntas*. Recuperado de <https://compartiendoluzconsol.wordpress.com/2016/02/26/la-sabiduria-de-los-registros-akashicos-respuestas-a-nuestras-grandes-preguntas/>
- Turner, V. (1987). *The anthropology of performance*. Recuperado de [http://erikapaterson08.pbworks.com/f/Antrophology%20of%20performan ce\(2\).pdf](http://erikapaterson08.pbworks.com/f/Antrophology%20of%20performan ce(2).pdf)
- Unemi. (2012). *Cultura Valdivia: Venus, formas*. Recuperado de <http://culturaunemi.blogspot.com/2012/08/cultura-valdivia-venus-formas.html>
- Valko, M. (2007). *Revista Andina: reseñas*. Recuperado de <http://revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra44/ra-44-2007-09.pdf>
- Vallejo, O. (2010). *La justicia indígena en Morona Santiago*. Recuperado de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/2998/1/td4361.pdf>
- Villagrán, F. (2013). *La mapuchidad según Elicura Chihuailaf*. Recuperado de <http://www.paula.cl/reportajes-y-entrevistas/la-mapuchidad-segun-elicura-chihuailaf/>

Yanataski (2017). *Fiesta en el Niceto*. Recuperado de <https://www.facebook.com/yanataski/photos/a.514855525208203.136276.514851091875313/1978170932209981/?type=3&theater>

ANEXOS



Anexo 1. Anuncio de Paloma del Cerro en Colombia (Kippes, 2017).



Anexo 2. Prenda con simbología andina (YanaTaski, 2017).



Anexo 3. Traje realizado con material reciclado (YanaTaski, 2017).



Anexo 4. Venus bicéfala de la cultura Valdivia (UNEMI, 2012).

Anexo 5. Cura *shunguito*

Alhaja *wambrita* piel color de tierra
Vistes la sustancia de la chispa eterna.

Alhaja *wambrita* borra la tristeza
Mística del aire, haz que desfallezca.

El mirlo en la quebrada
Sana sus alas del ruido del clamor.

El mirlo en la quebrada
Espanta falacias de la imaginación.

Limpia cabeza y cura *shunguito*.
Alhaja *wambrita* viertes en el fuego
El frío del miedo enciende el corazón
Alhaja *wambrita* danza como el agua
Deja en tus andanzas un claro dulzor.

El mirlo en la quebrada
Sana sus alas del ruido del clamor.

El mirlo en la quebrada
Espanta falacias de la imaginación.

Limpia cabeza y cura *shunguito*.

Anexo 6. Mamita Pacha

Perdónanos mamita Pacha

Por hacerte tanto daño.
Somos hijos que no han crecido
Somos hijos buscando el camino.
Perdónanos mamita Pacha
Por hacerte tanto daño.
Desde el fondo de mi corazón
Quiero ver tu templo sano.
Desde el fondo de mi corazón
Quiero amarte en lo sagrado.
Te pedimos mamita Pacha
Haznos río encauzado
Fluiremos con tu bendición
Desde el cielo hacia el páramo.
Hoy yo quiero tocar el viento entre mis dedos
Y saber que la flor de tu cabello
Se expande con su esencia.
Hoy yo quiero hablarte en forma de serpiente
Y saber que el tiempo es para crecer
Y mudar los artificios.
Te pedimos mamita Pacha
Con tu aliento consagrado
Ilumines nuestro camino
De tu seno hacia el corazón.
Te pedimos mamita Pacha
Por la unión de las mujeres
Desde el útero vamo' a parir
El amor por too' los seres

Anexo 7. *Wambrito*

Wambrito de ojos pardos
Bríndame una sonrisa
Que florezca en nardos

Que dancen con la brisa.
Wambrito dulces labios
Dame de tu respiro
Que sirva de aliento
En el denso camino
Si es que me quiere mi *wambra*
Que me venga a ver.
Wambrito de ojos pardos
Dame tu mano blanca
Que emancipe mi alma
De estas dolencias vanas.
Si es que me quiere mi *wambra*
Que me venga a ver.

Anexo 8. Soy.

Soy el aire puro de la tierra de la luz
Soy el canto dulce de las aguas y el sol
Vengo de los surcos de los trigos y el barro
Soy el germen vasto de la estrella en que durmió.
Y voy despertando el sueño
Y voy acariciando en el viento
Y voy despertando a mis ancestros
Voy danzando con ellos
Ay! Es el momento de los albores en
Las estaciones
Ay! es el momento de los albores
y la luz.
Llevo en mis vasijas a las flores del canto
Abrigo en mis entrañas los luceros del parto
Mi mama desde el fondo acarrea mi raíz
Florezco en flor de luna y me divisa feliz.
La cristalera oscura reflejando mi ataúd

Me lleva hasta la muerte y renazco con su luz
Albergo en mí la luna que la abuela plantó
A cada *warmicita* la luz del corazón.

Anexo 9. *En este suelo habitan las estrellas (2013)*

En este suelo habitan las estrellas
En este cielo canta el agua de la imaginación
Más allá de las nubes que surgen
De estas aguas y estos suelos
Nos sueñan los antepasados
Su espíritu -dicen- es la luna llena
El silencio su corazón que late.

Anexo 10. *En el sueño del sol (2000)*

En una flor tocas la luz, me dice
Los pajarillos caminan en el aire
Llamando el alba con sus cantos
Se agitan los peces en el agua
Cristalina
Y el aroma abraza al sabor
Que habita
Debajo de la piel de los frutos
Que amas
Conversas con las plantas
Y con las piedras
Sueñas y tu corazón se agita
Mientras su espíritu maravillado
Sube hasta lo más alto del Mundo
¿Recuerdas que el alma
De la angustia
Vaga en los acantilados
Del anochecer?

Cada mañana entonces no hables
De la muerte:
¡Vuela!, da un grito de alegría.

Anexo 11. *Desde tus sueños padre azul (2000)*

Desde los ulmos que brotan
En la cordillera
Del gran Río del Cielo
Me llegó, Padre Azul, la miel
De tu ternura
Silba, canta, mi corazón
Pasa volando
En los ojos ya vacíos
Del invierno
Canto y silbo yo también
Como un ave posado
Sobre el Árbol del Contento
Y luego anuncio y entro jubiloso
Mi espíritu soñándose
En la casa de tu Primavera.

Anexo 12. *La llave que nadie ha perdido (2000)*

La poesía no sirve para nada, me dicen
Y en el bosque los árboles se acarician
Con sus raíces azules y agitan sus ramas
Al aire, saludando con pájaros la Cruz del Sur
La poesía es el hondo susurro de los asesinados
El rumor de hojas en el otoño, la tristeza
Por el muchacho que conserva la lengua
Pero ha perdido el alma
La poesía, la poesía es un gesto, el paisaje
Tus ojos y mis ojos, muchacha

Oídos, corazón
La misma música. Y no digo más, porque
Nadie encontrará la llave que nadie ha perdido
Y poesía es el canto de mis antepasados
El día de invierno que arde y apaga
Esta melancolía tan personal.

Anexo 13. *Porque soy la fuerza de lo innombrado (2000)*

He soñado en la Luna creciente dice
y he trabajado los campos
Antes que las palabras y que las flores fui (y más lejos)
Para mis hijas construyo la casa de plata
Mientras con el cabello al viento
Cabalgo sobre el arco iris
Soy el agua que corre
Dormido va el mar en mí y despierta la montaña
Porque soy la fuerza de lo innombrado, dice corona del sol: Tu canto.



PARTICIPANTES

Warmy es:
Adriana Pérez
Jaguar es:
Sara Noboa
Las danzarinas son:
Rafaela Palacios
Viviana Viteri
Los espíritus del bosque son:
José Pozo
Alexis Zapata
Daniela Aguirre
David Tamayo

CONTENIDO

Poesía recitada por el Jaguar es autoría del poeta mapuche Elicura Chihuailaf. Música y líricas de Adriana Pérez.

"PERSONAE"

El "musical personae" es descrito por Philip Auslander como un personaje intermediario entre el músico y el público, capaz de provocar reacciones en la audiencia.

Performance direccionado a los aspectos rituales de las ceremonias sagradas, priorizando el sentido sacro de la música. El presente acto pretende enraizarnos desde la conciencia a nuestra Madre Tierra, recordar mediante las melodías, sonidos y movimientos la memoria que está anidada proveniente de nuestros ancestros. Pachamama escucha y percibe como un gran organismo vivo del cual somos elemento, nuestro canto con el de ustedes será un gran rezo de agradecimiento y amor a nuestra madre primigenia.

PROGRAMACIÓN

Obertura: Llamado de la glalaria.
Poema: En este suelo habitan las estrellas. (E.C.)
Danza de las tres estrellas (coreografía).
Canción: Cura shunguito.
Poema: En el sueño del sol (E.C.)
Canción: Mamita Pacha.
Danza con tambores.
Tema: Trippy
Poema: Desde tus sueños padre azul. (E.C.)
Canción: Wambrito
Poema: La llave que nadie ha perdido.
Canción: Soy.
Poema: Porque soy la fuerza de lo innombrado. (E.C.)



OBJETIVOS

De la música al viento: Representación del "musical personae" Warmy a través del análisis performativo de Paloma del Cerro y actores tradicionales para ser presentado en un recital final.

ENERO 2018

- Establecer una referencia teórica de la propuesta performativa de Paloma del Cerro y actores tradicionales a través de recopilación documental.
- Analizar los elementos teatrales, paralingüísticos y escenográficos aplicados por Paloma del Cerro y actores tradicionales en su performance para la creación del musical personae Warmy.
- Aplicar los elementos investigados en el musical personae Warmy para ser presentado en un recital final.

Anexo 14. Programa volante del recital final.

Anexo 15. Transcripción de la entrevista a Paloma del Cerro.

Nombre y apellido del entrevistado	Paloma Kippes.
Cargo	Cantante, música, tallerista sobre temas relacionados a la voz.
Nombre del entrevistador	Adriana Pérez
Fecha de la entrevista	11 de Noviembre del 2017
Tiempo de la entrevista	16 min.
Observaciones	Existe una pequeña interrupción en el minuto cuatro, luego retomamos la respuesta inmediatamente.

Códigos:

P: Pregunta que realiza el entrevistador.

R: Respuesta del entrevistado.

(): Para aclaraciones contextuales.

... Cuando el informante deja una idea inconclusa y empieza con otra.

INICIO DE LA ENTREVISTA

P: Primero Paloma quiero agradecerte por tu ayuda, muchísimas gracias, por la apertura también. Vamos a empezar con la presentación, ¿qué haces?, ¿a qué te dedicas actualmente?, ¿qué instrumentos tocas por ejemplo?

R: Soy Paloma, cantora, toco el charango, toco percusión desde *shakers*, con los pies también y todo lo que sea así como pequeños silbatitos, pero bueno, el charango es ahora lo que estoy desarrollando.

P: Nos puedes contar un poquito también ¿A que te dedicas ahora y a lo que te dedicabas antes?

R: Bueno, como todo en la vida va teniendo su evolución, su proceso. Estudié cine, luego trabajé diez años en la industria cinematográfica y bueno, ya hace unos siete que decidí hacer un cambio. Dedicarme más, sobre todo a desarrollar un talento propio. ¿No? Porque en el cine estaba en función de, la producción,

de desarrollar piezas y tal, pero como que sentía que venía de afuera la cuestión y que no era lo que yo generaba desde adentro y también eso me generaba como mucha discordia interna como que esperar que me llamen y ya no quería más eso, o sea quería generar algo, yo proponer y moverme yo con lo que traigo.

P: ¿Crees que tal vez eso tiene que ver con tu misión, si es que ya has encontrado y estás muy concreta con tu misión de vida por ejemplo?

R: Sí, creo que la misión de vida de todos es el servicio. Si uno se pone así en función del servicio pareciera como que ahí algo se completa y yo encontré eso, como que con el canto y haciendo cantar a la gente, haciendo canciones que colaboren también con este mundo, sí encontré una misión.

P: ¿Cuál crees que es el rol de la mujer música? Que tiene sobre todo un tipo de sabiduría que está encontrando, que está conectada con los antepasados. ¿Cuál crees que es tu rol desde esa conexión?

R: Creo que todos tenemos esa misión, todos tenemos este don y la música es como, algo... una tecnología sagrada que uno al encontrarla también, pucha, es un camino. Un camino como el yoga, como que nunca se acaba y creo que nuestra misión más importante es compartir y creo que ahí es donde somos en unidad, compartiéndonos.

P: Te voy a contar un poquito, hay un tratado de Philip Auslander que habla del personaje musical, entonces, este personaje que él lo llama así, es el mediador entre la audiencia, el músico, y él está en el centro. O sea es un personaje que parte, que deriva del músico propio. ¿tú crees que Paloma Kippes tiene como personaje a Paloma del Cerro?

(Interrupción de una persona min. 4)

Bueno, es interesante porque uno como que pone el cuerpo para que eso otro suceda. Mi maestra decía que uno tiene que poner el cuerpo para que lo otro se manifieste, no es uno. Entonces, cada vez más que uno deja que eso otro se manifieste como, pucha, también que liberación. Eso, fluir y la música bueno, tiene esa puerta.

P: Desde ese aspecto ¿Cuáles crees que son las características de ese personaje, de Paloma del Cerro?

R: La verdad es que soy bastante lo que soy ahí arriba, abajo, o sea lo que soy en el escenario no es que tipo Batman o Superman que se cambia (al alter ego). Bueno sí, montarse y cambiarse que a mí eso me encanta porque me encanta llevar arte de otros artistas en mi cuerpo. También juntarme con otros seres que admiro su musicalidad en el caso de los que me acompañan. Pero bueno, trato de a veces... pucha, también me pasa de estar momentos así, donde el camino se pone así medio sinuoso y cantar estas canciones que me hacen bien a mí también. Bueno en el momento de componer es que me canto a mí misma también.

P: En cuanto a tus canciones, hay un mensaje que a mí me parece está presente en algunas letras, que habla del empoderamiento femenino, como en la canción para todas las mamitas del mundo por ejemplo. Quisiera que me hables un poquito sobre ¿A qué te estás refiriendo y cómo nos ayudaría eso a las mujeres?

R: Bueno, tomé esa canción, es una recopilación. Esa canción es de temazcal porque bueno era como llevarla afuera del temazcal, afuera de las ceremonias y que otra gente que no concurre a las ceremonias pueda escuchar este tipo de rezos. Entonces un poco, cuando elijo que canciones cantar que no son de mi autoría y las que son de mi autoría también, tienen que ir direccionadas a este rezo universal. Lo que creo es que bueno, cantar es como una vibración interna que nace desde bien adentro hacia afuera que es lo que necesitamos para este despertar, que no sea impuesto si no que sea bien desde el centro hacia afuera y cantar nos da ese regalo. Despertar, pucha, no es que... hay que estar todo el tiempo ahí, el que se cree despierto ya está dormido y es una tarea milimétrica, segundo a segundo. Sí, creo que el arte colabora mucho, que uno pueda manifestarse y este empoderamiento del que hablas es ser, es poder ser como uno, todos tenemos un talento, todos vinimos acá por una razón, entonces, es tomar esa misión y no esperar nada de otro ni que el otro quiera que sea, si no simplemente ser auténtico con lo que a uno le gusta, que es único e irrepetible, como nuestro iris, como nuestra huella digital lo que uno tiene para dar, algunos será la cocina, cocinar riquísimo y ofrendar rica comida, para otros será un hermoso bordado , una prenda, pucha, la cantidad de insectos o plantas que hay acá (Ayampe) así también somos nosotros, es multidimensional, multi talento.

P: ¿Me puedes explicar un poquito sobre el *know-how* de tu anterior carrera, que leía que te sirvió para impulsar más tu carrera?

R: Pucha sí, lo que yo siento es que nada está al azar, como todo es un camino que va en sumatoria y yo siento que lo anterior me sirvió un montón a producir, a manejar tiempo, espacio, dinero, gente. Porque también uno... yo estoy acá solita, pero atrás de este proyecto hay como, no te miento, pero cincuenta personas trabajando entre vestuaristas, músicos, iluminador, *veejay*, *deejay*, mezcladores, los que trabajan en el arte de tapa, los que me hacen el vestuario, pucha, si empiezo a contar hay mucha gente atrás, entonces bueno, también trabajar en equipo es un gran aprendizaje, uno de los mayores, bueno uno tiene que alimentarse, dar, recibir, y en armonía, entonces este, creo que bueno... Se me fue la pregunta del principio...

P: Era el *know how* de la producción.

R: Perdón, entonces todo esto es sumatoria y a veces uno dice: ¿Por qué estaré haciendo esto?, en un momento me pasó, di clases en la universidad, no sabía muy bien, ya no quería estar más en el cine, pero me interesaba dar clases, quería hacer, que también el hacer nos da experiencia y eso es muy importante en la vida, como salir y hacer. A veces uno está perdido y dice “uy, ¿pero qué hago?”. Haga y busque, si esto no gusta bueno, va a otra cosa, y si no gusta, o por ahí encuentra placer en eso que hace va por ahí el camino. Entonces me puse a dar clases en la universidad y en un momento decía: “¿Que estoy haciendo acá poniéndole nota a los alumnos?”. Pero fue hablar en frente de trescientas personas, lo cual eso, pues, me dio una seguridad para dar clases en frente de trescientas, cuatrocientas personas de canto o dar un concierto, como después uno empieza a mirar para atrás y dice “ah, esto me ayudó para esto” o incluso ahora produciendo, que también para producir un disco hay que, aparte de toda la parte creativa, hay que usar creación en la producción, como decir... escuchar el disco muchas veces, ver en qué lugar hay que modificarlos, como pedirlo a quién pedirlo y bueno, todo esto del cine en un lugar también me lo enseñó.

P: ¿Cuál fue la idea al mezclar tus canciones, me parece que es una reedición de un disco, no estoy segura, también tiene temas nuevos, del último disco *Para bien?*

R: El remix.

P: Ajá, que ya tiene remixes.

R: Sí, Ay! Fue hermoso, fue hermoso porque bueno, fue como abrir el disco a que otros productores lo agarren, lo re mezclen, le saquen cosas, le agreguen cosas, hagan lo quieran, que para mí esto del remix es maravilloso porque también es como soltar uno a su disco y es como un hijo, como que está ahí un año, dos, como lustrándolo, puliendo el diamante y después la entrega y eso es lo lindo de la música electrónica, de los *deejays* que también ellos *mixean*, sacan cositas, también el hip-hop enseñó mucho de eso, de poder usar *samples* y regalar como que eso ya está, ya está la obra entregada y cuando me llegan videos de gente haciendo danza con eso o que alguno lo agarró y lo cantan en otro espacio digo "Ay! Gracias, que bueno, tarea cumplida".

P: Una pregunta, me gusta mucho la canción *Curandera curando* y quería saber ¿Cuál es el significado que tiene para ti, sobre todo por las letras, en cuanto a qué significa para ti esa canción?

R: Esa canción es un Ícaro de la abuela *Ayahuasca* que la canta un curandero y entonces la escuché en una ceremonia, curandera curando, después yo le cambié como la métrica, los ritmos, pero bueno, siempre que uno va a una ceremonia de *Ayahuasca* se habla de la curandería y de curarse uno mismo que es sanarse y creo que ese es el momento en el que estamos ahora en el que uno tiene que mirar adentro y ver sus heridas, su niño herido, su niña herida, en qué lugar uno le permite ser y está trabado y que todos tenemos esa posibilidad aquí, ahora, en este presente de que ya está eso otro, no existe, está pero como decir que no interfiera más en este presente y poder observarse que es lo que más nos cuesta porque.... Y poder no enjuiciarse, no como a veces está el que nos juzga, pero si poder decir, *che*, no estuvo bien lo que hice o voy por acá y creo que es momento de... esto de curarse también tiene que ver con empoderarse, como van de la mano, como decir: "bueno, ya, esto" porque bueno, a todos nos cuesta esta vida tener los pasos que uno da y algunas cosas que

vienen de afuera, entonces hay un momento en que hay que agradecer todo lo que nos pasó y estar vivos, cuanta gente sobre todo nosotros en Latinoamérica, imagínate estar ahora en Siria o en donde están tirándose bombas y decir “pucha, estoy acá, agradezco y voy a hacer con esta vida que me tocó lo mejor que pueda de mí y ya está el pasado, si tuve quien sabe, padres, madres que no, o situaciones dolorosas, o... agradecerlas con amor en el corazón y hacer de eso un poder ¿No? De esa gente que pudo hacerlo exponencialmente lo mismo pero para el otro lado, esa es la sanación.

P: La última preguntita es ¿Cuáles son tus planes a futuro, como ves tu futuro musical, tu carrera y también como persona?

R: La verdad es que una de las cosas que aprendí con este cambio fue a no pensar en el futuro demasiado, fue como hacer lo mejor que hay aquí, ahora, y ahora estoy haciendo un tercer disco que está bien, bien hermoso, entonces poniéndole como mucha energía a esto, a este tercer disco, que es una creación. El futuro quien sabe, este, pero bueno aquí en este presente poniendo todo lo mejor de mí, mira donde estamos, en este paraíso, ahora me voy a Chile, me voy a Patagonia también a llevar este arte y sí, como planear un poquito así, pero también dejando recibir porque estamos llenos de regalos y si uno también está así como muy focalizado y que el futuro tiene que ir para allá y no sé qué y de repente el Gran Espíritu, este Gran Misterio dice “no, es para allá” Uy, se cae todo, entonces también abierta a recibir, sí, bueno me encanta la música, sé que este es mi camino y que voy poniendo todo en función de eso y estudiando también, como capacitándome más o aprendiendo de otros, estudiando más música. Ese es el pasito de hormiga que después trae sus frutos solito.

P: Construyendo.

R: Construyendo, sí

P: Listo, muchísimas gracias.

R: A vos hermana.

LEAD SHEETS

Soy

Adriana Pérez

Huayno
♩ = 90

Intro Am C

La ay la lay ay la lay.....

7

11

ay la la lay ay la la ay ay....

15

A

19

Soy el ai - re pu - ro de la tie - ma de la luz
Ven - go de los sur - cos de la tie - ma yel ba - ro

23

Soy el can - to dul - ce de las a - guas y el sol
Soy el ger - men vas - to de la es - tre - llan dur - mió

B

28

mf Voy des - per - tan - doel sue - e - ño y
a mis an - ces - tros

32

voy a - ca - ni - cian - doel vi - en - to y
dan - zan - do con e - llos.

38

f Ay! es el mo - men - to de los

42

al - bo - res las es - ta - cio - nes
y la luz... *mp*

D.C.

48

p La lai la.... Ritardando...

Danzante-Bomba
♩ = 100

Mamita Pacha

Adriana Pérez

1. *mf* Per - dó - na - nos ma - mi - ta Pa - cha por ha -
que nohan cre - ci - do so - mos

5. cer - te tan to da - ño Per - dó - na - nos
hi - jos bus - cando eica - ño So - mos hi - jos *p*

11. *f*

17. Am C Am C Am

23. Am 1. 2.

28. *mf* Per - dó - na - nos ma - mi - ta Pa - cha por ha -
co - ra que zón

32. Am7 F x4
cer - te tan to da - ño Per - dó - na - nos
tem - tu plo sa - ño no Desde el fondo de
ver - te en lo - sa - gra - do.

36. *mf* Te pe - di - mos ma - mi - ta Pa - cha haz - nos
tu ben - di - ción des - de el

40. Am7 1. F x4 2.
rí - o en - cau - za - do - Huir - mos con mo.

46. *mp* Hoy yo que - ro to - car el vien - toen - tre mis
ha - blar - teen for - ma de ser -

50. Dm7
de - dos y sa - ber que La
te te el

54. *mf* B♭maj7
flor de tu ca - be - llo seex - pan - de con sues
tiem - poes pa - ra cre - cer y mu - dar los ar - ti -

58. Am7
cen - cías

62. *mf* D.S. al Fine

Paya

Raymi

Trippy

Adriana Pérez

Intro Em7 Bm7 Cmaj7 Bm7

5 *mf* Em7 Bm7 Cmaj7 D7 Em7

9 Em7 Bm7 Cmaj7 Bm7

13 Em7 Em D7 Em7

17 **A** Em7 Bm7 C7 Em7 *f* Bm7 C7

21 *mp* Em7 Bm7 Cmaj7 Em7 Bm7 Cmaj7

25 *mf* Em7 Bm7 C7 Em7 Bm7 C7

29 *mp* Em7 Bm7 Cmaj7 Em7 Bm7 Cmaj7 **D.S.**

33 *mf* Em7 Bm7 D7 Em7

37 Em7 Bm7 D7 Em7

B 41 Bm7 Cmaj7

45 Fmaj7 Em7 **D.C. al Fine**

49 **Fine** Cmaj7 Fmaj7 Bm7 \flat 5

Ritardando...

Cura shunguito

♩ = 95
Sanjuanito

Adriana Pérez

G9 Em7

mp Lim - pia ca - be - za y cu - ra shun - gui - to.

Intro

5 Cmaj7(9) A♭dim Am7 Cmaj7(9) A♭dim Am Cmaj7(9) A♭dim

mf

9 Am7 1. Cmaj7(9) A♭dim Am 2. Am7 2

13 Am7 Em7 Cmaj7 Caum 1. Am7 2. Am7

A *f*

18 Cmaj7 A♭dim Am7 Fmaj7 A♭dim Am7

mp Al - ha - ja wam - bri - ta piel co - lor de tie - rra
bo - rra la tris - te - za

22 Cmaj7 A♭dim Am7 Fmaj7 A♭dim Cmaj7

vis - tes la sus - tan - cia de la chis - pae - te - er - na.
mís - ti - ca del ai - re haz que des - fa - llez - ca

26 Am7 Em7 Cmaj7 Caum 1. Am7 2. Am7

El mir - lo

B *f*

31 F9 Am7 Adim 1. Em7 2. Em7

mp En la que - bra - da sa - na sus a - las del ba - rro del cla - mor El mir - lo

36 G9 Em7 G9 Em7 D.C.

f Lim - pia ca - be - zay cu - ra shun - gui - to Lim - pia ca - be - zay cu - ra shun - gui - to

40 G9 Em7

mp Lim - pia ca - be - za y cu - ra shun - gui - to.

Wambrito

Adriana Pérez

Intro Dm(add9) Gm7 D \flat dim Simile Dm C(add9) Dm

A Dm7 A7 Dm6 A \flat dim A7 Dm X4

bri - to de o - jos par - dos Brín - da - me una son - ri sa Wam
flo - rez - ca en nar - dos Que dan - cen con la bri - sa Que

B B \flat maj7 B \flat maj7 Bm7 \flat 5 B \flat 7

Sies que me quie - re mi wam - bra

16 Fmaj7 A7 Dm7 Fmaj7 A7 Dm7

que me ven - gaa ver que me ven - gaa ver

Outro Dm(add9) Gm7 D \flat dim Simile Dm C(add9) Dm

