



ESCUELA DE MÚSICA

MEMORIA SONORA PARA RESISTIR A LA AMNESIA SILENCIOSA:
OBRA PERFORMÁTICA BASADA EN MATERIAL RECOPIADO SOBRE
EL PARO NACIONAL DE OCTUBRE DE 2019 EN ECUADOR.

AUTOR

Tamia Sisa Alfaro Maldonado

AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

MEMORIA SONORA PARA RESISTIR A LA AMNESIA SILENCIOSA: OBRA
PERFORMÁTICA BASADA EN MATERIAL RECOPIADO SOBRE EL PARO
NACIONAL DE OCTUBRE DE 2019 EN ECUADOR.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con
especialización en performance.

PROFESOR GUÍA

Lenin Estrella

AUTOR

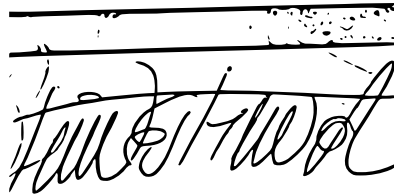
Tamia Sisa Alfaro Maldonado

AÑO

2021

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Memoria sonora para resistir a la amnesia silenciosa: obra performática basada en material recopilado sobre el Paro Nacional de octubre de 2019 en Ecuador, a través de reuniones periódicas con la estudiante Tamia Sisa Alfaro Maldonado, en el semestre 2021-20, 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".



Lenin Estrella

1711933695

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Memoria sonora para resistir a la amnesia silenciosa: obra performática basada en material recopilado sobre el Paro Nacional de octubre de 2019 en Ecuador, de la estudiante Tamia Sisa Alfaro Maldonado, en el semestre 2021-20 dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



César Santos
0601901093

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.”

A handwritten signature in black ink, consisting of several loops and strokes, positioned above a horizontal line.

Tamia Sisa Alfaro Maldonado

1716828585

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi madre, a mis hermanas y mi abuela, a Las Comadres y compañeras feministas que me ayudan a cantar para construir los mundos que soñamos.

DEDICATORIA

Esta investigación está dedicada a las víctimas y sobrevivientes del Paro Nacional, a todas las mujeres, feministas, disidentes sexuales y de género, organizaciones sociales, pueblos y nacionalidades, y a todas las personas que luchan para la liberación.

RESUMEN

Este proyecto de investigación artística, surge como una estrategia de música de resistencia ante el olvido y el silencio institucional y estatal sobre el Paro Nacional de octubre de 2019 en Ecuador, que durante 11 días movilizó a miles de personas a nivel nacional luchando contra el Decreto No. 883 y en defensa de la vida digna, dejando 9 muertos, 1057 heridos y 1330 detenidos a manos de las fuerzas represivas estatales.

Como producto de esta investigación, se creará una obra performática musical en base al análisis del material recopilado del Paro Nacional de octubre de 2019 en Ecuador, que permita generar una memoria sonora de este hecho histórico.

ABSTRACT

This artistic research project emerges from a strategy of resistance music as an alternative to oblivion and institutional and governmental silence around the National Strike from October 2019 in Ecuador, which mobilized nationwide through 11 days' thousands of people who were fighting against the revocation of Act 883 and defending the right to live with dignity, leaving behind 9 deceased, 1507 wounded and 1330 detainees in the hands of the repressive forces of the state apparatus.

As a product of this investigation a performative musical piece will be created based on the analysis of the gathered material from the National Strike from October 2019 in Ecuador in order to build sound memory from this historical landmark.

INDICE

Introducción.....	1
1 Marco teórico.....	3
1.1 Música de resistencia: registro, transmisión y preservación ..	3
1.2 Performance, letra y contexto histórico	5
1.3 Precedentes histórico-musicales	7
1.3.1 Cronología del Paro.....	9
1.4 Las canciones del paro nacional	12
2 Metodología.....	13
2.1 Objetivos.....	13
2.1.1 Objetivo general:	13
2.1.2 Objetivos específicos:.....	14
2.2 Enfoque	14
2.3 Metodología	14
2.4 Estrategias metodológicas.....	15
2.4.1 Para la construcción del marco referencial	15
2.4.2 Para la elección de canciones.....	15
2.4.3 Para los arreglos musicales	16
2.4.4 Para la creación del guión de la obra	16
2.4.5 Para la selección y edición de audio y video para Diseño Sonoro y Visuales.....	16
2.4.6 Para el concierto.....	16

2.5 Plan de Trabajo	17
2.5.1 Fase 1: Construcción del marco referencial	17
2.5.2 Fase 2: Elección de canciones.....	18
2.5.2.1 Cronología del paro	18
2.5.2.2 Letra:.....	18
2.5.2.3 Contexto de origen:.....	18
2.5.2.4 Idioma:	19
2.5.2.5 Requisitos para el concierto de grado	19
2.5.3 Fase 3: Arreglos musicales	19
2.5.3.1 Instrumentación	19
2.5.3.2 Forma.....	21
2.5.3.3 Tonalidad	22
2.5.4 Fase 4: Creación del guión de la obra.....	22
2.5.5 Fase 5: Para el concierto.....	23
Resultados	23
Conclusiones y Recomendaciones	29
Referencias	32
ANEXOS	34

Introducción

En octubre de 2019, durante once días, Ecuador vivió un Paro Nacional en rechazo al paquete de medidas económicas anunciadas por el Gobierno de Lenín Moreno, generando una serie de movilizaciones, tomas simbólicas, entre otras acciones de protesta a nivel nacional, teniendo como principal actor al Movimiento Indígena y dejando –según el registro oficial– 9 muertos, 1507 heridos y 1330 detenidos (Alianza por los Derechos Humanos, 2020). La música de resistencia acompañó de manera sostenida, los distintos momentos del Paro Nacional: las multitudinarias movilizaciones de comunidades y pueblos indígenas hacia Quito, las zonas de paz y centros de acopio, los rituales, el velorio de Inocencio Tucumbi, los enfrentamientos entre la Fuerza Pública y los manifestantes; entre tantos otros.

Durante el estallido social, el Estado y los medios de comunicación masiva formaron un cerco mediático que dificultó y limitó el derecho a la libre expresión y el acceso a la información a nivel nacional e internacional; sin embargo, se utilizaron otras estrategias de comunicación popular, como los mensajes de whatsapp, el boca a boca y la cobertura mediática de medios alternativos e independientes.

Después de once días de Paro, el Estado abrió un espacio de diálogo con una delegación de la sociedad civil, mediada por organismos internacionales, en el que se llegó a un acuerdo en el que se derogaría el Decreto No. 883 y se detendrían también el cierre de vías y la paralización nacional.

Al día siguiente, la CONAIE (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador) convocó a una minga popular –una práctica propia comunitaria de

las comunidades indígenas del Ecuador– de limpieza del espacio público, albergues y zonas de paz. Aquel día se limpiaron las calles, los albergues, los parques y las calles; se recogieron las piedras y se reacomodaron los adoquines, dejando la ciudad limpia pero, por supuesto, sin borrar los murales, grafitis e intervenciones artísticas en el espacio público, que son parte de la memoria y la lucha social del Paro.

A día seguido, diversas instituciones pertenecientes a las élites económicas ecuatorianas, convocaron a otra minga de limpieza de la ciudad de Quito, pese a que la ciudad ya había sido limpiada y arreglada el día anterior. Esta convocatoria iba resguardada por la Policía Nacional, y auspiciada por diversas marcas de productos de limpieza; en ella participaron diversos personajes políticos de derecha y/o afines al Gobierno de Lenín Moreno, vestidos de blanco.

Los meses posteriores al Paro Nacional, el silencio se instauró como política del Estado y sus afines. Poco o nada se escuchaba en los medios oficiales sobre el hecho histórico y los crímenes de lesa humanidad, poco a poco se iba instalando la amnesia silenciosa; sin embargo la música de resistencia y los procesos sociales organizativos no se han detenido y están constantemente resistiendo.

Este proyecto de tesis buscará indagar en la memoria colectiva popular y la música de resistencia sobre ¿Cómo sonaba el Paro Nacional? para poder crear una obra de reconstrucción sonora del hecho histórico, que aporte al ejercicio de hacer memoria.

1 Marco teórico

Para delinear cuáles serán los enfoques conceptuales desde los cuales se entiende y se aborda la música del Paro Nacional en esta investigación, es necesario ahondar en tres de sus aspectos fundamentales: música de resistencia, performance, precedentes histórico-musicales y las canciones del Paro.

1.1 Música de resistencia: registro, transmisión y preservación

Michel Duchein, inspector honorario de los archivos de Francia, en el prólogo del libro “Los archivos, entre la memoria histórica y la sociedad del conocimiento” del escritor Ramón Alberch Fugueras, menciona, en referencia al archivo y el registro de las memorias que, ni la sociedad ni los individuos pueden vivir/existir sin historia, por lo tanto todo aquello que participa en la conservación de esta memoria se reviste de una importancia fundamental (Alberch Fugueras, 2012). Así también, Paula Cecilia Ortale (2018), licenciada en Museología Histórica y Patrimonial, en su artículo “La música como vehiculizador de la resistencia popular” explica que: “la música en tanto patrimonio inmaterial que vehiculiza la resistencia popular ocupa un papel preponderante como un modo de expresión capaz de construir conocimiento, crear ideas, expresar ideologías, producir sentidos y resignificar procesos históricos” (p.11).

En la misma línea, Ataulfo Tobar (2021), cantautor ecuatoriano, licenciado en antropología y comunicación; en sus reflexiones sobre cómo se registra y se aprende la música de resistencia, señala la necesidad de comprender que el registro escrito de la música y la historia, ha sido preservado y escrito, precisamente, por los vencedores, sin considerar la memoria colectiva de las

sociedades vencidas, históricamente pertenecientes a sectores populares. Estas sociedades, en su mayoría ágrafas, han generado sus propias formas de preservación, registro y aprendizaje de la historia popular a través de la música de resistencia, como estrategia de resistencia al olvido, al silencio y al borramiento. Estas otras vías de hacer memoria se basan en “la transmisión oral, de boca a boca, de oído a oído, de generación a generación, donde no interviene la rigurosidad de la academia, peor aún de las estructuras y nomenclaturas europeas que se caracterizan por la escala cromática” (Tobar, 2021).

Juan Pablo González y Claudio Rolle investigadores del Programa de Estudios Histórico-Musicológicos de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en su artículo “Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular” aportan que, como bien mencionaba el académico francés Jacques Attali “el saber occidental continúa, después de veinticinco siglos, tratando de ver el mundo, y que no ha comprendido que el mundo no se mira sino que se oye, “no se lee, se escucha”” (González & Rolle, 2007, p. 33). Y así mismo, recalcan que el registro o reconstrucción sonora de la música popular resulta vital para su preservación, pues la obra no está completamente fijada sobre la partitura, sino que se define como tal a través del performance, la interpretación y el contexto histórico (González y Rolle, 2007).

Tobar relata que décadas atrás las canciones populares que hablaban de la realidad de explotación y de las luchas sociales, eran llamadas canción protesta, posteriormente pasaron a ser denominadas como canción de compromiso social y tiempo después, como canciones de autor. Sin embargo, más allá de las diversas denominaciones, si la música “pretende recuperar y guardar la memoria social y colectiva (...), si se trata de luchar y resistir ante una realidad adversa (...) muy bien pueden llamarse canciones o música de resistencia” (Tobar, 2021).

Mariana Ferrari, Doctoranda en Estudios Humanísticos con inscripción en la especialidad de Ética, define a la resistencia como una práctica ética –siempre que haya una reflexión previa a su realización– de carácter creador, creativo y transformador que posibilita otras prácticas éticas como la oposición de los individuos frente a los discursos dominantes (Ferrari Violante, 2017).

En consonancia, según expone Ortale, la resistencia a partir de la noción de cultura propuesta por el pensador italiano Antonio Gramsci, para quien “la cultura es siempre un espacio de lucha permanente, (...) donde la dominación nunca es absoluta y es constantemente resistida” (Ortale, 2018, p. 9), y agrega que “como la cultura, la memoria es también un espacio de lucha política contra el olvido: recordar para no repetir” (Ortale, 2018, p. 14).

Por tanto, para esta investigación se reconocerá como música de resistencia a la música interpretada, compuesta y escuchada durante el Paro Nacional, en tanto una práctica ética de resistencia, acorde al contexto histórico político.

1.2 Performance, letra y contexto histórico

El registro o reconstrucción sonora de la música –popular– de resistencia, resulta vital para su preservación, pues la obra no está completamente fijada sobre la partitura, sino que se define como tal a través del performance, la interpretación y el contexto histórico (González & Rolle, 2007).

Las letras de las canciones de resistencia –que en muchos casos, forman parte de la literatura popular–, cumplen un papel fundamental, porque producen transformaciones sustanciales y profundas. Esta idea aflora de la combinación

entre música y política (Ortale, 2018), y es un eje fundamental para la creación de la obra “Memoria sonora para resistir a la amnesia silenciosa”.

En concordancia con las reflexiones de Mariana Ferrari (2017), podemos considerar a los conciertos de música de resistencia, en tanto una práctica ética política, como un ritual a través del cual “se ponen en común significados y valores que tanto el público como la banda comparten. En estos eventos se da la participación y comunión de los músicos y la audiencia, se genera una simbiosis que se expresa en las letras, en el *look*, etc. (Urteaga,2000) (...) Para muchos estudiosos estos rituales son catárticos, y la participación en ellos va más allá de la mera pertenencia, pues gracias a ellos puede haber una intervención en las condiciones sociales” (p.154).

La práctica performática de la música de resistencia no debe limitarse a la ejecución técnica musical de los instrumentos, sino que, como el compositor y performista brasileiro Luigi Perotto (2017) señala:

Para Blacking, los conceptos referentes a cualquier práctica musical sólo toman sentido conforme las concepciones generales de la sociedad a que están enmarcadas – pues mantienen un vínculo continuo de sus propias características culturales cuanto reflexión de su lugar y de su identidad. (...) Las artes se constituyen como un sistema cultural que va más allá de sus aportaciones estéticas y de su desarrollo puramente técnico, pues es un artefacto cultural que adentra cuestionamientos más congruentes de la historia del hombre. Nos remiten a categorías de discusión más profundas que generan nuevos debates al respecto de lo que hace el hombre con el arte, no de lo que el arte hace con el hombre. (...) El arte pasa a ser institucionalizado, o sea, asume un rol político en relación a la representación del hombre y substituye la corporización y la experimentación por la técnica y por la función de la forma, apoyándose en referentes estéticos que son juzgados bajo la interpretación y tutela de las obras de arte seculares - producciones estéticas que forman los cánones de la llamada institución “Arte”. En esto [sic] sentido, la historia de las artes occidentales, en general, a menudo reafirma distintos puntos de poder y de dominación entre las sociedades conforme sus referencias involucradas a la institución “Arte”, lo que acaba por crear mecanismos de mantenimiento y repetición del repertorio de conocimientos como forma de sustentación de su status quo.

Así, el arte se distancia del ideal de experimentación y contacto, alejándose para cada vez aumentar más grado técnico, lo que hace crear una súper especialización para explorar y valorar sus bienes estéticos (p. 1496 – 1497).

En esta línea, resulta preciso mencionar la relación entre ética y estética planteada por las Mujeres Kurdas en donde explica que: “La estética siempre ha sido considerada como tener una doble, interrelacionada e inrrompible [sic] relación con la ética en todas las definiciones filosóficas. (...) la ética es la moral y la consciencia de libertad, la estética es emanar en línea con esta consciencia” (Comité de Jineolojî Europa, 2017, p. 54 - 55).

1.3 Precedentes histórico-musicales

A lo largo de la historia del mundo, en los procesos de liberación y revolución, la música de resistencia ha estado presente, tal como la música de los partisanos italianos que luchaban contra el fascismo, música de la resistencia en la guerra civil española que luchaba contra la dictadura fascista de Franco, la música que acompañó el proceso revolucionario en Cuba 1959, música chilena que acompañó el proceso de la lucha de Salvador Allende 1973, la música de Alí Primera en Venezuela de los años sesenta, o las canciones de Benjo Cruz en Bolivia. En Ecuador, los cantos de los chapulos que acompañaban las huestes alfaristas, los amorfinos y décimas que evocan las luchas libertarias de las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX (Tobar, 2021); los cantos de las mujeres kurdas en las Montañas Libres de Kurdistán que hablan de la liberación del Estado Islámico; entre muchos otros.

La música en épocas de resistencia, ha permitido soportar la crueldad de la vida, el horror de la muerte, sobrellevar la tortura, el martirio y el sometimiento. Las canciones de resistencia han acompañado las luchas y revueltas sociales, los levantamientos indígenas, la resistencia ante las dictaduras y las guerras. Todos estos procesos sociales de liberación han dejado una huella cultural que

trasciende su época y continúa causando transformaciones en el pensamiento crítico y la memoria colectiva, por eso, ha sido constantemente combatida por El Poder (Ortale, 2018). Quizá por eso –por la trascendencia y el impacto político-cultural de la música de resistencia– músicos, cantautores, compositores como León Gieco en Argentina, Víctor Jara en Chile, Jaime Guevara en Ecuador; han sido perseguidos, exiliados, torturados, mutilados y/o asesinados por las dictaduras de sus localidades; prácticas que hasta el día de hoy siguen repercutiéndose como política de Estado.

En ese sentido, las aportaciones del Comité de *Jineolojî* Europa (2017) son fundamentales:

En el discurso masculino, las líneas que se refieren a la mujer, dejando su sello tanto en las redes sociales como en cualquier otro campo científico, tienen enfoques propagandísticos, que no tocan para nada la realidad. En estos discursos, la verdadera posición de la mujer es ocultada cerca de cuarenta veces más de lo que de por sí, las historias de la civilización ya ocultan; clase, explotación, opresión y tortura (p.9).

(...) El positivismo excluyó a la mujer de estos procesos explicando la formación y desarrollo del conocimiento mediante una relación jerárquica entre observador y observado. Define el conocimiento como una reflexión obtenida de experimentos y observaciones y forma su infraestructura teórica en relación a estas necesidades. Con este método, el origen del conocimiento fue entregado a aquellos que obtenían esta reflexión (...) Este mecanismo construido por encima de la sociedad fue distribuido por todo el tejido social por medio de todas las herramientas del sistema de dominación masculina (...) El conocimiento fue transformado en una herramienta de poder por encima de la estructura social y fue distribuido bajo control (...) la ciencia fue convertida en ideología aplicando el fundamento científico-técnico de dominación a la naturaleza y la sociedad. La adquisición de conocimiento en el cientificismo ha evolucionado a una ambición por poseer la naturaleza, la sociedad y la mujer (p.18-19).

Entonces, no es posible hablar de la historia oral y la música de resistencia sin mencionar a las mujeres –como sujetas políticas– y su papel fundamental en la

preservación de la historia y la construcción del conocimiento, pues “análisis históricos a largo plazo mostraron que las mujeres jugaron un papel determinante en mantener y obtener conocimiento. En este proceso las mujeres ganaron la habilidad de recoger conocimiento y profundizarlo compartiéndolo con la sociedad” (Comité de Jineolojî Europa, 2017, p.18).

Con más razón, el reconocimiento de la oralidad y de las mujeres en la preservación de la historia y la producción del conocimiento, a partir de la música de resistencia, es una práctica de reparación y justicia, encaminada a recuperar y alzar de nuevo las palabras y voces silenciadas, a recuperar y dar valor a las memorias y las vidas de quienes luchan por la liberación, en una manera poética (Comité de Jineolojî Europa, 2017).

1.3.1 Cronología del Paro

A continuación se hace un breve resumen cronológico del Paro Nacional, tomado de la cadena periodística alemana *Deutsche Welle* (2019):

La revuelta social de octubre fue protagonizada por indígenas, estudiantes, trabajadores y transportistas en rechazo a las medidas económicas del Gobierno.

1 de octubre de 2019: El presidente Moreno anuncia que se liberará el precio de los combustibles. Diversos sectores sociales anticipan protestas para el 3 de octubre, día que entraría en vigencia el Decreto No. 883 con el que el ejecutivo planeaba cubrir parte de la brecha fiscal y cumplir un compromiso con el FMI para acceder a una línea de crédito.

3 de octubre de 2019: El gremio de transportistas paraliza las actividades, bloquean calles y carreteras en varias zonas del país en rechazo al aumento del precio de los combustibles. El ejecutivo decreta el estado de excepción.

5 de octubre de 2019: El movimiento indígena lidera las manifestaciones. Los transportistas llegaron a un acuerdo y levantaron el Paro, pero las protestas continuaron lideradas por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), e incluye a trabajadores, estudiantes, activistas, entre otros sectores. Su demanda no se limita a la derogación del Decreto 883 sino que buscan reformas políticas y justicia social.

7 de octubre de 2019: La sede del Gobierno se traslada a Guayaquil pues la ola de protestas violentas escala aceleradamente.

8 de octubre de 2019: La paralización de la producción petrolera deja pérdidas millonarias pues la noche anterior personas encapuchadas no identificadas irrumpen en la estación petrolera Lago Agrio 1, de la estatal Petroamazonas, la operadora más grande de la Amazonía. Durante todos los días de protesta se registra la toma de 11 campos petroleros y 137 millones de dólares en pérdidas para el sector.

9 de octubre de 2019: El día en que se conmemora 199 años de la Independencia de Guayaquil, la alcaldía cancela las celebraciones y convoca a la «Marcha por la Paz». Miles de guayaquileños acuden a la contramarcha que inicia en el Parque Centenario a horas de la tarde.

10 de octubre de 2019: Amnistía Internacional exige detener la represión. La Defensoría del Pueblo informa el balance de las protestas: cinco muertos, 554 heridos y 929 detenidos. Mientras tanto, en la Casa de Cultura Ecuatoriana que funcionaba como zona de paz, indígenas retienen policías y les encargan cargar el ataúd de Inocencio Tucumbi, quien fuera asesinado el día anterior a manos de las fuerzas represivas, como un acto de reparación, enmarcado en la justicia indígena.

11 de octubre de 2019: Llegada de los indígenas amazónicos a Quito.

Debido a los inhibidores de señal y el círculo mediático, no se tenía mayor información del estado de situación respecto al posible diálogo entre la sociedad civil y el Estado.

Se corre el rumor de que en la Asamblea Nacional hay gente retenida y se genera una emboscada en la Asamblea Nacional por parte de las fuerzas represivas hacia los manifestantes.

12 de octubre de 2019: Ese día se conmemoraba otro año de la conquista española, así que fue renombrado como el día de la resistencia indígena para reivindicar la lucha de los pueblos y nacionalidades indígenas.

Fue el día de mayor represión. Se realizó la Marcha de Las Mujeres hacia el norte de la capital. En Quito habían 97 puntos de conflictos violentos simultáneos, de acuerdo al Ministerio de Gobierno. La Contraloría General del Estado ardía en llamas, medios de comunicación son atacados, el transporte público está paralizado. Lenín Moreno declara –una hora antes– toque de queda y militarización a las 3pm. Esa noche se realiza el cacerolazo a las 8pm; pese al toque de queda, la gente se moviliza a las calles y los parques de Quito para manifestarse sonoramente y respaldar el Paro.

13 de octubre de 2019: Se realiza el Diálogo por la Paz, transmitido en cadena nacional, en el que participaron representantes de la sociedad civil, dirigentes de la CONAIE, el Presidente Lenín Moreno y diversos representantes del gabinete de gobierno. Este diálogo es mediado por la ONU y la Iglesia Evangélica. Después de varias horas de diálogo, se logra llegar a un acuerdo y conseguir la eliminación del Decreto 883 y la retirada de los puntos de resistencia, paralización de vías y manifestaciones.

1.4 Las canciones del paro nacional

Durante el Paro Nacional se compusieron e interpretaron canciones de resistencia como:

- Semillita – Canto en defensa de la vida, compuesta por Álex Alvear e interpretada por más de 15 artistas locales e internacionales que habla del Paro de manera poética.
- El Pueblo Unido – Del compositor chileno Sergio Ortega. Canción históricamente reconocida a nivel regional como acompañante de las protestas sociales de los movimientos de izquierda.
- Himno a la resistencia indígena – Canción tradicional indígena de Chimborazo, cuya letra fue modificada para hablar del Paro Nacional.
- *Sapalla* – Canción fúnebre tradicional indígena del pueblo kichwa, interpretada en el contexto del Paro como un homenaje a la vida de Inocencio Tucumbi.
- *Rikchari* – Canción que fusiona rap y música tradicional indígena otavaleña, compuesta por el grupo Los Nin, que habla sobre el Paro Nacional.

- Coplas del paro nacional – Coplas compuestas por Ruth Montenegro, que narra en sus versos cómo se desarrolló la revuelta popular.

Existen muchos ejemplos más de música de resistencia interpretada y compuesta en este hecho histórico, sin embargo, por fines prácticos, se nombrarán estas únicamente.

2 Metodología

Para este proyecto investigativo se realizará una investigación a través de la práctica artística, que como Lopez-Cano y San Cristóbal Opazo (2014) ya lo explican en su libro *Investigación Artística en Música: la investigación a través de la práctica artística* parte de una pregunta de investigación concreta y para poder responderla es necesario realizar una serie de tareas de investigación con diversas metodologías cualitativas. Además, el tipo de preguntas de investigación que se plantea están dirigidas a los problemas de la práctica artística y estrechamente relacionadas con la creación artística; es por eso que, en gran medida, las preguntas sólo pueden ser respondidas por medio de la práctica artística.

2.1 Objetivos

2.1.1 Objetivo general:

Crear la obra musical performática “Memoria sonora para resistir a la amnesia silenciosa”, basada en el análisis del material recopilado del Paro Nacional de octubre de 2019 en Ecuador.

2.1.2 Objetivos específicos:

1. Establecer un marco referencial con los testimonios, música, entrevistas, memorias relacionadas al Paro Nacional de octubre de 2019 en Ecuador
2. Analizar el material recopilado para la creación del guión de la obra.
3. Aplicar los recursos encontrados en el análisis, a la obra “Memoria sonora para resistir a la amnesia silenciosa”.

2.2 Enfoque

En esta investigación se utilizarán metodologías cualitativas documentales para crear una reconstrucción sonora a partir del material (audiovisual, memorias, textos, testimonios, videos, canciones, investigaciones, notas periodísticas, etc.) recopilado en el repositorio sobre el Paro Nacional; que se reflejará en la creación de una obra performática que intente responder ¿Cómo sonaba el Paro Nacional de octubre de 2019 en Ecuador?.

2.3 Metodología

Esta investigación será realizada a partir de metodologías mixtas cualitativas, autoetnográficas, documentales. Se utilizarán herramientas como: diario de campo, reflexiones de campo, entrevistas, la memoria personal, observación participante, autoinventario, investigación en archivos históricos, intertextualidad heurística para la creación, investigación de documentos multimedia, conceptualizar la práctica y diseñar nuevas acciones. A continuación se explicarán las estrategias metodológicas específicas, a utilizarse:

2.4 Estrategias metodológicas

2.4.1 Para la construcción del marco referencial

Para exponer una fundamentación teórica que respalde la importancia y sienta las bases conceptuales sobre las cuáles se trabajará, se realizará una investigación documental del tipo de intertextualidad heurística para la creación, puesto que la pesquisa no se limita a trabajos y documentos musicales, sino que se emplean materiales de otras disciplinas, que sirvan para construir marcos de interpretación de alguna obra, para generar sentido y para propiciar la creación (López-Cano, R., 2014). Es así que se revisarán archivos de audio, video, texto, testimonios, fotografías, canciones, notas periodísticas, reportajes, manifiestos de organizaciones sociales y publicaciones en redes sociales (Twitter, Facebook, Instagram, Youtube), y se realizarán entrevistas escritas, en audio y/o en video; que permitan mostrar un contexto histórico de la música de resistencia ecuatoriana y latinoamericana como antecedentes fundamentales para este trabajo.

A partir del análisis cualitativo y el discernimiento de información, se describirán los conceptos de música de resistencia y performance de resistencia en el que se basará la investigación, se sentarán precedentes históricos y artísticos de música de resistencia y se relatará, a manera de cronología, cómo fue el Paro Nacional de octubre de 2019 en Ecuador.

2.4.2 Para la elección de canciones

La elección de las canciones que harán parte de la obra, tienen una importancia fundamental y deberán responder a: la cronología del paro, la letra, su contexto de origen, el idioma y los requisitos institucionales para el concierto de grado.

2.4.3 Para los arreglos musicales

Para este fin se transcribirá a partitura las cuatro obras originales elegidas y se trabajará en los arreglos o versiones musicales en base a los siguientes criterios: instrumentación, forma y tonalidad.

2.4.4 Para la creación del guión de la obra

La construcción del guión tiene el fin de guiar el performance, y escribir la obra, por tanto, deberá construirse un formato que permita visualizar fácilmente la descripción de cada movimiento, quiénes interactúan, cuándo y cómo deben hacerlo; además de señalar las especificaciones necesarias para los arreglos y la curaduría del video.

2.4.5 Para la selección y edición de audio y video para Diseño Sonoro y Visuales

Se realizarán entrevistas en audio y/o video a personas que hayan participado activamente del Paro Nacional como parte de la guardia indígena, voluntarias en centros de paz, dirigentes sociales y músicos, con el fin de poder recopilar en audio y/o video testimonios sonoros que sirvan posteriormente para ser incluidos como fragmentos de audio dentro de la obra.

2.4.6 Para el concierto

Previo a la realización del concierto, deberán realizarse tres ensayos colectivos: uno virtual y dos presenciales. Posteriormente deberá realizarse la grabación

en audio y video con un equipo profesional para su posterior edición (en base a los criterios establecidos por la Institución).

En cuanto al performance, este deberá ser dirigido por la autora de la obra, basándose en el guión.

2.5 Plan de Trabajo

Las fases de investigación, creación e implementación de este proyecto, por su naturaleza, no son lineales, sino mas bien, trabajan en doble vía, de manera conjunta y complementaria. Es así que, por ejemplo: la creación del guión de la obra, está directamente relacionada con el análisis del marco referencial y este a su vez con la creación de los arreglos musicales. Sin embargo, para una mejor comprensión metodológica, a continuación, se expondrá cada fase por separado.

2.5.1 Fase 1: Construcción del marco referencial

En esta fase se pretende exponer una fundamentación teórica que respalde la importancia y sienta las bases conceptuales sobre las cuales se trabajará. Conjuntamente, se creará un repositorio (en una carpeta virtual) en el que se podrán encontrar todos los elementos documentales que se utilizarán para la investigación y realización de este proyecto. Esto ayudará no solo a realizar con mayor facilidad el análisis, uso y/o sistematización de la información, sino también, la recopilación de estos archivos que permita el acceso público a este compilado de documentos para futuras investigaciones y/o creaciones relacionadas con el tema. En el repositorio constarán: entrevistas en audio y sus transcripciones, grabaciones de audio de consignas y cantos de resistencia, archivos de video, fotografías, informes de la CIDH, manifiestos de

organizaciones sociales, canciones de resistencia compuestas o interpretadas en el marco del paro nacional y fotografías.

En esta fase deberá escribirse la investigación académica correspondiente a este proyecto de tesis.

2.5.2 Fase 2: Elección de canciones

La elección de las canciones que harán parte de la obra, tienen una importancia fundamental y deberán responder a los siguientes criterios:

2.5.2.1 Cronología del paro

Las canciones elegidas deben ilustrar sonoramente cómo se vivió el paro nacional, correspondiendo cronológicamente a los momentos más representativos del Levantamiento.

2.5.2.2 Letra:

Debido a la relevancia de las letras en las canciones de música popular y, más aún, en la música de resistencia, el sentido de las letras deberá coincidir con la intención, sensación, cronología del paro y momento de la obra en el cual se interprete.

2.5.2.3 Contexto de origen:

Todas las canciones deben haber sido interpretadas o compuestas durante el Paro Nacional, en contextos de resistencia. Es así que, la investigadora, a

partir de la observación participante y sus anotaciones en el cuaderno de campo, seleccionará las canciones más oportunas, en base a su experiencia.

2.5.2.4 Idioma:

Al menos una canción deberá ser en kichwa. Esto, como un acto de reparación, reconocimiento y justicia lingüística musical.

2.5.2.5 Requisitos para el concierto de grado

La Universidad estipula varios lineamientos para la presentación del recital de grado, por lo cual, el concierto debe durar entre 20 y 30 minutos máximo, por lo cual se elegirán únicamente 4 canciones.

2.5.3 Fase 3: Arreglos musicales

Para este fin se transcribirá a partitura las cuatro obras originales elegidas y se trabajará en los arreglos o versiones musicales en base a los siguientes criterios:

2.5.3.1 Instrumentación

Inicialmente esta obra estaba pensada para un formato amplio, presencial, escrita para orquesta de instrumentos andinos, visuales, diseño sonoro, coro y grupo de danza contemporánea; sin embargo, debido a la pandemia de COVID-19, este proyecto tuvo que hacer grandes adaptaciones y cambiar su enfoque escénico para adaptarse a las restricciones de movilidad, uso de

teatros, salas de ensayo, distanciamiento, entre otras. Es así que la obra se interpretará en formato reducido.

La instrumentación está pensada bajo el concepto creativo de un “cuerpo-pueblo”. Este concepto se desarrolla en base a la observación participante durante el Levantamiento de octubre de 2019, en donde la organización comunitaria del pueblo, hizo posible el sostenimiento de 12 días de Paro Nacional. Los roles dentro de la resistencia como: la primera línea de manifestantes, las ollas comunitarias, las brigadas médicas, la cobertura de medios independientes y el cuidado de los albergues, no estaban pensados de manera jerárquica, sino comunitaria, desde la lógica del sostenimiento y el cuidado de la vida en común. Así pues, cada instrumento representa una parte del cuerpo del pueblo. Este rol ilustra la manera y la intención en que deberá interpretarse el instrumento. Busca generar una intención/sensación de complementariedad y comunidad a nivel performático e interpretativo entre la banda, pues en el cuerpo del pueblo, la memoria es tan importante como el latir del corazón.

- Percusión (bombo andino, chagchas, cacerolas): corazón, fuerza.
- Contrabajo: esqueleto, sistema sanguíneo, los pies en la tierra.
- Guitarra acústica: músculo, órganos, resistencia, energía.
- Quena: sistema respiratorio, aire.
- Voces (soprano y contrato): alma, palabra, memoria.
- Diseño Sonoro: memoria.

2.5.3.3 Tonalidad

Puesto que este es un proyecto de grado de canto con énfasis en performance, las tonalidades han sido escogidas preponderando la tesitura y rango vocal de la soprano (creadora de la obra y autora de esta investigación), a fin de que las melodías puedan demostrar su capacidad interpretativa y performática. Así pues, se decidió mantener las tonalidades originales en las canciones Semillita y Sapalla; y modificarla en los temas Himno a la Resistencia Indígena y El Pueblo Unido.

2.5.4 Fase 4: Creación del guión de la obra

Esta obra está pensada como una reconstrucción sonora del Paro Nacional, es así que la música e instrumentación han sido cuidadosamente elegidas en base a la investigación documental, las anotaciones del cuaderno de campo, memoria personal, observación participante y otros criterios descritos anteriormente. Así pues, para poder guiar el performance, y escribir la obra, se construyó un formato que permitirá visualizar fácilmente la descripción de cada movimiento, quiénes interactúan, cuándo y cómo deben hacerlo; además de señalar las especificaciones necesarias para los arreglos y la curaduría del video.

Guión Memoria sonora para resistir a la amnesia silenciosa

Cada canción del repertorio de esta obra ha sido elegida en base a la investigación y el conocimiento situado. Todas las canciones elegidas son música de resistencia tocadas y/o compuestas en el marco del Paro Nacional, con la intención de recrear/rememorar los 11 días de Paro Nacional de octubre de 2019 en Ecuador.

La banda cumple el papel de un cuerpo-pueblo:

- Percusión: corazón, fuerza.
- Contrabajo: esqueleto, sistema sanguíneo, pies en la tierra.
- Guitarra: músculo, órganos, resistencia, energía.
- Quena: sistema respiratorio, aire.
- Voces y diseño sonoro: alma, palabra, memoria.

El diseño sonoro cumple la función de complementar la memoria y despertar otros sentidos en los y las espectadoras.

MOVIMIENTO	DESCRIPCIÓN	MOMENTO HISTÓRICO	DISEÑO SONORO	PERSONAJES	DUR.
Apertura	En la oscuridad, la soprano revisa fotos del Paro Nacional en el teléfono. Su rostro se ve iluminado únicamente por la luz del celular.		Disparo estruendoso de bomba lacrimógena.	Banda y diseño sonoro.	30"
TRANSICIÓN A	Soprano introduce a Semillita, narrando brevemente cómo comenzó el Paro.			Banda.	20"
1. Semillita	La soprano cuenta un compás de 6/8 afuera y en	Momento 1: Comunidades enteras	- tiempo de las mujeres	Banda, diseño sonoro,	4:50'

Figura 3: Guión de la obra Memoria sonora para resistir a la amnesia silenciosa

Se busca que la obra guíe un viaje a través de la memoria colectiva, donde tanto el público como la banda re-construyen la historia en común. ¿Cómo se sentía habitar las calles? ¿Cómo sonaba el Paro? ¿Qué sensaciones, qué aromas, qué texturas están guardadas en el cuerpo del pueblo?. Memoria Sonora busca interactuar con las memorias del cuerpo, de lo sensible, de lo común. Es por eso que se ha incluido dentro del “cuerpo-pueblo” al diseño sonoro (su interpretación también está escrita en la partitura) que representa la memoria sonora de lo sensible.

2.5.5 Fase 5: Para el concierto

Esta fase consiste en el estudio personal, ensayo, grabación y performance de la obra. Si bien resulta indispensable ensayar presencialmente, debido a las condiciones pandémicas, sólo podrán realizarse dos ensayos presenciales y un ensayo virtual antes de la grabación en audio y video que también se hará de manera presencial.

Para poder interpretar esta obra de performance es necesario el estudio y comprensión, no sólo de la partitura, sino también del guión, de la cronología del Paro, y por tanto, de la sensación y las formas de interpretar Memoria Sonora.

La edición del video debe responder a las especificaciones descritas en el guión y cumplir con los elementos expuestos en el guión de la obra y los requerimientos establecidos por el área de titulación.

Resultados

Las entrevistas realizadas para esta investigación, aportaron diversos recursos estéticos y éticos a la construcción de la obra, que dan sentido y significado a esta creación. Estas entrevistas se realizaron con el consentimiento informado de los entrevistados; sin embargo, para proteger su identidad, no se les preguntó sus nombres. A continuación, se citarán algunos fragmentos de entrevistas realizadas para esta investigación:

Ante la pregunta de cómo sonaba el Paro Nacional, respondieron:

- Sonaba como si... estuvieran golpeando a personas, pero así con armas, y sonaban ¡pum! ¡pum! Y después todos los niños nos pasamos ahí en la entrada de la Casa de la Cultura. Y cuando empezamos a entrar empezaron a gasearnos, y sonaba “shiuug shiuug” Y cuando llegaban ¡pum! Explotaban y sonaban ¡pum! ¡pum! (2*, 2020).
- Hay un sonido como muy fuerte en mi memoria y es esto de los trukutú que hacía “bip bip bip” y hacía como una alerta para poder mandar un sonido como aturdidor. Entonces hay primero este “bip” y luego “one, two, three” (...) y empezaba un chillido así agudísimo que te hacía poco más torcer (...) Y luego los bombazos. Tanto las bombas lacrimógenas como los balines y (...) los gritos, lloros, enojo, frustración, indignación de la gente (5*, 2020).
- Y entonces lloraba por ellos, porque ellos estuvieron aquí y gritaban “nos están botando gas, nos están botando gas” “nos ahogamos, estamos en la Casa de la Cultura” (3*, 2020)
- Yo tenía el sonido en mi cabeza siempre de las voces de las mujeres que decían “ no van a rendirse nunca más, no vamos a arrodillarnos nunca más, vamos a continuar compañeros, vamos adelante” (6*, 2020)

Sobre la música de resistencia y las manifestaciones sonoras de resistencia respondieron:

- Yo escuchaba ese sonido de rebeldía que cantaban... en círculo los amazónicos, los andinos, todos cantaron... cantamos un solo lenguaje, por la unidad, por la libertad, entonces... ¡Es el momento de librarnos de la esclavitud, es momento de librarnos de la corrupción! Yo me acuerdo de eso (4*, 2020).
- ¡Justicia, justicia, aquí estamos... aquí estamos hermanos! Se empezaron a unir con las lanzas, con las puntas de lanzas, contra el piso hacían sonidos y entre lanzas chocaban “chiquichic chiquichic” (4*, 2020)

Sobre el cacerolazo:

- salió el cacerolazo. Entonces para la gente que estábamos en la Casa de la Cultura ... si es aliento ¿no? Es fuerza... de como que la gente está ahí con nosotros (1*, 2020).
- ver que sin miedo salieron, no importaba que estaban botando gas, ahí sin miedo empezaron a hacer bulla... también me animó, me salieron lágrimas. ¡No estamos solos! (4*, 2020)
- Yo estaba en el ágora... y escuchar como un repique, era algo como un repique así medio lejano que se iba acercando, que escuchabas la onda llegar... como que algo por ahí lejos se está escuchando, entonces así como una onda “tzag tzag tzag” -llegando-, y claro te alegra, te da ánimos (5*, 2020).

Pensar en cómo sonaba el paro nacional trae a la memoria no sólo los sonidos sino los sentidos políticos de los que están cargadas. las representaciones sonoras, las formas y las narrativas desde donde se habita el espacio público.

Todas estas memorias y testimonios compartidos reafirman la importancia de la música de resistencia y hablan de cómo era la ocupación sonora del espacio público por parte de los dos macroactores del Paro Nacional: por un lado está la presencia estridente, ruidosa y aturdidora del Estado y por otro lado, los

manifestantes ocupando el espacio sonoro desde la música de resistencia, las consignas, los cacerolazos, los gritos.

Todas estas son aportaciones a los sentidos de la música de resistencia dentro de esta obra y serán además utilizados como *follys* dentro del performance, como parte del Diseño Sonoro.

Otro hallazgo importante es el papel del silencio dentro de la revuelta, desde el Estado había poca o nula comunicación, un círculo mediático y posteriormente el silenciamiento cómplice; mientras que durante el Paro, los manifestantes testifican que no habían momentos de silencio, pues siempre se escuchaban los sonidos terroríficos de las bombas, los disparos, los gritos, las balas, los trukutús, etc. Además, es importante recalcar que estos sonidos del shock, eran casi en su totalidad producidos por armas de fuego, máquinas o elementos artificiales y en el caso de la cuenta regresiva antes de disparar producida por los trukutús, la voz que se escuchaba era una voz masculina, pregrabada y en inglés; al contrario de los sonidos de resistencia que eran cantos, consignas, gritos, cacerolazos, golpes de lanzas, entre otros sonidos producidos por las personas, que además se caracterizaban por estar siempre acompañados de la palabra y la voz.

Otro aporte importante fue el desarrollo del guión de la obra, a partir de la construcción de un formato que permitiera explicar y visualizar con claridad la intertextualidad y los sentidos dentro de la obra. Esto se logró a partir del desarrollo de metodologías propias que permitan el trabajo paralelo entre el análisis documental, la memoria personal, la observación participante y la creación artística.

En esta investigación se recopilaron una serie de testimonios, música, se transcribió a partitura las canciones y se hicieron versiones o arreglos de los diferentes temas, entrevistas y demás recursos que permitirán el acceso público a este repositorio de información, se espera que esto facilite investigaciones y hacer memoria, pero también para propiciar el entendimiento, estudio, creación y composición de nuevas músicas de resistencia, a partir de ese conocimiento.

El resultado principal de esta investigación artística en música ha sido la creación y grabación de la obra performática *Memoria sonora para resistir a la amnesia silenciosa*, que recopila cuatro canciones tocadas y/o interpretadas durante el Paro Nacional:

- *Semillita*, yumbo compuesto por Alex Alvear durante el Paro Nacional, cuya versión original fue estrenada posterior al hecho histórico con la participación de al menos 15 artistas nacionales e internacionales.
- *Himno a la resistencia indígena*, tonada indígena tradicional de Chimborazo cuya letra fue adaptada por mujeres indígenas de la provincia para relatar sus vivencias y procesos de organización y resistencia durante el Paro Nacional. Esta canción se popularizó durante el estallido social a partir de la circulación, vía Whatsapp, de un video grabado con un celular de las mujeres cantando en un estudio de grabación durante las movilizaciones.
- *Sapalla*, yumbo tradicional indígena, de carácter funebre. Fue interpretada por una mujer indígena kichwa otavala-panazalea desde Madrid - España, en homenaje a la vida de las víctimas del Paro Nacional, a través de un video compartido en redes sociales.
- *El pueblo unido*, canción protesta emblemática de la resistencia latinoamericana, compuesta por Sergio Ortega. Fue interpretada varias veces durante las movilizaciones, en los albergues y zonas de paz, sin embargo el momento más representativo en donde fue interpretada y por el cuál se escogió esta canción, fue durante el *Diálogo por la paz*, en

las afueras de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en altas horas de la noche del último día de Paro, cantada a viva voz por la primera línea.

Así pues, esta obra se divide en cuatro momentos que narran cronológicamente cómo ocurrió el Paro Nacional. La primera parte, a través de la canción *Semillita*, narra con esperanza y fuerza los inicios del estallido social: comunidades enteras caminando hasta Quito, los barrios organizándose, etc. La segunda parte, cuenta las estrategias de resistencia y vivencias de las comunidades indígenas frente a la represión estatal, a través del *Himno a la resistencia indígena*. La tercera parte, rinde homenaje a las víctimas del Paro Nacional a través de la canción fúnebre *Sapalla*. Y finalmente, en la cuarta parte, se hace alusión a los últimos momentos del Paro, en los cuales se puede sentir la fuerza, el dolor y la rabia de la resistencia social de los once días de movilizaciones sociales.

Se contruyó un guión basado en el análisis y las reflexiones del material recopilado durante la investigación y el proceso creativo de construcción de la obra, de permitiera tener visión global y clara de la obra. Este guión determinó las directrices para los arreglos musicales, la interpretación performática y la grabación del video.

Conclusiones y Recomendaciones

En conclusión, la composición, creación, adaptación, performance y aprendizaje de la música de resistencia son praxis rituales políticas de resistencia ética-estética, como estrategias políticas de resistencia para hacer memoria, reparación y justicia.

En concordancia con el primer objetivo específico de establecer un marco referencial con los testimonios, música, entrevistas, memorias relacionadas al Paro Nacional de octubre de 2019 en Ecuador, se creó una carpeta virtual pública –incluida en los anexos– que permitirá a las y los lectores, acceder a un repositorio con el material antes mencionado.

En base al material recopilado se realizó un análisis que, a través de la metodología descrita en el capítulo dos, permitió la creación del guión de la obra performática *Memoria sonora para resistir a la amnesia silenciosa*, en coherencia con el segundo objetivo específico.

Tanto el guión de la obra como los arreglos musicales, la ejecución performática y la grabación en video, fueron el resultado de la aplicación de los recursos encontrados en el análisis del material recopilado sobre el Paro Nacional de octubre de 2019 en Ecuador; en cumplimiento con el tercer objetivo específico.

Esta obra es un acto de reparación y justicia musical. No solo hace memoria sobre el Paro, sino que construye narrativas y formas de interpretación que

reivindican la oralidad, los cantos de las mujeres, los testimonios, las experiencias, los saberes populares y la memoria colectiva como elementos fundamentales para la investigación académica artística musical.

Las formas de ocupar el espacio de manera sonora son la muestra clara de la posición y praxis política tanto del Estado como de las y los manifestantes. Mientras el Estado lanza sonidos aturdidores o el silencio (y acallamiento) cómplice, las manifestaciones populares le ponen voz, color y música a la protesta.

Hay una deuda histórica pendiente de la academia, frente a la realidad social y cultural, pues no puede pensarse ni hacerse la ciencia al margen de la sociedad. Se espera que la creación de “Memoria sonora para resistir a la amnesia silenciosa”, aporte con este conocimiento para que sea compartido y devuelto a la sabiduría popular.

Las estrategias metodológicas desarrolladas en este trabajo son un aporte frente al positivismo científico, demostrando que existen formas, herramientas, estrategias que permiten trabajar desde la investigación musical en artes y la academia en pro de las necesidades sociales.

A la academia le queda un desafío grande y es decolonizar la enseñanza, la investigación y el aprendizaje en el que el conocimiento popular, las memorias, la tradición oral quedan por fuera y es más válida la música académica que la música tradicional, que los cantos y arrullos. La academia tiene que reconocer que la fuente del conocimiento es la sabiduría popular, la tradición oral es lo que ha permitido a las investigadoras e investigadores acceder al conocimiento. Además, es necesario que la academia repiense sus formas de enseñanza musical; no es posible que hoy en día se siga aprendiendo la

música únicamente como el perfeccionamiento de la ejecución técnica musical. Así también, los *performers* tenemos que ocupar los espacios de visibilidad que nos da el arte con responsabilidad social y conocer nuestra historia para seguir construyendo memoria colectiva.

Referencias

- 1*, E. (octubre de 2020). Entrevista 1.2. (T. A. Maldonado, Entrevistador) Pujilí, Cotopaxi, Ecuador.
- 2*, E. (octubre de 2020). Entrevista 2. (T. A. Maldonado, Entrevistador) Pujilí, Cotopaxi.
- 3*, E. (octubre de 2020). Entrevista 3. (T. A. Maldonado, Entrevistador) Pujilí, Cotopaxi, Ecuador.
- 4*, E. (octubre de 2020). Entrevista 4. (T. A. Maldonado, Entrevistador) Pujilí, Cotopaxi, Ecuador.
- 5*, E. (octubre de 2020). Entrevista 5. (T. A. Maldonado, Entrevistador) Pujilí, Cotopaxo, Ecuador.
- 6*, E. (octubre de 2020). Entrevista 6. Pujilí, Cotopaxi, Ecuador.
- Alberch Fugueras, R. (2012). *Los archivos, entre la memoria histórica y la sociedad del conocimiento*. Barcelona, España: UOC.
- Alianza por los Derechos Humanos. (octubre de 2020). *Verdad, Justicia y Reparación. A un año de las protestas sociales octubre 2019. Informe Actualizado*. Recuperado el 03 de mayo de 2021, de Alianza por los Derechos Humanos: <https://ddhhecuador.org>
- Comité de Jineolojî Europa. (2017). *Jineolojî*. Comité de Mujeres en Solidaridad con Kurdistán.
- Ferrari Violante, M. R. (2017). La resistencia como práctica que posibilita la subjetivación. Un acercamiento al concierto-ritual de música de resistencia. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación* , 15 (30), 4-8.

- González , J. P., & Rolle, C. (2007). Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular. *Revista de Historia* , 4-6.
- López-Cano, R., & San Cristobal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos.*. Barcelona, España.
- Ortale, P. C. (2018). La música como vehiculizador de la resistencia popular. Registro sonoro del Patrimonio Inmaterial. (págs. 9-14). Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
- Pérez Torres, L. (28 de noviembre de 2019). Cronología del paro en Ecuador, y lo que vino después. *Deutsche Welle* .
- Perotto, L. L. (2017). *Revista Encuentros 15(3) Dossier Música y Sociedad Colombia* , 15 (3).
- Tobar, A. (junio de 2021). (T. Alfaro Maldonado, Entrevistador) Quito, Pichincha, Ecuador.

ANEXOS

Enlace para acceder al repositorio:

https://drive.google.com/folderview?id=1sZN2jAW0_EKNrzmWKE2Kvb_XssZJr1y

Enlace para escuchar y ver “Memoria sonora para resistir a la amnesia silenciosa”:

<https://youtu.be/NJ4m9sl5ZdM>

Guión Memoria sonora para resistir a la amnesia silenciosa

Cada canción del repertorio de esta obra ha sido elegida en base a la investigación y el conocimiento situado. Todas las canciones elegidas son música de resistencia tocadas y/o compuestas en el marco del Paro Nacional, con la intención de recrear/rememorar los 11 días de Paro Nacional de octubre de 2019 en Ecuador.

La banda cumple el papel de un cuerpo-pueblo:

- Percusión: corazón, fuerza.
- Contrabajo: esqueleto, sistema sanguíneo, pies en la tierra.
- Guitarra: músculo, órganos, resistencia, energía.
- Quena: sistema respiratorio, aire.
- Voces y diseño sonoro: alma, palabra, memoria.

El diseño sonoro cumple la función de complementar la memoria y despertar otros sentidos en los y las espectadoras.

MOVIMIENTO	DESCRIPCIÓN	MOMENTO HISTÓRICO	DISEÑO SONORO	PERSONAJES	DUR.
Apertura	En la oscuridad, la soprano revisa fotos del Paro Nacional en el teléfono. Su rostro se ve iluminado únicamente por la luz del celular.		Disparo estruendoso de bomba lacrimógena.	Banda y diseño sonoro.	30''
TRANSICIÓN A	Soprano introduce a Semillita, narrando brevemente cómo comenzó el Paro.			Banda.	20''
1. Semillita	La soprano cuenta un compás de 6/8 afuera y en	Momento 1: Comunidades enteras	- tiempo de las mujeres	Banda, diseño sonoro,	4:50'

	<p>el primer tiempo de la canción se encienden las luces, el diseño sonoro lanza un sonido de disparo de bomba lacrimógena y empieza la canción Semillita.</p> <p>La canción empieza con una introducción percusiva de casquillos de bombas lacrimógenas, con fuerza, emulando los latidos del corazón.</p> <p>Los últimos compases del tema se pierden entre el diseño sonoro de represión. No se toca el acorde final de resolución. Se apagan las luces.</p>	<p>emprendiendo camino hacia Quito, gente saliendo de sus casas con capuchas, bombas molotov, carteles, llantas, piedras, eucaliptos, cierre de vías.</p> <p>Momento 2: policías y militares en tanques de guerra, trukutús, helicópteros, cargando municiones, policías rezando en Carondelet, Romo dando declaraciones, policías formándose para bloquear el avance de las marchas y el acceso a sitios de interés político.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - 500 años - policías rezando - Represión, sirenas, disparos, gritos. 	visuales.	
TRANSICIÓN B	<p>Con las luces tenues, la soprano está de espaldas a la cámara, usando un pañuelo rojo que cubre la mitad de su rostro. Gira y acomoda el pañuelo destapando su rostro. Empieza a introducir la siguiente canción al tiempo que el bandolín comienza a tocar el Himno a la resistencia indígena.</p>			Diseño sonoro, banda y visuales.	45''

2. Himno a la resistencia indígena	<p>Las luces se prenden completamente cuando empieza la letra B.</p> <p>Se interpreta el tema, con fuerza, con una intención apegada a lo que dice el texto de la canción.</p> <p>La última estrofa de la canción es interrumpida por una ráfaga de disparos. No se toca el acorde de resolución.</p>	<p>Momento 3: barricadas, adoquines, guardia indígena, marcha de las mujeres, indígenas amazónicos con lanzas, guarderías, médicos haciendo cerco de seguridad, barrios organizados dejando donaciones de comida y ropa, ollas comunitarias.</p> <p>Momento 4: Jarrín en Teleamazonas, Moreno con militares (no hay texto), Lasso discurso, Romo, tanquetas, militarización, helicópteros.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - no se construye el presente - helicóptero - sirenas - represión - rechazo al paquetazo - cacerolazo - bocinas - represión - ráfaga de disparos 	Banda, visuales y diseño sonoro.	4:00'
TRANSICIÓN C	<p>La soprano (sin pañuelo), enciende una vela en la oscuridad, en homenaje y memoria a la vida de las y los asesinados durante el estallido social de octubre de 2019 e introduce Sapalla.</p>				30''
3. Sapalla	<p>La canción comienza con una introducción lenta entre el contrabajo y la quena, al tiempo que la soprano deja la vela a un lado.</p> <p>Sapalla es una canción fúnebre y debe ser</p>	<p>Momento 5: represión, confusión, caballos, disparos, motorizado atropellando manifestante, heridas y heridos, muertos, brigadas médicas, puente de San Roque, toletazos, disparos.</p> <p>Momento 6: funeral de</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Represión - Helicópteros - Auxilio - Me arde - Lo mataron - Escopeta - Disparos - Por Inocencio Tucumbi 	Visuales, banda, diseño sonoro.	4:51'

	<p>interpretada con dolor, rabia, indignación y miedo. Esta canción se interpreta como homenaje, memoria, reparación y no repetición de la represión de octubre.</p> <p>La canción termina en seco, al tiempo que se apagan las luces. No se toca la resolución de la línea melódica.</p>	Inocencio Tucumbi, tristeza, llanto, terror, rabia, calle de honor, policías en la CCE cargando el ataúd, misa, ritual.	- Que la resistencia sea		
4. El pueblo unido	<p>Empieza El pueblo unido, con la letra A del tema. Se interpreta con la sensación de volver a levantarse con las últimas fuerzas. La soprano mantiene una postura cerrada y poco a poco se yergue para cantar la letra B.</p> <p>La canción termina en unísono de toda la banda. Al terminar se mantiene la postura y la mirada fija en la cámara mientras suena el folly "octubre vive".</p>	Momento 7: Construcción de barricadas, cocinas comunitarias, camiones de donaciones, paros nacionales en Chile, Colombia, Bolivia, Haití, Hong Kong, Kurdistán.	- octubre vive	Banda.	2:30'
Final	Se muestran retratos en primer plano de las y los integrantes de la banda.				15''
DURACIÓN TOTAL APROXIMADA					16:71''

Semillita

Yumbo ♩ = 90

Mov. 2 Memoria Sonora

Compositor: Álex Alvear
Arreglo: Tamia A. Maldonado

A

(Disparo de bomba lacrimògena)

Diseño Sonoro

Soprano

Percutir en la cacerola
mf *mp*

Alto

Percutir en la cacerola
mf *mp*

Quena

f

Guitarra

Percutir sobre las cuerdas (buscar sonido grave)
mf

Contrabajo

Percutir en la caja del instrumento
mf

Percusión

mf

B

Dis. Son.

///

S

mp *f*

A

mp *f*

Vts. Ads.

mf *f*

Gtr.

Dm
mp *f*
pizz.

Ctbj.

mp *f*

Perc.

mp *f*



Semillita

Dis. Son.

S
u - na voz que duer-me/a-ba-jo de la tie - rra es-pe-ra por ma-nos que la cui - den _____

A

Vts. Ads.

f

Gtr.
mf *f*
E \flat B \flat Dm7 Gm E \flat B \flat Dm7

Ctbj.
mf *f*

Perc.
mf *f*

26

Dis. Son.

S
mf ma-nos que tra - ba-jen des-de la pu - re - za u-nas ma-nos que pro - te-jan el te - so - ro _____ *f*

A
mf u u u u u-nas ma-nos que pro - te-jan el te - so - ro _____ *f*

Vts. Ads.
mf *f*

Gtr.
mf *f*
E \flat B \flat Dm7 Gm E \flat B \flat Dm7 Dm7

Ctbj.
mf *f*

Perc.
mf *f*

D

Dis. Son.

S

A *mf*

Vts. Ads. *mp* *f*

Gtr. *mf* *f*

Ctbj. *mf* *f*

Perc. *mf*

41

Dis. Son.

S *mf* *f*

A *mf* *f*

Vts. Ads. *mf* *f*

Gtr. *mf* *f*
E \flat B \flat Dm7 Gm E \flat B \flat Dm7 Dm7

Ctbj. *mf* *f*

Perc. *f* *mf* *f*

E

Dis. Son.

S

A

Vts. Ads.

Gtr.

Ctbj.

Perc.

F

Dis. Son.

S
mf

A
mf

Vts. Ads.

Gtr.

Ctbj.

Perc.

65

Dis. Son. 

S *f* guar-dia-nes que pa-san de-sa - per - ci - bi - das mar-gi - na-das por lo/in - jus-to del pro - gre - so

A *f* guar-dia-nes que pa-san de-sa - per - ci - bi - das mar-gi - na-das por lo/in - jus-to del pro - gre - so

Vts. Ads. *mf*

Gtr. *mf* arco

Ctbj. *mf*

Perc. *mf*

E \flat B \flat Dm7 Gm E \flat B \flat Dm7 Gm

G

Dis. Son. 

S in - vi - si - bles a las sel - vas de ce - men - to mas vi - da sin e - llas no hay

A in - vi - si - bles a las sel - vas de ce - men - to mas vi - da sin e - llas no hay

Vts. Ads. *f*

Gtr. *f*

Ctbj. *f*

Perc. *f*

E \flat B \flat Dm7 Gm E \flat B \flat Dm7

Dis. Son.

S
pro-tec-to-res los sa-be-res del pa-sa - do mas vi-da sin e-llos no hay

A
pro-tec-to-res los sa-be-res del pa-sa - do mas vi-da sin e-llos no hay

Vts. Ads.
mf *f*
E \flat B \flat Dm7 Gm E \flat B \flat Dm7 Dm7

Gtr.
mf *f*

Ctbj.
f

Perc.
f *mf* *f*

H

Dis. Son.

S
digno
Yu-pay-cha-ni all - pa-ma-ma-tak Wa-kay chi-shka-man-ta Yu-pay-cha-ni all - pa-ma-ma-tak Wa-kay chi-shka-man-ta

A
digno
Yu-pay-cha-ni all - pa-ma-ma-tak Wa-kay chi-shka-man-ta Yu-pay-cha-ni all - pa-ma-ma-tak Wa-kay chi-shka-man-ta

Vts. Ads.
digno *f* *f*

Gtr.
E \flat B \flat Dm7 Gm E \flat B \flat Dm7 Gm
f arco digno

Ctbj.
f digno

Perc.
f

I

tiempo de las mujeres

500 años resistimos

Dis. Son.

S. *nostálgico* *mp* Ha ha ha ha *mf*^A a a a a a a a *indignante*

A. *nostálgico* *mp* ha ha ha ha *mf* a a a a a *indignante*

Vts. Ads.

Gtr. *indignante* E^b B^b Dm7 Gm *mf*

Ctbj. *arco nostálgico* *mp* *mf* *mf* *indignante*

Perc. *indignante* *mf*

J

Dis. Son.

S. *digno* *f* Yu-pay-cha-ni all - pa-ma-ma-tak Wa-kay chi-shka-man-ta Yu-pay-cha-ni all - pa-ma-ma-tak Wa-kay chi-shka-man-ta

A. *digno* *f* Yu-pay-cha-ni all - pa-ma-ma-tak Wa-kay chi-shka-man-ta Yu-pay-cha-ni all - pa-ma-ma-tak Wa-kay chi-shka-man-ta

Vts. Ads.

Gtr. *digno* E^b B^b Dm7 Gm E^b B^b Dm7 Gm *f*

Ctbj. *arco digno* *f* *digno*

Perc. *f*

K

Dis. Son. *somos las hijas del primer levantamiento (poner dos veces)* *represión + cacerolas*

S *furioso*
Tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum *furioso*

A *furioso*
Tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum *mp*

Vts. Ads. *mp*

Gtr. *mp*

Ctbj. *arco furioso*
mp

Perc. *furioso*
mp

Policías rezando en Carondelet

Dis. Son.

S *tumdumtumtum se-mi-lli - ta se-mi-lli - ta se-mi-lli - ta se-mi-lli - ta*
cresc.

A *tumdumtumtum se-mi-lli - ta se-mi-lli - ta se-mi-lli - ta se-mi-lli - ta*
cresc.

Vts. Ads.

Gtr. *mp* *f cresc.* *cresc.*

Ctbj. *f cresc.*

Perc. *mf* *f cresc.*

L

Dis. Son.

S. *esperanzado*
 Ca-mi-na-re-mos de-fen-dien-do la vi-da por es-te nues-tro te-so-ro que/es la vi-da
 Pa-re-mos el o-dio que nos con-ta-mi-na,

A. *esperanzado*
 Ca-mi-na-re-mos de-fen-dien-do la vi-da por es-te nues-tro te-so-ro que/es la vi-da
 Pa-re-mos el o-dio que nos con-ta-mi-na,

Vts. Ads. *mf*

Gtr. *mf*
esperanzado
 Eb Bb Dm7 Gm Eb Bb Dm7 Gm

Ctbj. *mf* *f*

Perc. *mf* *esperanzado*

M

Dis. Son.

S.

A.

Vts. Ads. *Represión, sirenas, disparos, gritos*

Gtr. Dm7 Gm Dm7

Ctbj.

Perc.

HIMNO A LA RESISTENCIA INDÍGENA

Mov. 2 Memoria Sonora

Tradicional indígena de chimborazo
Versión: Tamia A. Maldonado

A Tonada indígena ♩.=80 x4

Diseño Sonoro

Soprano

Alto

Quena

Bandolín

Contrabajo

Bombo

B

Dis.Son.

S

A

Qn.

Bdn.

Ctrbj.

Bmb.

Que vi - va la re - sis - ten - cia ca - ra - jo de los pue - blos y co - mu - nas ca - ra - jo

Que vi - va la re - sis - ten - cia ca - ra - jo de los pue - blos y co - mu - nas ca - ra - jo

rasgar tonada indigena

E m/B E/B E/B A m A m C/G C/A F/A E m/B

HIMNO A LA RESISTENCIA INDÍGENA

2

C

Dis.Son. 

S  *mf* Blo-quean - do mu - chos lu - ga - res ca - ra - jo con - se - qui - mos el res - pe - to ca - ra - jo

A  *mf* Blo-quean - do mu - chos lu - ga - res ca - ra - jo con - se - qui - mos el res - pe - to ca - ra - jo


Qn.  *mf* rasgar tonada indigena

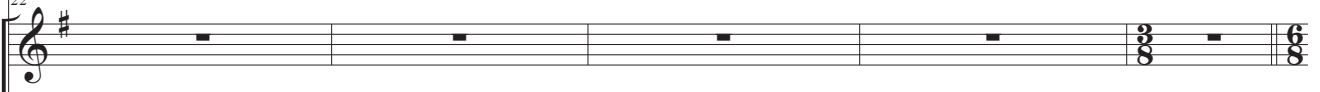
Bdn.  *mp* arco Em/B E/B E/B Am Am C/G C/A F/A Em/B

Ctrbj.  *mp* arco


Bmb. 


D


Dis.Son.  no se construye el presente sin conocer el pasado


S 

A 

Qn.  *mf*

Bdn.  *mf*

Ctrbj.  *f* arco

Bmb. 

E

Dis.Son.

S
mf En sol en llu-via y/en vien - to ca-ra - jo lu-cha - mos por los de-re - chos ca-ra - jo

A
mf En sol en llu-via y/en vien - to ca-ra - jo lu-cha - mos por los de-re - chos ca-ra - jo

Qn.
 Em E E Am Am Em F F Em

Bdn.
mf

Ctrbj.
arco

Bmb.
p

F

Dis.Son.

S
mf Co-mien - do gra-nos del cam - po ca-ra - jo so-por - ta-mos la tor-men - ta ca-ra - jo

A
mf Co-mien - do gra-nos del cam - po ca-ra - jo so-por - ta-mos la tor-men - ta ca-ra - jo

Qn.
mp

Bdn.
mf

Ctrbj.
arco
mp

Bmb.
mf

HIMNO A LA RESISTENCIA INDÍGENA

4
G

Dis.Son.

S

A

Qn.

Bdn.

Ctrbj.

Bmb.

H

Dis.Son.

S

A

Qn.

Bdn.

Ctrbj.

Bmb.

Cuan-do lle-gan mi-li-ta-res ca-ra-jo nos lan-zan ga-ses al cuer-po ca-ra-jo

I

represión *cresc* 1ra vuelta
y *dim* 2da vuelta

Dis.Son.

Imitar respiración ahogada

S

50

Con e - so no nos a - sus - tan ca - ra - jo me - jor co - ge - mos co - ra - je ca - ra - jo

A

50

f e - so no nos a - sus - tan ca - ra - jo me - jor co - ge - mos co - ra - je ca - ra - jo

Qn.

50

Imitar respiración ahogada

Bdn.

50

mf arco

Em/B E E/B Am Am C C/G F F Em/B Em/B Em/B

Trbj.

50

mp

Bmb.

50

mf

J

rechazo al paquetazo

Dis.Son.

S

56

A

56

Qn.

56

f m Em Em Em Em Em Em Em

Bdn.

56

Trbj.

56

pizz.

Bmb.

56

HIMNO A LA RESISTENCIA INDÍGENA

6

K

Dis.Son. **CANTAR** *guardia guardia, fuerza fuerza*

S *mf* - te es - tos a - tro - pe - llos ca - ra - jo los - in - dí - ge - nas lu - cha - mos ca - ra - jo

A *mf* - te es - tos a - tro - pe - llos ca - ra - jo los - in - dí - ge - nas lu - cha - mos ca - ra - jo

Qn. **CANTAR** *guardia guardia, fuerza fuerza*

Bdn. **CANTAR** *guardia guardia, fuerza fuerza*
Em E Em Am Am Am Em F F Em

Ctrbj. **CANTAR** *guardia guardia, fuerza fuerza*

Bmb. **CANTAR** *guardia guardia, fuerza fuerza*
mf

L

Dis.Son. *cacerolazo (1ra y 2da vez)*
bocinas (2da vez)

S *f* or to - dos los ha - bi - tan - tes ca - ra - jo de mi que - ri - do E - cua - dor ca - ra - jo

A *f* or to - dos los ha - bi - tan - tes ca - ra - jo de mi que - ri - do E - cua - dor ca - ra - jo.

Qn. *mp*

Bdn. *mp*

Ctrbj.

Bmb. *mf*

M

represión cresc
(continúa cacero lazo hasta compás 74)

ráfaga de disparos

Dis.Son.

S

73

A

Qn.

73

Bdn.

73

Ctrbj.

73

Bmb.

73

C

Dis. Son.

S *mf*

A *simular el sonido del viento*

Qn. *simular el sonido del viento*

Bdn. *mf*

Ctrbj.

Bmb.And. Chgch. *pp*

D

Dis. Son.

S *p*

A *mf*

Qn. *p*

Bdn. *mf*

Ctrbj. *p*

Bmb.And. Chgch. *mp*

E

Dis. Son.

S. *mf* Ja-ka-pi-chu wa - shi-ju-sha ya-ku-pi-chu chi - ga-ri-sha may - ta i-ma tu - ku-sha ur - pi-gu-lla pu-shan-gui.

A. *mf* Ja-ka-pi-chu wa - shi-ju-sha ya-ku-pi-chu chi - ga-ri-sha may - ta i-ma tu - ku-sha ur - pi-gu-lla pu-shan-gui.

Qn. *p* *Bb* *Bb* *Gm* *Bb* *Bb* *Gm* *Gm* *Gm* *Dm* *Gm* *Gm* *Dm*

Bdn. *mf*

Ctrbj. *p*

Bmb.And. Chgch. *mp* *mf*

F

vamos a continuar

Dis. Son.

S.

A.

Qn. *mf* *Bb* *Dm* *Dm* *Bb* *Bb* *Dm* *Dm* *Gm* *Gm* *Dm* *Dm* *Gm* *Gm* *Gm* *Gm* *mf* *mp*

Bdn. *mf* *mf* *mp*

Ctrbj. *mf* *mf* *mp*

Bmb.And. Chgch. *mf* *mp*

G

Dis. Son.

S
mf

A
mf

Qn.

Bdn.
mf

Ctrbj.
mp

Bmb.And. Chgch.

H

Dis. Son.

S
f

A
f

Qn.
mf

Bdn.
mf p mf p mf p mf p mf p mf

Ctrbj.
mf

Bmb.And. Chgch.
mf

I

escopeta + disparos

cresc.

Dis. Son. 

S.  *f*

A.  *f*

Qn.  *mf*

Bdn.  *mf*

Ctrbj.  *p* *f* *mf*

Bmb.And. Chgch.  *mp* *mf*

J

Lento $\text{♩} = 40$

helicópteros y sirenas

represión (*cresc*)

auxilio

me arde

lo mataron

Dis. Son. 

S. 

A. 

Qn.  *mp*

Bdn. 

Ctrbj. 

Bmb.And. Chgch. 

Yumbo ♩=80

K

represión (cresc) por Inocencio Tucumbi

Dis. Son.

S

A

Qn.

Bdn.

Ctrbj.

Bmb.And. Chgch.

L

rit.

M

Dis. Son.

S

A

Qn.

Bdn.

Ctrbj.

Bmb.And. Chgch.

U
mp

u
mp

mf

Dm Dm Dm Dm Bb Bb Bb Bb Dm Dm Dm Dm Dm

Bb

p

arco

mf

p

mf

p

mf

N

Dis. Son.

S *mf*

A *mf*

Qn. *mf* *mp* *mf*

Bdn.

Ctrbj. *mp*

Bmb.And. Chgch. *mp*

O

Dis. Son.

S *mf*

A

Qn. *mp*

Bdn. *mf*

Ctrbj. *mp*

Bmb.And. Chgch. *mp*

P

Dis. Son.

S. Rik-cha-ka-ash-pa tu-kun-mi al-ma-ka ha-wa pa-cha-man dios-pa ma-ki - pi rin-ki wi - ñay-ta-mi kaw-san-ky.

A. rik-cha-ka-ash-pa tu-kun-mi al-ma-ka ha-wa pa-cha-man dios-pa ma-ki - pi rin-ki wi - ñay-ta-mi kaw-san-ky.

Qn.

Bdn. B \flat B \flat Gm Gm Gm Gm Gm Gm Gm Dm Gm Gm Dm

Ctrbj. *p* *mp*

Bmb.And. Chgch. *mf*

Q

Dis. Son.

S. Wa-tan wa-tan-mi tu-pa-shun ya-na-pi ta-pa - mu-sha-mi ay - llu-pish sha - mun-ga-mi tu-kuy-mi ka - ty-mu-shun.

A. Wa-tan wa-tan-mi tu-pa-shun ya-na-pi ta-pa - mu-sha-mi ay - llu-pish sha - mun-ga-mi tu-kuy-mi ka - ty-mu-shun.

Qn.

Bdn. B \flat B \flat /D B \flat /D B \flat B \flat 7 Gm/D Cm Cm Dm Cm Cm7 Dm/A

Ctrbj. *p* *mp*

Bmb.And. Chgch. *mf*

R

que la resistencia sea

The musical score for Sapalla, page 9, features the following parts and markings:

- Dis. Son.:** Represented by a double bar line with diagonal slashes, indicating a drum or similar percussive instrument.
- S. and A.:** Vocal staves for Soprano and Alto, both containing whole rests.
- Qn. (Flute):** Melodic line starting with a *mf* dynamic. Chord markings below include B \flat , B \flat , Gm, B \flat , B \flat , Gm, Gm, Gm, Dm, Gm, and Gm.
- Bdn. (Clarinet):** Melodic line starting with a *mf* dynamic, mirroring the flute's melody.
- Ctrbj. (Cello):** Bass line with a *mf* dynamic, featuring long notes and slurs.
- Bmb. And. Chgch. (Bass Drum):** Rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic, marked with accents (>) and dots.

El pueblo unido

Mov. 4 Memoria Sonora

Comp.: Sergio Ortale
Arreg.: Tamia A. Maldonado

A A tempo ♩ = 100

This system includes staves for Diseño Sonoro, Soprano, Alto, Quena, Guitarra, Contrabajo, and Bombo Andino. The Quena part features a melodic line starting with a *p* dynamic. The Guitarra part includes a *p* dynamic and an *arco* instruction. The Contrabajo part starts with a *p* dynamic. The Bombo Andino part starts with a *p* dynamic. Chord symbols C m, C m/B b, A b, G, C m, C m/B b, A b, G are written above the guitar staff.

5

This system includes staves for Dis. Son., S, A, Qn., Gtr., Ctrbj., and Bmb. And. The Soprano (S) part has a *f* dynamic. The Quena (Qn.) part has a *mp* dynamic and a *cresc.* instruction. The Guitarra (Gtr.) part has a *mp* dynamic and chord symbols F m, B b, E b, A b, F m, G, C m, C 7. The Contrabajo (Ctrbj.) part has a *mp* dynamic. The Bombo Andino (Bmb. And.) part has a *mp* dynamic and a *cresc.* instruction.



El pueblo unido

Dis. Son.

S
 pie-mar-char el pue-blo va/a triun-far se-rá me-jor la vi-da que ven-drá a

A
 a

Qn.

Gtr.
mf
 Cm Cm Cm G Cm Cm Cm G

Ctrbj.
mf

Bmb. And.
f

13

Dis. Son.

S
 con-quis-tar nues-tra fe-li-ci-dad y/en un cla-mor mil vo-ces de com-ba-te se/al-za-

A
 con-quis-tar nues-tra fe-li-ci-dad y/en un cla-mor mil vo-ces de com-ba-te se/al-za-

Qn.

Gtr.
 13 Fm Fm Gm7 Fm G Cm Gm7

Ctrbj.

Bmb. And.
 13

El pueblo unido

17

Dis. Son.

S

A

Qn.

Gtr.

Ctrbj.

Bmb. And.

rán di - rán can - ción de li - ber - tad con de - ci - sión la Pa - tria ven - ce - rá *subito p* T/a -

rán di - rán can - ción de li - ber - tad con de - ci - sión la Pa - tria ven - ce - rá *subito p* T/a -

17

Fm Bb Eb Cm Fm G7 Cm Gm7

C

Dis. Son.

S

A

Qn.

Gtr.

Ctrbj.

Bmb. And.

subito p *f*

21

ho - ra el pue - blo que se/al - za en la lu - cha con voz de gi - gan - te gri - tan - do a - de - lan - te *f*

ho - ra el pue - blo que se/al - za en la lu - cha con voz de gi - gan - te gri - tan - do a - de - lan - te *f*

21

Ab Ab D D Cm Cm G7 G7

subito p *f*

21

subito p *f*

21

subito p *f*

D

Gritar: EL PUEBLO UNIDO JAMÁS SERÁ VENCIDO

Dis. Son.

Gritar: EL PUEBLO UNIDO JAMÁS SERÁ VENCIDO

S

Gritar: EL PUEBLO UNIDO JAMÁS SERÁ VENCIDO

A

Gritar: EL PUEBLO UNIDO JAMÁS SERÁ VENCIDO

Qn.

Gritar: EL PUEBLO UNIDO JAMÁS SERÁ VENCIDO

Gtr.

Gritar: EL PUEBLO UNIDO JAMÁS SERÁ VENCIDO

Ctrbj.

Gritar: EL PUEBLO UNIDO JAMÁS SERÁ VENCIDO

Bmb. And.

29

Dis. Son.

S

A

Qn.

Gtr.

Ctrbj.

Bmb. And.

Dis. Son. *rit.* octubre vive

S *p*

A *p*

Qn. *p*

Gtr. *p*

Ctrbj. *p*

Bmb. And. *p*

Fecha de la entrevista: 10 de octubre de 2020

Lugar: Comunidad San Isidro, cantón Pujilí, provincia de Cotopaxi, Ecuador

Evento: Octubre Rebelde – Inocencio Tucumbi, evento organizado por CONAIE al cumplirse un año del Paro Nacional.

Nota aclaratoria: por motivos de seguridad y confidencialidad, esta entrevista se hizo sin preguntar nombres ni datos personales que puedan permitir identificar a la persona.

Datos: 20 años, género masculino, parte de la guardia indígena, indígena de Colta.

TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA 1

- *¿Tú de dónde vienes?*
Soy de Colta-Chimborazo en la Comunidad Santa Rosa.
- *¿Cómo te autoidentificas?*
Indígena
- *¿Tú estuviste en las protestas en el paro nacional, no es cierto?*
Si
- *¿Y cuando tú piensas en el Paro Nacional, qué sonidos se te vienen a la memoria?*
Qué sonidos...sirenas caucho quemarse gritos de proyectiles, voladores, molotov, explosiones, motores, gritos.
- *Y hay algún sonido que cuando escuchas te asuste o te duela mucho?*
Creo que no.
- *Y te acuerdas un momento en el que escuchaste música, capaz iban tocando mientras marchaban o capaz en los centros de acopio había muchas cosas, te acuerdas?*
Eh... la verdad no creo que hubo, pero hacían... las consignas creo que son canciones ejercidas por las personas.
- *Te acuerdas de alguna?*
Claro... ¿la digo?
Y somos los hijos el primer levantamiento, no se construye el presente sin conocer el pasado, la verdadera historia es la que no nos han contado.
¿Cómo se hace la lucha en este país? Diciendo, haciendo, diciendo, haciendo, diciendo, haciendo ¡Carajo!
Por nuestros héroes caídos en combate ni un minuto de silencio, toda una vida de combate.
- *Perfecto, muchas gracias.*

Fecha de la entrevista: 10 de octubre de 2020

Lugar: Comunidad San Isidro, cantón Pujilí, provincia de Cotopaxi, Ecuador

Evento: Octubre Rebelde – Inocencio Tucumbi, evento organizado por CONAIE al cumplirse un año del Paro Nacional.

Nota aclaratoria: por motivos de seguridad y confidencialidad, esta entrevista se hizo sin preguntar nombres ni datos personales que puedan permitir identificar a la persona.

Datos: 20 años, género masculino, parte de la guardia indígena, indígena de Colta.

TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA 1.2

- *¿TE ACUERDAS DE ALGÚN MOMENTO QUE TE HAYA MARCADO MUCHO?*

Del cacerolazo

- *Si. ¿dónde estabas?*

En la Casa de la Cultura. Entonces... ¿Por qué digo el cacerolazo? Digo eso porque viene siendo el inicio del toque de queda ¿no? Que se viene tomando desde el año 1970...por ahí. Entonces que no se ejecutaba el toque de queda, entonces es algo histórico que pasa también en octubre, el toque de queda, entonces el toque de queda se ejecuta antes de lo previsto en Quito y entonces... a la gente le valía ¿no? El toque de queda, entonces... salió el toque de queda... **salió el cacerolazo. Entonces para la gente que estábamos en la casa de la cultura... si es aliento ¿no? Es fuerza... de como que la gente está ahí con nosotros.**

- *¿Y se escuchaba clarito?*

Si, toda la ciudad. Y era por minutos. Minutos, minutos, y sonaba así. Se escuchaban incluso consignas y todo.

- *¿Y tú te acuerdas cuando hubo esta explosión que sonó ¡bum!?*

¡Ajá! el tanque de gas... ¡claro! Este... ese fue un momento... bueno yo me retiré antes, pero... ese fue un momento planeado entonces yo me retiré antes por seguridad... y esto sí se escuchó incluso como 40 metros a la redonda la explosión del tanque de gas...es en...

- *¿Y qué pasó?*

No, nada.... La verdad no sé. Estábamos en una situación concreta y creo que sabíamos lo que estaba...iba a ocurrir, lo que podía pasar.

- *¿Pero... digamos, cuando escuchaste ese sonido qué fue lo primero que pensaste?*

Emm... no sé tal vez como que es la reacción del pueblo. Es la misma fuerza y es **lo que quiere mostrar el pueblo que es fuerte.**

Entonces... porque **nos manifestamos y en nuestras condiciones de clase fuimos capaces de confrontar a las fuerzas represivas** en esta.

- *Ajá. Perfecto. Gracias.*

Gracias

Fecha de la entrevista: 10 de octubre de 2020

Lugar: Comunidad San Isidro, cantón Pujilí, provincia de Cotopaxi, Ecuador

Evento: Octubre Rebelde – Inocencio Tucumbi, evento organizado por CONAIE al cumplirse un año del Paro Nacional.

Nota aclaratoria: por motivos de seguridad y confidencialidad, esta entrevista se hizo sin preguntar nombres ni datos personales que puedan permitir identificar a la persona.

Datos: 5 años, género masculino, quiteño, hijo de periodistas de CONAIE.

TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA 2

- *¿Tú qué te acuerdas?*

Sonaba como si... estuvieran golpeando a personas, pero así con armas, y sonaban ¡pum! ¡pum! Y después todos los niños nos pasamos ahí en la entrada de la casa de la cultura. Y cuando empezamos a entrar empezaron a gasearnos, y sonaba “shiuug shiuug”

Y cuando llegaban ¡pum! Explotaban y sonaban ¡pum! ¡pum!

- *¿Y tú cómo te sentías ahí?*

Yo me sentía mal, y en esos ratos no podía dormir.

- *¿Y estabas durmiendo en la casa de la cultura o dónde?*

No, en mi casa, pero a veces en la casa de unos amigos y sonaba ¡chiu!

- *¿Y tú te acuerdas de alguna canción?*

No

- *¿Y te acuerdas de algún baile que hicieron?*

No

- *¿No escucharon música?*

No

- *¿Solo te acuerdas... así de las balas y eso?*

Si

- *Uy qué feo. ¿Y Qué más te acuerdas? La gente gritando*

Si, y también gritaban y a veces hasta aquí, hasta alguna casa llegaban bombas. Entonces me empecé a asustar, entonces como empezaron a echar gases en la casa

de la cultura... nos llevaron allá a la... a la católica y entonces ahí nos cubrimos para que no... para que no entren bombas. Eso recordaba de el paro, nada más.

- *Muchas gracias. ¿algo más que quieras contar?*

No

- *Bueno... Muchas gracias.*

Fecha de la entrevista: 10 de octubre de 2020

Lugar: Comunidad San Isidro, cantón Pujilí, provincia de Cotopaxi, Ecuador

Evento: Octubre Rebelde – Inocencio Tucumbi, evento organizado por CONAIE al cumplirse un año del Paro Nacional.

Nota aclaratoria: por motivos de seguridad y confidencialidad, esta entrevista se hizo sin preguntar nombres ni datos personales que puedan permitir identificar a la persona.

Datos: 28 años, género femenino, parte de la guardia indígena, indígena, dirigente jóvenes MIC.

TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA 3

- *¿Tú de dónde eres?*

Yo soy de la comunidad de Salache- San José del cantón salcedo. Pertenezco a la organización de Segundo Grado [ininteligible].

- *¿Cómo te auto identificas?*

Indígena

- *¿Tú estabas en las protestas del año pasado verdad?*

Ehh... no, yo soy médico me encontraba haciendo la rural, estuvimos en Warintza y ahí era la alegría de... como nosotros por las redes... allá tenemos internet a una cierta hora... de hecho de siete a nueve de la noche y se apaga. Y estuvimos muy pendientes de todo lo que es... cuando pasaba algo... se me van las lágrimas. Cuando pasaba algo todos llorábamos ahí en la selva. Y al último cuando era más fuerte me acuerdo de que dijo... vino un paciente y me dijo -doctora sáqueme la muela- y yo así de por qué dice -porque está doliendo la muela y necesito estar bien porque me voy al paro- Y salieron de ahí y caminaron diez horas un grupo de chicos a apoyar a... hacia Morona Santiago, en el Puyo también que estaba fuerte, entonces ahí ellos salían de la selva. Entonces así vimos la acción de la gente.

- *Qué fuerte... ¿Y tú cuando piensas en el paro qué sonidos se te vienen a la memoria?*

Ehh... cuando nosotros estuvimos en el paro era la... primero era una soledad. La comunidad de Warintza está a cuatro horas de la frontera de Perú, de hecho, ahí fue la base de la guerra del Cenepa, cuando ocurrió el paro la gente salió, y era totalmente botado, todas las casas estaban apagadas. Nosotros enviamos la gasolina que teníamos... como no teníamos pacientes, no había gente... esa gasolina enviamos para que la gente pueda ir. Y me acuerdo de que en la mitad de la selva cuando se hizo la negociación... la gente gritaba "Iza, Iza, Iza, comienza la paliza" Y todos éramos así hecho un grupito en el estadio. Y al mismo tiempo mis compañeros de Cotopaxi ya estuvieron heridos aquí, un compañero perdió la vista, yo estaba en la selva y... mis compañeros somos Juventud MIC. **Y entonces lloraba por ellos, porque ellos**

estuvieron aquí y gritaban “nos están votando gas, nos están votando gas” “nos ahogamos, estamos en la casa de la cultura”

Se mandaban fotos de lo que estaban heridos. Y era una impotencia total de que ellos estaban aquí y yo no podía salir. Como digo estuve en la mitad de la selva y obviamente tenía ese peso como dirigentes de Jóvenes del MIC. eso...

- *Gracias, gracias por abrirte tanto. Y tú te acuerdas de alguna canción... de alguna canción que te haya dado fuerza en ese momento, de algo que... no sé alguna música algo que tu te acordabas quizá. Algo que sonó en ese rato, algo que te mandaron.*

Ehh... en el fuego prendían y cantábamos algo que decía. “en el centro del planeta canta un colibrí, en el centro del planeta canta un colibrí un ave, me llevará un ave me llevará, me llevará un ave me llevará juh! me llevará un ave me llevará...bri... bri... bri...bri... bri... bri... bri... bri, canta un colibrí” Era uno de los ejemplos. Y de ahí claro Rikchari también nos daba fuerza y todas las canciones del movimiento indígena.

- *Bueno... muchas gracias, gracias de verdad.*

Gracias a ti.

Fecha de la entrevista: 10 de octubre de 2020

Lugar: Comunidad San Isidro, cantón Pujilí, provincia de Cotopaxi, Ecuador

Evento: Octubre Rebelde – Inocencio Tucumbi, evento organizado por CONAIE al cumplirse un año del Paro Nacional.

Nota aclaratoria: por motivos de seguridad y confidencialidad, esta entrevista se hizo sin preguntar nombres ni datos personales que puedan permitir identificar a la persona.

Datos: 45 años, género masculino, indígena amazónico, integrante de CONFENIAE, chofer de Jaime Vargas.

Transcripción entrevista 4

- *Usted, de dónde viene, ¿de dónde es?*

Yo soy de la provincia de Pastaza, de la región amazónica

- *¿Y cómo se auto identifica?*

Pertenezco a la CONFENIAE quichua de la Amazonía.

- *¿Y usted estuvo en el paro?*

Si, estuve en el paro [ininteligible]... como soy partícipe con el presidente de la CONAIE estuve junto con él participando en todo el proceso, en la ciudad de Quito.

- *Y cuando usted piensa en el paro cómo suena en su cabeza, ¿cómo se acuerda de los sonidos, se acuerda de algo así de los sonidos?*

Si, de repente estuvimos transmitiendo en vivo en... Facebook, empezó como haber sonado dinamitas, como campo de batalla, como en guerra de Cenepa de Amazonía de así... como en las guerras así. Parecía como que estuviéramos escuchando una guerra con otro país como enemigos, y resultaba que eran entre ecuatorianos mismo, los hermanos... ecuatorianos mismo que nos hacían sonidos que sonaba adelante, atrás, al derecho... nosotros estuvimos en el centro y nos ahogábamos. Nos botaban gases y... escuchábamos sonidos **por todos lados que decían “médico, médico” ¡herido!** No sabías qué mismo hacer, no sabías cómo reaccionar. Cambiabas de sitio ósea... por todo lado, los jóvenes por todo lado corriendo, ayudando entre... entre nosotros, al herido alzando, poniendo en un lugar seguro, llamando a los médicos. Los médicos no sé... no sé de donde aparecieron... los médicos jóvenes o estudiantes qué serían no sé, y cumplieron un papel fundamental de... a los heridos, curarles, llevarlos a la emergencia, aún así sonaron más... sin piedad botaron, en las paredes chocaban los... yo digo son perdigones. Disparaban en las paredes, rebotaban y eran municiones porque ahí uno sabe. Entonces... es algo traumante recordar eso y justo cuando estuve ahí encontré un amigo que... justo primeros días que los amazónicos no estaban... solo nosotros estuvimos de la Amazonía el presidente de la CONAIE y yo... y justo ahí me encontré un amazónico, para y dice hola... ¿cómo estás? Y esa alegría de encontrarnos, dice tranquilo hermano ya vienen los amazónicos con lanzas, y eso... eso de ver como a mi frente le disparaban a lado de la oreja, no sé con qué dispararían,

pero... no dijo nada, ni una sola palabra y... y quedó ahí. Yo no sabía a donde correr y... ese valor de... coger votar piedra como otros estaban haciendo... ósea no... no estaba seguro yo mismo... porque estaba nervioso, nunca había estado solo. Cuando era niño era alarmante, uno escuchaba la guerra del Cenepa, en la Amazonía, en las guerras Ecuador Perú. Se escuchaban a lo lejos ese tipo de sonidos que... de como bombas, era igualito aquí en Quito... en la capital en... en la ciudad. Y eso es lo que me acuerdo. Si... si vas en las tardes, los días posteriores, cuando tocaban escuchabas a todos gritando... sin piedad empezaron a botar los... el gas lacrimógeno y **la gente iba gritando “zona de paz, zona de paz”** y aún así... aún así no respetaron zona de paz, igual nosotros no sabíamos que hacer, cómo parar esa... es que nos estaban maltratando prácticamente entre ecuatorianos. Entonces eso me acuerdo, y siempre me acordé... me acordé de el momento que me encontré con los amazónicos fue... grande.

- *Y como... y cuando llegaron... yo me acuerdo de que cuando llegaron los compañeros amazónicos tenían así las lanzas... y tenían placas de zinc y golpeaban y gritaban... ¡¡¡queremos justicia!!! ¿Eso se acuerda?*

Si... ¡justicia! Ya cuando... ¡justicia, justicia aquí estamos... aquí estamos hermanos! Se empezaron a unir con las lanzas, con las puntas de lanzas, contra el piso hacían sonidos y entre lanzas chocaban “chiquichic chiquichic” hacían sonido de la danza, entonces ya caminamos en paz, vamos a... pero por más que caminamos en paz... ellos provocaron todo, ellos empezaron. Todo todo empezaron ellos y obviamente reaccionamos... ósea eso es lo que nos pasó... eso es.

- *Se acuerda de una... algún momento en el que haya habido música, un sanjuanito... no sé iban cantando... ¿qué se acuerda así de la música?*

La verdad es que... casi cuando cantaban... más que todo en la casa de la cultura **yo escuchaba ese sonido de rebeldía que cantaban... en círculo los amazónicos, los andinos, todos cantaron... cantamos un solo lenguaje, por la unidad, por la libertad, entonces... es el momento de librarnos de la esclavitud, es momento de librarnos de la corrupción, yo me acuerdo de eso...** más que todo de los hermanos andinos y los amazónicos que estuvieron ahí.

- *¿Y se acuerda del cacerolazo?*

Si.

- *¿Cómo fue eso?*

Fue un día once... doce de octubre... si, justo yo ya... todos los vecinos de Quito, las vecinas... ósea sorprendente... ver que sin miedo salieron, no importaba que estaban votando gas, ahí sin miedo empezaron a hacer bulla... también me animó, me salieron lágrimas. ¡No estamos solos!

- *Que importante... ¿y dónde estaba, en la casa de la cultura?*

Si, en la casa de la cultura, justo llegó mi hermana de la Amazonía... estuve tratando de colocar para cocinar, mi hermana y mi hermano cuando llegaron y... cuando de repente me comenzaron a decir ¡no estamos solos, no estamos solos!

- *Y el día que ya se llegó al acuerdo, que se dio el diálogo ¿cómo fue? Se acuerda ahí que salió la gente al festejo ¿cómo se escuchaba?*

El día del diálogo... yo me fui con la CONAIE estuve dentro, estuve ahí detrás de él, las cosas como se discutían con el Gobierno con la CONAIE frente a frente, yo estuve ahí, estuve frente ahí con celular... y después del triunfo salimos... después que hubo diálogo... ya declararon decreto 883 de Jaime Vargas, estuve de chofer afuera, imagínate la... la gente se había congregado para recibir con alegría ¡caramba gracias! Llorando con Jaime, mandando besos... una alegría total. Por el haber triunfado ósea... entonces esto importó bastante. Otros llorando decían – ¡gracias! nos liberamos... por el momento... por el momento.

- *Muchas gracias... ¿algo más que quieras decir?*

No, no o sea... eso que para compartir que es todo un proceso de diálogo, conociendo los diálogos conociendo de verdad a los políticos cómo mismo es.

- *¿Y algún momento que haya habido mucho silencio... algún momento de calma?*

No me acuerdo de eso.

- *¿Todo el tiempo era así?*

Si, todo el tiempo.

- *¿En la noche también?*

Todo el tiempo... pasaban mensajes... van a hacer barricada, van a hacer todo, pasaban esos mensajes. Pasaron un mensaje que decía que nos cuidemos para que no nos perdamos, para siempre estar unidos y si algo pasa informar rápido. Eso... también manejaba en las redes sociales en el grupo de WhatsApp entre amazónicos para estar unidos, y cuando se perdió una chica amazónica... nos asustamos y en la medianoche buscamos... y un joven también se perdió, nos dispersamos y se perdió, a la medianoche llamando y nadie contestaba, al día siguiente apareció, se había ido a dormir a otro lado.

- *¡Qué susto! Muchas gracias, muchas gracias... me ayuda mucho.*

Fecha de la entrevista: 10 de octubre de 2020

Lugar: Comunidad San Isidro, cantón Pujilí, provincia de Cotopaxi, Ecuador

Evento: Octubre Rebelde – Inocencio Tucumbi, evento organizado por CONAIE al cumplirse un año del Paro Nacional.

Nota aclaratoria: por motivos de seguridad y confidencialidad, esta entrevista se hizo sin preguntar nombres ni datos personales que puedan permitir identificar a la persona. La persona entrevistada es una mujer de 35 años aproximadamente, dirigente indígena.

TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA 5

- *Tú de dónde vienes?*

Soy de Guaranda pero vivo en Quito

- *Cómo te autoidentificas?*

Kichwa del pueblo Guaranka.

- *Tú estuviste en las protestas en el paro nacional, no es cierto?*

Sí, sí estuve.

- *Y cuando tú piensas en el Paro Nacional, qué sonidos se te vienen a la memoria?*

Hay un sonido como muy fuerte en mi memoria y es esto de los trukutú que hacía “bip bip bip” y hacía como una alerta para poder mandar un sonido como aturdidor. Entonces hay primero este “bip” y luego “one, two, three” no se cuánta vaina más hasta el 10 y empezaba un chillido así agudísimo que te hacía poco más torcer, si es que alguien era más sensible, seguro le afectaba mucho más... Eso es el sonido... Y luego los bombazos. Tanto las bombas lacrimógenas como los balines y lo otro es los gritos, la desesperación... los gritos, lloros, enojo, frustración, indignación de la gente... **Los sonidos de también los cantos como una forma de resistencia**, los cantos y hay estos como rondadores, pingullos, guitarras, y también los bastones de mando que hacían “tak tak tak” pero en el piso, me acuerdo bastante... Los discursos, los discursos me acuerdo bastante fuerte la energía de los discursos en el ágora (de la casa de la cultura) por ejemplo, como tiene una acústica bastante especial, era así como un eco, una reverberación bastante fuerte, te hacía... como alguien decía una consigna y los demás replicaban, te hacía estremecer todo el cuerpo... Entonces eso, pero también mucho llanto, desesperación, mucha rabia, son los sonidos más... Y sobre todo estas balas: “Tak, tak, tak” todo el tiempo, ¿no? Todo el tiempo volando por los aires, surcando... como que reventaban, como que abrían el aire y se hacía un

zumbido y “zag” lanzaban. También esto de las manos de **los chicos ahogando la bomba en el agua:** “usssssss”... Eso.

- *Gracias. Y te acuerdas de algún canto, la letra o la melodía de cómo eran esos cantos de resistencia? O alguna consigna que te resuene mucho?*

“Somos los hijos del primer levantamiento”, esa; y una que salió ese rato -bueno, en ese espacio de tiempo- que es... uuu ya me olvidé.

- *No pasa nada. Y por ejemplo en la marcha de las mujeres te acuerdas de alguna consigna?*

Yo estaba ahí adelante y ya no me acuerdo jaja, yo estaba gritándolas... mierda, no me acuerdo... Eran como que: la lucha de las mujeres... estamos... y vea vea vea, que cosa más bonita... mujeres en la vida... luchando por la vida... algo así, ya se me fue... Sí, pero esa por ejemplo yo estaba gritando.

- *Y alguna canción, algo que te acuerdes? Ahí había música no es cierto, en el ágora de la Casa de la Cultura?*

El “Movimiento resistencia indígena”, esa es como la fuerza que daba, los inty raymis que la gente tocaba para que los cuerpos se animen o que estén... como había mucha energía de los cuerpos de las personas, había de alguna manera que disuadirla porque sino eso reventaba, era como un caldero, una olla de presión, porque si no calmábamos de alguna forma... y para eso sirvió mucho, por ejemplo, la música, el canto, para gritarla, para que nuestra energía un poco se dirija al otro lado, porque si es que nosotros dejábamos miles y miles de emociones queriendo quemarlo todo... porque imagínate nos estaban matando -literal-, eso iba a arder, entonces lo que se hacía a través de la música, de los cantos, de los gritos, era un poco desahogar... no para no hacerlo sino para que eso un poco se equilibre para... -a ver pensémoslo- porque si nos íbamos ¿qué iba a pasar?, porque si nosotros íbamos a frentear al Estado violento, si ellos tenía armas... nos masacraban no más. Entonces era para eso también que servían esos sonidos, estas músicas... estas vibraciones que tocaban.

- *Y sólo ahí había música o también cuando marchaban?*

En todo lado, en todo lado era música con palmas, con los pies, con las lanzas, con los gritos, con las voces, hay otras compañeras que son mucho más -no sé- artistas bastante... con las guitarras... habían mujeres con las guitarras, hombres también con quenás... en todo momento había, había alguien siempre haciendo algo y eso: la música, el canto, los gritos, anima, reaniman, reviven y te dan fuerza porque a veces estás decayendo por -no sé- dos semanas casi ahí (en el Paro Nacional) el cuerpo si bien está con tanta adrenalina, en algún momento decae y eso cuando estás cayendo y te están masacrando... vuelves a retomar la energía.

- *Y en el cacero lazo, te acuerdas qué sentiste cuando escuchaste? Se escuchaba? Dónde estabas tú?*

Yo estaba en el ágora... y escuchar como un replique, era algo como un replique así medio lejano que se iba acercando, que escuchabas la onda llegar... como que algo por ahí lejos se está escuchando, entonces así como una onda "tzag tzag tzag" -llegando-, y claro te alegra, te da ánimos... entonces escuchar que sonaban por horas... más de una hora que fue eso, porque nosotros podemos estar ahí un rato, pero que eso se replique, replique, y sostengan en el tiempo, eso era bastante valioso.

- *Qué lindo, muchas gracias.*

De nada.

Fecha de la entrevista: 10 de octubre de 2020

Lugar: Comunidad San Isidro, cantón Pujilí, provincia de Cotopaxi, Ecuador

Evento: Octubre Rebelde – Inocencio Tucumbi, evento organizado por CONAIE al cumplirse un año del Paro Nacional.

Nota aclaratoria: por motivos de seguridad y confidencialidad, esta entrevista se hizo sin preguntar nombres ni datos personales que puedan permitir identificar a la persona.

TRANSCRIPCIÓN 6

- *¿De dónde viene?*

De la comuna ancestral en Manaos frente al mar, un pueblo resistente al... al proceso de colonización de los españoles y resistimos incluso al imperio Inca y nosotros fuimos libres... hasta que llegó el modelo actual de ciudad... y ya ahí estamos. Y tenemos nuestra flota pesquera, nuestra vida normal, pero cuando se activaron el TLC todos los tuneros salimos y desde ahí fuimos conformando los escudos de las guardias indígenas, ahora son los escudos más famosos que se ve en las luchas Latinoamericanas incluso

- ¡Chévere! ¿y cómo te auto identificas?

Como auto me auto identifico... en qué sentido cultural social...

- Cultural

Bueno...somos indígenas nos identificamos como víctimas de un sistema, también nos identificamos como los hijos del levantamiento, del florecimiento, los hijos de la riqueza, que nos han cegado a través de la educación, a través de... nos identificamos como seres libres, pensantes, no “libres pensadores” si no “pensadores libres”, y nos identificamos con todos nuestros colores como hermanos.

- Chévere... ¿y tú estuviste en las protestas del año pasado?

Estuvimos como millones de personas caminando, y fuimos conformando estrategias para defender a las mujeres, a los niños, a los ancianos y evitar que los ancianos entren. De esa manera nosotros pudimos garantizar que la marcha tuvo tanta incidencia con violencia... no haya tenido la violencia de nuestra parte o haya sido manipulada, nosotros cuidamos los colores puros del levantamiento.

- ¿Cuando piensas en el paro nacional qué sonidos se te vienen a la cabeza como... no sé te acuerdas de las sirenas, de las consignas, de qué te acuerdas?

Yo tenía el sonido en mi cabeza siempre de las voces de las mujeres que decían “ no van a rendirse nunca más, no vamos a arrodillarnos nunca más, vamos a continuar compañeros, vamos adelante” esos sonidos fueron los que... los de armonización que... opacaban las bombas, opacaban los tractores, las balas, opacaban las bombas de sonido que entraban a la Ágora, eso opacó las millones de motos que de alguna manera pasaron encima de nosotros con los caballos, esas que parecían que eran gigantes... fueron opacados por las voces de las hermanas, en el cual me animaban y

me abrazaban mucho y porque mi misión era protegerlas o a todos ¿no? Y siempre se acercaban a mí a darme ánimo, porque éramos muy pocos para tantos... 200 mil personas, y controlar eso... era... eso. Pero yo recuerdo siempre la voz de mis hermanas y de millón de gente, como tener los ojos cerrados y la gente pidiendo la comida, andando, y el movimiento “ñun, ñun, ñun” y atrás habían sonidos “bum bum bum bum bum” pero acá era el “ñun, ñun, ñun” y era interesante ver que todo el mundo venía con sangre “médico, médico, médico” Y acá podíamos tener otra conversación de... como íbamos a seguir avanzando. Para mí la mejor voz que escuché fue de mis hermanas.

- ¿Y te acuerdas tal vez de alguna canción de resistencia o de lucha que se haya escuchado o cantado ahí durante el paro?

Bueno el sonido más poderoso que escuchamos fue algo que inició hace muchos años, pero nunca tuvo el eco. Y el día de todo escuchabas gente no indígena, gente afro gente mestiza, gente estudiante, gente blanca, gente de todos los colores porque este no fue un levantamiento de un grupo. Fue un levantamiento de todo un país, fue guardia guardia, fuerza fuerza. Gritaban **“guardia guardia, fuerza fuerza”** Gente nunca había conocido esto. Y después cantábamos “fuerza fuerza, guardia guardia” ¡por nuestra tierra fuerza fuerza, por Ecuador fuerza fuerza! ¡por Latinoamérica fuerza fuerza! Y así íbamos aumentando las consignas, y fue tan interesante que nos invitaron para la COP en Madrid y fuimos con Jaime Vargas, Leonidas Iza y mi persona a dar conferencias, y la marcha de toda Latinoamérica... de todo el mundo gritamos ¡guardia guardia fuerza fuerza! Y todos volvieron a gritar sin saber la canción. Entonces esa fue la canción que más eco para mí ha tenido, que es una consigna realmente.

- Qué lindo muchas gracias.

Entrevista escrita para la investigación de tesis Memoria sonora para resistir a la amnesia silenciosa.

Por Ataulfo Tobar

Quito, Ecuador, Junio 2021.

El desafío de encontrarle música a la revuelta social

Octubre del 2019 sin duda fue un hecho histórico que marca una nueva forma de protesta social en el Ecuador, inició con un movimiento reivindicativo de los transportistas pesados de la Provincia del Carchi al norte del país, caracterizada por ser zona fronteriza que desde ya genera diversos conflictos que van desde el contrabando de combustibles y gas licuado de petróleo que salen de Ecuador e ingresan a Colombia, generando beneficios no desestimables a quienes mueven este negocio, e ingentes pérdidas al país por convertirse en un torrente de fuga de divisas muy significativo.

Mientras los transportistas pesados cerraban acuerdos con el gobierno, Quito era el escenario de manifestaciones en diferentes lugares, en especial en algunos sitios icónicos de la ciudad como el parque El Ejido, la Asamblea Nacional, los alrededores del Palacio de Carondelet, luego estas manifestaciones aparentemente barriales se extendieron a los ingresos de la ciudad, en especial al norte de Quito donde las calles fueron bloqueadas con escombros, quema de llantas, conflictuando mucho mas el ya caótico tránsito vehicular de la zona.

Podemos asegurar que la dirigencia indígena de la CONAIE realizó pronunciamientos exigiendo al gobierno la eliminación del decreto 883, mientras esto sucedía, el asedio de manifestantes entre los que se encontraban enlistados todo tipo de personajes, como vándalos, migrantes, provocadores, delincuentes, dieron inicio a saqueos de almacenes tiendas y bodegas de diferentes lugares de la ciudad, al propio mercado mayorista y a las condominios residenciales, donde los propietarios organizaron comités de seguridad emergente ante el ingreso de vándalos a los domicilios particulares, en la zona de Carcelén los vándalos se enfrentaron a brigadas de habitantes organizados, que a la vez construían barricadas para defenderse del asedio. En estas escaramuzas se registraron ataques con armas de fuego por parte de los vándalos contra la gente organizada que defendía la seguridad de sus lugares de vivienda.

Solo cuando la movilización indígena convocada por diferentes organizaciones agrupadas en la CONAIE, FEINE, FENOCIN, convocaron a la marcha indígena hacia la ciudad de Quito, las manifestaciones y movilizaciones, cobraron un cariz político contra el Gobierno nacional, contra el Ministro de Defensa y Contra la Ministra de Gobierno.

El movimiento indígena toma el protagonismo de la movilización y se convierte en el vocero de la lucha social que ocurrió en Quito aquel octubre. El centro del conflicto se localiza en el parque del arbolito, la Casa de la Cultura y las universidades cercanas como La Salesiana, La Católica y La Politécnica que se convirtieron en zonas de paz, para albergar, dar apoyo y sustento a la gran cantidad de indígenas que llegaron a Quito.

Las organizaciones sociales de todo tipo que se han caracterizado por su gestión humanitaria convocaron a la ciudad para que aporten con insumos no perecibles, cobijas, agua para apoyar la movilización indígena. El Ágora de la casa de la Cultura se convirtió en el espacio de operación política del movimiento indígena.

Los sectores sociales organizados de la ciudad, como estudiantes secundarios, universitarios, militantes de organizaciones políticas de izquierda como socialistas, comunistas, marxistas leninistas pro Pekín, militantes de la Revolución Ciudadana y otros coreaban cantos clásicos de las luchas de los movimientos sociales de los años setenta, el tema más escuchado fue “El pueblo unido, jamás será vencido” que es el referente más utilizado en este tipo de manifestaciones contra poder y contra establishment. Los indígenas portaban sus bocinas, sus guitarras y sus cantos ancestrales que habrán sido cantados tradicionalmente en las convocatorias a las cosechas y a las mingas, o para los levantamientos, como el Jahuay.

La diferencia sonora entre los indígenas y los ciudadanos

Mientras en las calles los indígenas emitían sus arengas con la bocina, con los rondines y pallas, los ciudadanos, estudiantes e intelectuales que apoyaban la resistencia callejera, cantaban “el pueblo unido” como una muestra de internacionalismo proletario, tema inspirado por el Grupo Chileno Quilapayún, creado por Sergio Ortega en el año 1973.

En las movilizaciones de octubre 2019, nunca se escuchó canción alguna escrita y compuesta por connotados compositores ecuatorianos de izquierda. Una de las canciones clásicas que los intelectuales de izquierda, echan mano cuando se trata de manifestaciones sociales es la típica “Vasija de barro”, la anécdota cuenta que mientras en una noche de bohemia y tragos al calor de la efervescencia colectiva en casa del pintor Oswaldo Guayasamín y, tocados la fibra izquierdosa cantaron a capela y posteriormente con el acompañamiento del dúo Benites Valencia. Esto en los años cincuenta.

Pero no podemos negar que a parte de la “vasija de barro”, en los años 60s y 70s hubo grupos de música que originados en las aulas universitarias hicieron propuestas musicales donde la temática era contar las luchas populares. Uno de ellos era el Grupo Noviembre 15, donde se destacan Juan Rúales (+) y Agustín Ramón San Martín que propusieron temas como “La minga”, “Rosita Paredes Jumbo” que se convirtieron en íconos de las luchas sociales. El grupo Jatari hizo su aporte en la línea etno musical, recopilando temas tradicionales de los pueblos andinos.

Quizá un momento épico de las luchas populares y hablando de composiciones musicales que acompañaron las luchas sociales puede ser el tema “Los Forajidos” que fue parte de la movilización social de abril de 2005 cuando fue derrocado el ex presidente Lucio Gutiérrez. Hay que anotar que uno de los papeles comunicacionales protagónicos del momento fue Radio La Luna que canalizó la convocatoria de decenas de miles de ecuatorianos que, tras varios meses de convocatorias, realizaron una multitudinaria marcha desde la cruz del Papa en el Parque La Carolina, hasta el palacio de Carondelet, lanzando consignas contra el desgobierno gutierrista. En la movilización, la gente avanzaba al son del tema Los Forajidos (A. Tobar).

En las movilizaciones sociales de Octubre de 2019 sonó con mucho protagonismo desde los ciudadanos no indígenas y desde los militantes de Revolución Ciudadana la tradicional canción popular italiana que se convirtió en himno de la resistencia partisana anti fascista entre 1943 a 1945, que se popularizó en Netflix con la serie “Casa de Papel”, la canción “Bela Ciao”. Este tema evidentemente no fue parte del acervo musical indígena y con seguridad, no se identifican con el tema partisano.

¿Cómo es la música de resistencia ecuatoriana y latinoamericana?

El término música de resistencia me parece ligado a procesos de liberación muy puntuales como la música de los partisanos italianos que luchaban contra el fascismo, como la música de la resistencia en la guerra civil española que luchaba contra la dictadura fascista de Francisco Franco, como la música que acompañó el proceso revolucionario en Cuba 1959, como la música que acompañó el proceso de la lucha de Salvador Allende el Chile 1973, como la música de Alí Primera en Venezuela de los años sesenta, como las canciones de Benjo Cruz en Bolivia igual en los años sesenta y así podemos enumerar varios ejemplos y personajes.

En Ecuador se recuerdan como parte de la memoria cultural los cantos de los chapulos que acompañaban las huestes alfaristas, los cantos de las narraciones gloriosas de Alfaró, los amorfinos y décimas que evocan las luchas libertarias de las últimas décadas del S19 y principios del S20.

En mi época a las canciones que hablaban de la realidad de explotación y de las luchas sociales, canciones de denuncia social, se la llamaba la canción protesta, posteriormente se la denominó canción de compromiso social. Con el paso del tiempo cobró el nombre de canción de autor y quienes hacían esas canciones eran cantautores.

Sea como se quiera denominar creo que de acuerdo a la caracterización de las sociedades y pueblos la música y las canciones que hablan de la realidad social y cultural que viven los pueblos, es una canción que pretende recuperar y guardar la memoria social y colectiva, las luchas, los logros, las

celebraciones, o simplemente contar las vivencias de determinados pueblos o comunidades.

Si se trata de luchar y resistir ante una realidad adversa y se hacen canciones sobre esa realidad, muy bien pueden llamarse canciones o música de resistencia.

Quisiera más bien reflexionar sobre el hecho de que las sociedades, los pueblos se encuentran estratificados en clases sociales, una estratificación puede ser:

Clase alta, clase media, clase baja; otra, élite y masa, otra aristocracia y pueblo, otra, hi class y low clase, así podemos ir buscando denominaciones.

Si miramos desde el punto de vista económico podemos decir: explotadores y explotados, amos y esclavos, reyes feudales y siervos, desde lo puramente social y cultural puede ser clase dirigente y chusma, líderes y seguidores,

Se me ocurre reflexionar desde el punto de vista cultural, los pueblos suelen guardar la memoria en diferentes expresiones como son las pinturas rupestres, los petroglifos, las cerámicas. La música no es posible guardarla pues se trata de una expresión efímera, intangible, pero estas expresiones pueden haber sido expresiones de resistencia, sin lugar a dudas si contaban las historias de la dominación de invasores y de pueblos originarios.

¿Cómo aporta la música de resistencia para la preservación de la historia?

Creo que es fundamental entender el concepto de memoria colectiva, pero también hay que tener claro que la historia ha sido contada por los vencedores, es por esa razón que la versión de la conquista de América escrita por narradores de la corona y feligreses de la iglesia que aplicaron la evangelización de los indios de América con la espada y la cruz, nunca considerarán la memoria colectiva de las sociedades vencidas, pero a pesar de que la verdadera historia de los vencidos no fue escrita y mucho menos transcrita su música, con seguridad la música y los cantos que narraban la historia desde la mirada del vencido debe haber trascendido y difundida de manera clandestina para no ser proscrita por el poder real.

Creo que, así como los humanos poseen un bio tipo determinado que los clasifica de una forma determinada, así mismo los pueblos originarios poseen un melotipo que son formas y estructuras melódicas que definen a un grupo social, cultural o etnia.

¿Cómo se registra y cómo se aprende la música de resistencia?

Creo que como se trata de sectores populares no vinculados a la academia, estamos hablando de una transmisión oral, de boca a boca, de oído a oído, de generación a generación, donde no interviene la rigurosidad de la academia, peor aún de las estructuras y nomenclaturas europeas que se caracterizan por

la escala cromática. Muchos temas musicales que son característicos de pueblos ancestrales poseen una melodía que no se puede registrar con las nomenclaturas cromáticas, a esas melodías la academia las a encasillado como “fenomenología musical”.

¿Cómo ha sido tu experiencia como cantautor y compositor de música de resistencia?

He tratado de ser músico y compositor vinculado a las expresiones musicales de los sectores populares y con inclinación a narrar los hechos que no están escritos en el registro oficial, en Ecuador el 18 de octubre de 1977 en tiempos de la dictadura militar se registro un hecho que se conoció como la Masacre de Aztra, un ingenio azucarero del estado donde los trabajadores, los cañeros que eran trabajadores de origen andino que en tiempos de la cosecha de la caña bajaban a la zona del litoral para trabajar en la zafra. Los trabajadores se levantaron en una huelga demandando la elevación del 20% del salario. La respuesta del gobierno fue masacrar a los trabajadores, más de 120 personas entre hombres mujeres y niños fueron masacrados. Me permití hacer una historia cantada de ese hecho para que nadie olvide tal situación y sacrificio. El tema se llama “El Zafretero”

¿Cuál es el papel de la música de resistencia dentro de los estallidos sociales?

Contar la otra historia que no registra la historia oficial, llegar a la sensibilidad de la ciudadanía para ejercer una actitud crítica ante la realidad, aportar con arte y estética a los procesos sociales por el ejercicio de los derechos ciudadanos.

