

UC Merced

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World

Title

La migración, la memoria y la marginalidad en el teatro ecuatoriano: Los pájaros de la memoria (2008) de Patricio Estrella y La flor de la Chukirawa (2007) de Patricio Vallejo

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/7941392j>

Journal

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 9(2)

ISSN

2154-1353

Author

Guzmán, Alison

Publication Date

2019

DOI

10.5070/T492046326

Copyright Information

Copyright 2019 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed

La migración, la memoria y la marginalidad en el teatro ecuatoriano: *Los pájaros de la memoria* (2008) de Patricio Estrella y *La flor de la Chukirawa* (2007) de Patricio Vallejo

ALISON GUZMÁN
BENTLEY UNIVERSITY

Abstract:

Two plays that were written and staged shortly after the banking crisis at the turn of the century in Ecuador, *Los pájaros de la memoria* (2008) by Patricio Estrella and *La flor de la Chukirawa* (2007) by Patricio Vallejo, portray the terrible consequences of undocumented emigration for those living in the mountainous regions of Ecuador. The dramatic action of the plays derives from a few peasants' traumatic memory of their loved ones that died while migrating to the United States. Conversely, the Andean World View is proposed as an alternative to the deaths of these migrants, who have been marginalized by the neo-liberal economic model.

Keywords: Ecuadorian Theater, Patricio Estrella, Patricio Vallejo, emigration, memory, trauma, neoliberalism, Andean World View

Resumen:

Los pájaros de la memoria (2008) de Patricio Estrella y *La flor de la Chukirawa* (2007) de Patricio Vallejo son dos obras de teatro, escritas y montadas poco después de la crisis bancaria de entresiglo en el Ecuador, que ponen de manifiesto las secuelas nefastas de la emigración irregular para la sierra ecuatoriana. La acción dramática de ambas piezas parte de la memoria traumática de varios campesinos, cuyos seres queridos han muerto en sus intentos de migrar a los Estados Unidos. En cambio, la cosmovisión andina se presenta como alternativa a las fatalidades provocadas por la migración de los marginados del sistema neoliberal.

Palabras clave: teatro ecuatoriano, Patricio Estrella, Patricio Vallejo, emigración, memoria, trauma, neoliberalismo, cosmovisión andina

La emigración ecuatoriana en el teatro

El tema de la inmigración, a nivel político y mediático, está en pleno auge en los países más poderosos del mundo. Y es que una gran cantidad de habitantes de las antiguas colonias emigran a países hegemónicos, presionados por un sistema económico neocolonial que los excluye. Esta tendencia se agravó en el Ecuador a finales del siglo XX y principios de siglo XXI por la crisis bancaria de entresiglo, que provocó el cierre de aproximadamente el 70 por ciento de las instituciones financieras, inestabilidad política, adopción de la dolarización, amén de un fuerte incremento en el desempleo y la pobreza. Como resultado, hubo una ola migratoria sin precedentes en la historia de Ecuador—entre 1998 y 2004, emigró al extranjero más de medio millón de ecuatorianos (Jokisch).¹

Por un lado, los expatriados con frecuencia padecen xenofobia y echan de menos a sus allegados mientras viven en el exterior. Por otro lado, la partida de los migrantes hace mella en sus familias que permanecen en los países de origen. Si bien la mayoría del teatro ecuatoriano que versa sobre la migración trata la discriminación y nostalgia experimentadas por la diáspora en sus países de acogida, dos piezas escritas y montadas poco después de la crisis bancaria de entresiglo—*Los pájaros de la memoria* (2008) de Patricio Estrella y *La flor de la Chukirawa* (2007) de Patricio Vallejo—ponen de manifiesto las secuelas auténticas de la emigración para las familias y los pueblos que permanecen en el Ecuador.

Los pájaros de la memoria y La flor de la Chukirawa

Durante su estreno en Quito en el 2008, el cofundador del grupo de teatro Espada de Madera,² Estrella, escribió, dirigió y actuó en *Los pájaros de la memoria*, una pieza de ocho cuadros que escenifica las maneras por las cuales dos pájaros andinos ayudan a un huérfano a enfrentar, de alguna forma, el ahogo de su madre durante una travesía marítima hacia el norte. De hecho, esta obra ficticia estriba en una tragedia veraz, proveniente del diario guayaquileño *El universo* del 17 de agosto de 2005, que fue citada en el quinto cuadro. Según la noticia, naufragaron 104 emigrantes que se dirigían a los EE.UU. en un barco diseñado para 15 individuos. La madre del protagonista fue una de ellos. De esta manera, Estrella intercala el teatro documental, así como el drama testimonial por parte de varios emigrantes ecuatorianos (entre ellos una víctima del tráfico humano) en esta pieza poética, emotiva y simbólica.

De manera similar, *La flor de la Chukirawa*—una obra de teatro escrita un año antes de *Los pájaros de la memoria*—aborda las secuelas nefastas de la emigración irregular en doce escenas breves. El propio autor y fundador del grupo de teatro quiteño Contraelviento, Patricio Vallejo Aristizábal, ha dirigido

las puestas en escena de *La flor de la Chukirawa* en varios festivales internacionales de teatro en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Cabe mencionar que “ha recibido una gran cantidad de críticas favorables en cada lugar donde se ha representado” (*La flor*).³ Al igual que el niño en *Los pájaros de la memoria*, la campesina andina que protagoniza *La flor de la Chukirawa* está de duelo. Luego de varios intentos fracasados de migrar a los EE.UU., su hijo se había alistado, como último recurso, en el ejército estadounidense y murió en Irak al llegar. A lo largo de la obra, la Madre encara a una periodista que vino al páramo, desde la metrópoli, con motivo de entrevistarle sobre la muerte del hijo.

Tanto *Los pájaros de la memoria* como *La flor de la Chukirawa* teatralizan y ponen en tela de juicio la emigración irregular de los campesinos ecuatorianos, así como las muertes de sus seres queridos y de otras tragedias provocadas por el éxodo. Si bien tratan temas universales, las obras de teatro se impregnan de la realidad ecuatoriana. Ambas piezas parten de la memoria y del trauma de los ecuatorianos marginados por el sistema neoliberal, para ahondar en las secuelas nefastas de la migración, a la vez que procuran hacer frente a tales fatalidades aprovechándose de la cosmovisión andina.

La memoria y el trauma

Tanto en la obra de Vallejo como en la de Estrella, los protagonistas andinos sufren traumas al recordar a sus seres queridos fallecidos a raíz de la migración y al imaginar sus muertes. Por su parte, los personajes de los pájaros en *Los pájaros de la memoria* interpretan, de modo metateatral, la vida del niño huérfano en el páramo. Dramatizan, asimismo, el naufragio de la Madre y otros emigrantes. Por estas razones, vienen a ser encarnaciones de la posmemoria, si recurrimos al término de Marianne Hirsch para referirnos a la suerte de memoria que padecen la segunda generación de víctimas de traumas colectivos. Como patentiza Hirsch, la postmemoria no es fruto de la remembranza, sino de la imaginación y de la creación (22). De ahí que estos pájaros metateatrales, que dialogan, actúan y se transforman, respondan a la posmemoria del protagonista, quien intenta “rememorar” y comprender, de alguna forma, el siniestro que padeció su madre. Conviene añadir, asimismo, que Estrella cuenta con una larga trayectoria profesional en el teatro infantil y, por este motivo, es más abocado a valerse de animales y niños como protagonistas.

Dicha posmemoria traumática experimentada por el protagonista le incita a percibir, en alguna ocasión, la rediviva de su madre. Mediante la ilusión, señala Jacques Derrida, los espectros visibles, o “proyecciones” imaginarias de “apariciones desaparecientes”, vuelven repetidamente en pos de una

justicia escurridiza (117). El protagonista de *Los pájaros de la memoria* evoca, además, a los espíritus de los migrantes subalternos que naufragaron junto a su madre. Si utilizamos el término de María del Pilar Blanco y Esther Peeren, tales apariciones son una suerte de “espectro político”, ya que consisten en metáforas conceptuales que exponen y responden a las maneras por las cuales ciertos sujetos subalternos, excluidos por el poder imperial, han sido repudiados y privados de sus derechos (“Spectral subjectivities” 93). Estos aparecidos jamás se borran por completo. Es más, pueden idear un futuro más inclusivo para los marginados de la sociedad (Pilar Blanco y Peeren, “Spectropolitics” 309-13). En este caso, los redivivos de los migrantes muertos en circunstancias evitables reclaman, cuando menos, una memoria digna.

Pues bien, el silencio manifiesto en la obra corresponde a la posmemoria traumática del niño, quien pierde la capacidad de hablar durante la mayoría de la obra. La incapacidad de expresar el dolor a los vivos es un síntoma del trauma, según Cathy Caruth (10). Así es que el protagonista se comunica únicamente mediante golpes frenéticos a un frasco colgado de su cuello, que representa los recuerdos que atraparán a lo largo de la pieza, los mismos que suplen, de alguna forma, los restos de su madre, ocultos al fondo del mar. Por los intersticios de estas visiones y gestos repetitivos del protagonista surgirán, con la ayuda de los pájaros, retazos simbólicos del pasado auténtico del niño. Y es que, como explica el psicoanalista Néstor Braunstein, “las inexactitudes de la memoria no son mentiras para detectar sino palomas mensajeras de los reales motivos actuantes en el funcionamiento anímico”, es decir portadores de “la verdad del sujeto” (39). Estrella se vale de la estética del teatro del absurdo para escenificar estas inexactitudes en las retentivas del niño y, paulatinamente, dejar entrever los motivos genuinos de las mismas..

Uno de los dos pájaros metateatrales que protagonizan *Los pájaros de la memoria*, Curiquingue, reacciona a los golpes del niño traumatado con la reiterada recitación de una cita intertextual del poeta uruguayo Mario Benedetti. Curiquingue no recuerda, irónicamente, el nombre del poeta: “Hay quienes imaginan el olvido como un depósito desierto, una cosecha de la nada y, sin embargo, el olvido está lleno de memoria ¿Quién dijo esto? ¡Bah, ya recordaré! . . . todo se hunde en la niebla del olvido, pero cuando la niebla se despeja, el olvido está lleno de memoria’ ¡Mierda! ¿Quién dijo esto? ¡Bah! Ya me acordaré” (Estrella 17-19). Es llamativo que Curiquingue no recuerde el nombre de un autor tan importante de otro país perjudicado por el neocolonialismo en Latinoamérica, Uruguay, por lo que puede que este despiste sea su intento de no favorecer los saberes letrados, históricamente asociados con los países colonizadores, sobre los conocimientos orales, vinculados a los pueblos originarios. Por añadidura, quedan, como asegura Fernando Reati, huecos o silencios latentes en las memorias afligidas

por el trauma (159). El filósofo Manuel Reyes Mate agrega que semejantes silencios, y rastros ocultos de los retentivos, estarán “ahí, acompañando la historia,” bajo “la forma de ausencia” porque “la historia se ha construido” sobre ellas (160). Así es que “el olvido está lleno de memoria” constituye una frase poética que alude a la función de la represión de la memoria a nivel individual y colectivo. Por otra parte, el silencio sobre el escenario a veces resulta más eficaz que las palabras a la hora de comunicar al espectador el sufrimiento indecible de los marginados.

Incluso, el tercer cuadro lleva por título “El silencio” y, por lo demás, “Monje del silencio” es el nombre del personaje metateatral que el pájaro interpreta en esta escena. El otro pájaro, por su parte, interpreta al personaje del Viajero. Efectivamente, los pájaros hacen los papeles de varios personajes de la pieza, con el fin de escenificar los recuerdos personales, colectivos y simbólicos del niño. Entretejiendo la poesía y una especie de teatro de sombras nostálgico, la voz subalterna del migrante comienza a expresar su pena por su “propia sombra desdibujada en las calles torcidas del pueblo”, y el deseo de “borrar los adioses, recuperar los abrazos, desdibujar las caras tristes ...” (Estrella 33), amén de la desesperación ante el vacío espacio-temporal que le espera. El testimonio de su subjetividad, sin embargo, es atajado de golpe por los mandatos de una voz imponente e hipnótica—¿la del coyote? ¿la de su nuevo empleador? ¿la del discurso neocolonial deshumanizante? ¿la de la discriminación? ¿del olvido? ¿de la muerte?:

¡Silencio! En este lugar no está permitido ni el más pequeño susurro... Hablarás siempre en voz baja, en el mejor de los casos no lo harás, eso te permitirá escucharte a ti mismo... Eliminaremos el ruido de tus pasos, eso te ayudará a olvidar de dónde vienes . . . desaparecerán los caminos que has transitado. . . . Todo ruido está prohibido en este lugar. . . . De frente, sin regresar la mirada, sin hacer el menor ruido. . . . (Estrella 34)

Cuando se asoma la aparición de la Madre, el Viajero, derrotado por la repetición del discurso del olvido por parte del poder, termina repitiendo las frases hegemónicas.

A diferencia de *Los pájaros de la memoria*, en *La flor de la Chukirawa* será la Madre, atormentada por la muerte de su hijo, quien imagina al espectro del mismo. La evocación del fantasma de su hijo entreteje influencias europeas e indígenas, las mismas que inciden en su vida. A título de ejemplo, luego de cantar una estrofa de la música nacional sobre un hijo ausente, cuya letra forma parte de “La canción de los Andes” de Paulina Tamayo, La Madre grita desgarradamente en kichwa. Acto seguido, concibe a su “hijo expiando culpas en su purgatorio” (Vallejo, “La flor” 74). Tales ensoñaciones hacen que el espíritu de su hijo cobre vida “convertido en un ángel que vierte agua de un jarrón pequeño”,

acompañado por “un encantador de feria que crea su ilusión a través de la melodía que producen sus instrumentos musicales” (Vallejo, “La flor” 73). Está claro que la obra de Vallejo goza, como constata el propio dramaturgo, de la influencia del arte plástico (sobre todo el del barroco latinoamericano), así como de la música contemporánea y de las tradiciones escénicas latinoamericanas vinculadas con la fiesta (Vallejo, “*Un relámpago*” 195). Aún más, semejantes delirios responden a la angustia de la Madre por el sinsentido de la tragedia de su hijo.

Sin duda, la aparición del Ángel del Hijo Muerto responde a la ausencia de su cuerpo y al trauma de la Madre. Este espectro encarna una especie de “transferencia” si utilizamos el término del psicoanálisis, pues introduce una flexibilidad ilusoria en la memoria para otorgarle a la víctima (en este caso la Madre) cierta potencia sobre su experiencia traumática (Van Der Kolk y Van der Hart 178). De ahí que la aparición se asome mientras la Madre procura dar fe del sufrimiento de su hijo: “Entre sonidos estruendosos se lo ve armar una trinchera con costales de arena, luego en una danza desquiciada, retuerce el cuerpo, salta, corre, se esconde, finalmente, grita como siempre ¡mamáaa!” (Vallejo, “La flor” 85). En esta acotación, que describe la muerte del hijo en la guerra de Irak según la imaginación acongojada de su madre, se deja entrever otra influencia considerable en la dramaturgia vallejana: la danza tradicional japonesa del Butoh, en la cual un baile lento y grotesco caricaturiza una imagen o sentimiento (Vallejo, “*Un relámpago*” 195). Con esta danza desfigurada, el dramaturgo hace hincapié en lo terrorífico de la muerte del hijo andino dislocado durante una guerra neoliberal ajena.

Por otro lado, los gritos reiterativos y penosos de “¡Mamáaa!” por parte del Ángel del Hijo Muerto, así como su continúa labor de poner y sacar cosas de la maleta (símbolo sempiterno del migrante) realza el trauma que experimenta la Madre, el cual puede suscitar, efectivamente, alucinaciones y comportamientos repetidos e intrusos. Y es que la repetición frustrada, de acuerdo a la psicóloga Linda Belau, es justamente la manera de acceder a algún conocimiento de la experiencia traumática (175). Como señala Colin Davis, los espectros de migrantes tienden a asomarse con motivo de rectificar sus subjetividades alteradas (123). En *La flor de la Chukirawa*, el espectro pone de relieve la utilización del cuerpo subalterno del migrante como carne de cañón en una guerra que denigra a otro grupo marginalizado por la globalización postcolonial: los musulmanes.

La marginación del sistema neoliberal y la cosmovisión andina como alternativa

En ambas obras, la cosmovisión andina se presenta como alternativa al trauma provocado por la migración de los marginados del sistema neoliberal. Como observa Ernesto Laclau, el capitalismo contemporáneo genera desequilibrios ecológicos, desempleo, marginalidad, desarrollo dispar,

explotación imperialista, entre otros efectos nefastos (“Why constructing” 670). Y es que el capitalismo fabrica y coloniza subjetividades con el fin de fomentar la servidumbre voluntaria y el goce sempiterno mediante el consumo desenfrenado (Gimbel 10-14). Para contrarrestar estas consecuencias funestas del capitalismo global, habría que impulsar relaciones de igualdad entre colectividades heterogéneas (Laclau, “Why constructing” 677). En Latinoamérica, de acuerdo a Jorge Alemán, “hay procesos que pueden entenderse como experiencias diferentes de las prácticas del neoliberalismo, algunos, incluso con un sesgo anticapitalista, y éstos son los que me interesan, en la medida en que funcionan como contra-experiencias del neoliberalismo” (90). Un elemento de estas “contra-experiencias” es que pueden incluir el “saber en reserva” (Alemán 91), el cual con frecuencia procede de los pueblos originarios.

La organización de los pueblos originarios de Ecuador en la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), fundada en 1986, ha promulgado y defendido estos saberes ancestrales a nivel nacional. Logró inclusive que la Constitución de Ecuador de 2008 reconociera el carácter “plurinacional” del país, conformado de múltiples etnias y pueblos originarios. Aún más, incluyó el concepto del *Sumak Kawsay*, o “Buen Vivir”, que parte de la cosmovisión kichwa e “implica una guía y satisfacción en general del bienestar social existente en total conformidad con los demás y la propia naturaleza” (Cruz Pérez 128-29). A partir de la cosmovisión andina, la CONAIE brindó al pueblo ecuatoriano un modo de vivir alternativo a la lógica del consumo individual y la acumulación de capital. Esta reivindicación de la cosmovisión andina, y el choque entre ésta y el sistema neoliberal, se hacen patentes en las piezas de Estrella y Vallejo.

En primer lugar, el protagonista infantil de *Los pájaros de la memoria*, José Daquilema, se apellida igual que el héroe indígena del siglo diecinueve, Fernando Daquilema.⁴ Aún más, los dos otros actores que intervienen en la obra encarnan a dos tipos de pájaros andinos, Güirachuro y Curiquingue. Aparte de corresponder al nombre de una canción y baile folclóricos en los desfiles populares de Ecuador, El Curiquingue también es el ave sagrada de los Incas que auguraba buena cosecha y simbolizaba pureza espiritual y dignidad. El Güirachuro, por su parte, es un pájaro enjaulado y comercializado a menudo por su colorido atractivo. De acuerdo a una lectura postcolonial, Güirachuro representaría la continuación de la explotación del indígena,⁵ mientras que Curiquingue encarnaría la voluntad de reivindicar las culturas indígenas—suprimidas por la historiografía colonial que las calificaba “bajo la rúbrica de superstición e idolatría” (Rebasa 222)—, y hasta el activismo de la organización indígena más grande de Ecuador, la CONAIE.

Desde la muerte, la Madre procura descolonizar el discurso neocolonial, promoviendo más bien la cosmovisión indígena. De una manera parecida a la de la muerta viviente en la obra famosa del dramaturgo español José Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*, la aparición de la madre visita al Viajero para comunicarle que los muertos se desvanecen si los vivos no los recuerdan. En la obra de Estrella, la memoria también tiene una vertiente espacial, pues se vincula con la tierra de origen: “Regresa porque me estás borrando . . . nos borramos, desaparecemos si tú avanzas” (35). Al final del cuadro, el Viajero se vuelve capaz de reclamar su identidad, por lo que pronuncia la palabra “¿Mamá?” (Estrella 36). Ya que los restos de la Madre permanecen al fondo del mar, podemos concluir que su vida, a juicio de la realidad neocolonial que habita, viene a ser desechable a función de la opresión interseccional a la que está sujeta por ser mujer, indígena y pobre.

Al escribir y estrenar *Los pájaros de la memoria*, el propio autor también pone en tela de juicio los mitos de la migración propagados por los países hegemónicos, a la vez que promueve una cosmovisión subalterna. En el ensayo “Postcolonial migrations”, Susan Mains et al. destacan el hecho de que las migraciones actuales son productos del pasado colonial (134). Debido a la explotación de los pueblos originarios durante dicha época, los indígenas llegaron a constituir la mayoría de la población rural en la sierra, una tendencia racial que, según Ronn Pineo, sigue intacta hoy en día (9). Las poblaciones rurales sufren más pobreza,⁶ y, por ende, son más proclives a emigrar dejando pueblos medios vacíos, como indica Jason Pribilsky en su estudio etnógrafo de la región Azuayo-Cañar (42). Esto se refleja en el segundo cuadro denominado “La escuela”. Daquilema hace las veces de tramoyista, representando de esta forma su mando sobre su propio recuerdo. En este cuadro farsesco, el Profesor comienza a pasar lista, pero salvo Daquilema, todos faltan, incluso Viracocha. Puesto que el nombre corresponde al gran dios de los Incas, queda patente que la migración hace mella en la cultura indígena. Como el Viajero del tercer cuadro, el Profesor termina adoptando el discurso neoliberal (este limita la intervención del gobierno en la economía para potenciar el sector privado) que ha condicionado, hasta cierto punto, la política desde que los Estados Unidos y el FMI le impusieron este modelo al gobierno ecuatoriano, restándole libre albedrío y provocando perjuicios al pueblo (Pineo 190-193):

Niño: ¡Recreo!

Profesor: Bueno, sal a jugar un rato. *EI NIÑO INTENTA IRSE*. ¡Aguanta un poco! *COLOCA UN BAR*. Tienes que consumir algo si no de dónde vamos a sacar para comprar tizas..

Niño: Pero . . .

Profesor: Nada de peros, tienes que consumir ¿no ves que lo que mandan del gobierno no llega hasta estas alturas?

Niño: Bueno, pero me fía.

Profesor: Pero ya debes demasiado.

Niño: Hágame una sola cuenta, cuando me manden plata le pago todo reunidito...

Profesor: Bueno, Bueno . . . ¿Qué quieres?

Niño: Claudias . . . ¿A cómo son?

Profesor: 10 centavos.

Niño: Pero si en mi casa se están cayendo del árbol. . . . Ya no tengo hambre.

Profesor: No importa, toma estas tres naranjas por veinte, no vas a querer que se me pudran..Además te anoto un plátano extra.

Niño: Pero si no me ha dado.

Profesor: ¿Querrás que yo no coma? Hay que ser generoso, hijo, hay que ser generoso (Estrella 26-27).

Estrella se aprovecha de la farsa para reproducir un diálogo en el cual el Profesor obliga al Niño a comprar cada vez más productos innecesarios. El dramaturgo representa así lo ilógico del discurso neoliberal, el cual transforma el goce y el consumo en un deber interminable (Merlin 125). Como el niño que el profesor deja más endeudado sin muchos beneficios, el programa del FMI en Ecuador, comenzado en 1992, provocó una reducción en 50% del nivel de vida de los ecuatorianos (Pineo 205). Por lo tanto, la economía ecuatoriana, al igual que el Niño, en gran medida depende de las remesas enviadas desde el extranjero.

Los dos pájaros que actúan, dialogan, imaginan y se olvidan a partir de los recuerdos del niño traumatado, también ponen de manifiesto la (des)memoria colectiva ecuatoriana, especialmente con respecto a algunas estafas internas que el sistema neoliberal ha facilitado. Si bien es cierto que ambos pájaros rememoran los héroes de la patria (p. ej., el ex presidente progresista Eloy Alfaro [1895-1901]), también es verdad que predominan, entre los evocados, los políticos corruptos que se aprovecharon de sus compatriotas. Entre ellos, se incluyen el empresario explotador y candidato sempiterno a la presidencia, Álvaro Noboa, así como la diputada Sandra Sandoval, quien “llevó de contrabando a unos campesinos del páramo” para luego renegar de ellos cuando fueron atrapados en los EE.UU. (Estrella 20). Estos últimos son ejemplos de lo que Walter Mignolo denomina el colonialismo interno, es decir la reformulación de las prácticas y el poder coloniales dentro del país moderno luego de su

descolonización (“Local Histories” 197). En el colonialismo interno, la oligarquía emplea su poder y privilegio para oprimir a los marginados.

Ambos pájaros también recurren al teatro absurdo en la línea de Aristides Vargas, y al teatro de niños y de títeres—géneros, por cierto, que domina Estrella—para perfilar, en el sexto cuadro, su identidad andina, abatida por la posmemoria traumática, la marginalidad y el poder hegemónico:

Ambos: ¡Mierda! ¿Quiénes somos?

Curiqingue: A mí como que me da la impresión de que nunca existí.

Güirachuro: ¿Cómo es eso?

Curiqingue: Que siento que no tengo historia, que algo me mueve, pero no sé quién soy. . . . En este lugar puede pasar cualquier cosa, como que mis recuerdos tengan colores... ¿Cómo vinimos a parar a este lugar?

Güirachuro: ¡Mierda! No recuerdo quien soy..

Curiqingue: ¿No será que somos precisamente eso?

Güirachuro: ¿Qué?

Curiqingue: Un recuerdo. . . . Su memoria. A esta altura podemos ser lo que sea..A lo mejor estamos muertos. . . . ¿Tú has estado muerto alguna vez?

Güirachuro: No, esta sería mi primera vez. Sería mi inauguración, como quien dice. . . La pena no puede durar toda la vida. Lo que nunca entendí es quien pone los límites.

Curiqingue: Aquellos que nos miran y no los podemos ver. Ellos los ponen. (Estrella 51-53)

Los espectadores serán los que “miran” a los actores sobre el escenario y que, desde el anonimato, los evalúan del modo que les parezca. Igualmente, la audiencia puede simbolizar a los poderosos que colonizan a los seres marginados, representados por los pájaros, quienes no comprenden cómo su subjetividad ha sido vaciada y colonizada. A la vez, cabe subrayar que el pájaro sagrado de los Incas, Curiqingue, es el que exhibe más sabiduría a la hora de dialogar entre ellos. En consecuencia, se podría afirmar que la obra representa el pensamiento fronterizo, o la promoción del conocimiento descolonizado y local, por el que aboga Walter Mignolo, con el fin de que los grupos subalternos recuperen su dignidad (x).

Acto seguido, los dos pájaros dan a conocer la identidad de las víctimas subalternas de la globalización. Van recitando los nombres de los migrantes muertos que atisban en el mar. Nada más llegar al de María Daquilema, “el niño se desespera” (“Local Histories” 55). Pero lo más emotivo es cuando el niño, por fin, se dirige al espíritu de su madre, asegurándole que liberará su alma. De ahí

que le haya costado tanto a Daquilema pronunciar siquiera una palabra, y ahora que se ha vuelto capaz, solo se dirige a los muertos. Como observa Diana Palaversich, “cuando esta voz históricamente ausente del subalterno/marginado/colonizado esté debidamente reinstaurada en el lugar que le pertenece, y cuando disponga de los mismos derechos que la voz del poder, se podrá esperar su ingreso al espacio dialógico” (13). Pero no solo habría que recuperar e incorporar las voces de los grupos subalternos, sino también un lugar que les pertenece. Hace falta perturbar el poder y el conocimiento, como mantiene Homi Bhabha, para producir otros espacios de significación subalterna (48). Esta intención es la que ha suscitado la escritura y la puesta en escena de *Los pájaros de la memoria*.

En este sentido, Estrella nos brinda otro modo de concebir la migración que parte de la perspectiva de los campesinos indígenas. Dentro de la cosmovisión andina, es esencial que los familiares cuiden de y preparen el alma de los difuntos, la cual se separa del cuerpo después de la muerte, para que ésta pueda volver a la naturaleza de la que salió. Bajo este aspecto, el penúltimo cuadro se imbuye del teatro de objetos, el simbolismo y el rito para escenificar esta ceremonia kichwa de la despedida de las almas. Con su autonomía y su voz recuperadas, Daquilema cumple con la celebración festiva y colorida del funeral kichwa, motivo por el cual las almas de las víctimas “ya no vagarán ciegas, se convertirán en caracolas y delfines” (Estrella 59). Luego consigue una suerte de justicia poética al enjaular el alma del coyote que navegaba el barco para que no pueda fundirse con la naturaleza que ha violentado horriblemente en pos del dinero. Parafraseando a Jimmy Noriega y Analola Santana, el teatro tiene la capacidad de sacar a la luz los legados duraderos del colonialismo, racismo y la violencia de género, y brindar, en cambio, presentaciones artísticas disidentes (21). A título de ejemplo, habría que destacar el último cuadro de *Los pájaros de la memoria*. Con una imagen metafórica de las manos de las víctimas en el mar, Estrella reivindica las memorias colectivas de los marginados frente al poder hegemónico que prefiere ignorarlas.

Al igual que la madre e hijo en *Los pájaros de la memoria*, la Madre e hijo en *La flor de la Chukirawa* son víctimas de la explotación de la diáspora ecuatoriana. A pesar de los altos costos que cobran los contrabandistas de personas, o coyotes, para guiar a los migrantes, un “promedio de 1.000 a 2.000 ecuatorianos por año han sido aprehendidos en la frontera estadounidense” (Jokisch n.p.). Entre ellos se encuentra el hijo de la protagonista de *La flor de la Chukirawa*: “Hizo un montón de intentos hasta que logró entrar a ese país, sin saber ni hablar ese idioma ni nada. Largo tiempo estuvo en no sé bien qué partes, sin trabajo. Dónde también dormiría, qué también comería, hasta lo del ejército que ya le conté” (Vallejo, “La flor” 82). Por los malogrados intentos del hijo, así como su repentina muerte que puso fin al único cruce exitoso, la Madre ni siquiera se ha beneficiado de las remesas.⁷ Conviene señalar

que este envío de dinero “viene con altos costos humanos” (Handelsman, “*Leyendo*” 208) y, además, contribuye al incremento de la desigualdad entre los campesinos del páramo.⁸ Según Jason Pribilsky, con la migración el consumo en los pueblos andinos aumentó, lo cual ejercía presión sobre los que no tenían familiares en el extranjero y por tanto no podían permitir tales lujos, cambiando así los valores de las familias andinas (126-27). El capitalismo global altera, en definitiva, el susodicho concepto ancestral del Buen Vivir, en el que prima la armonía y el bienestar común.

La influencia del discurso neoliberal, potenciado por la migración, se deja entrever en el testimonio de la Madre sobre cómo su hijo le comunicó que le habían reclutado en el ejército estadounidense y que iba a combatir en Iraq. En efecto, la Madre afirma que le habían dado a su hijo “un chance de quedarse por allá solo si se metía de soldado y se iba para la guerra”: “se las agenció para llamar al teléfono de la vecina, que sí tiene teléfono porque a ella se le fueron todos los hijos desde hace años, y como esos sí le mandan plata, hasta tiene teléfono” (Vallejo, “La flor” 81). Si bien semejantes divergencias económicas pueden beneficiar a algunos allegados de los migrantes, como en este caso, también es verdad que tienden a fomentar la competencia entre vecinos y, por ende, a alterar el estilo de vida en el campo. Pribilsky corrobora esta aseveración, concluyendo que la migración ecuatoriana introdujo modelos alternativos de vida en el campo andino, alteró las prioridades y deseos entre los jóvenes, y reorganizó las relaciones intergeneracionales y familiares (158-59). Hasta los campesinos empezaron a sentirse obligados a migrar para poder contraer matrimonio, ya que muchas mujeres habían aumentado sus expectativas en cuanto al estilo y tamaño de las casas que deseaban, etc. (Pribilsky 127). Y es que el discurso circular del capitalismo coloniza las subjetividades, canalizándolas hacia una fabricación de falta incesante y, por consiguiente, hacia la servidumbre al goce insaciable (Alemán 32). Como resultado, el neoliberalismo, y la migración que induce, altera el modo de vivir y los valores autóctonos. Perturba la convivencia equitativa entre los seres humanos y la naturaleza, así como el estilo de vida agrícola, bases fundamentales de la cosmovisión andina.

Aún más, la Madre sufre penurias económicas a raíz de la migración de su hijo. Como afirma Jason Pribilsky, la gran mayoría de los migrantes pagaron a los coyotes los aproximadamente 12.000 dólares que costaba el viaje al extranjero mediante préstamos de sus familiares y, sobre todo, de los *chulqueros* o prestamistas (148). Empero, si al migrante le aprehenden en el viaje o no llega a encontrar trabajo en el país de destino, el prestamista cobra a los familiares que permanecen en el Ecuador. Es precisamente lo que le pasa a la Madre en *La flor de la Chukirawa*, quien había hasta empeñado la tierra de la que vivía con motivo de financiar el viaje de su hijo. La Madre, por tanto, lamenta: “se va a quedar [el coronel de la policía] con todo, con la casa, con la tierra, con la tele, con todo. Ya me fregué”

(Vallejo, “La flor” 88). Sin duda, el dominio del neoliberalismo a menudo perjudica a los marginados. Los conmina a endeudarse para consumir, a la vez que explota su mano de obra y deshecha a los más vulnerables si no pueden participar en el movimiento de capital.

Es por eso que Vallejo alterna el lenguaje coloquial con el poético con el fin de brindar al espectador un modo alternativo de ver el mundo que dista del hegemónico. Como indica Fernando Reati, el lenguaje poético puede ayudar a “resolver el dilema de cómo referirse a aquello que escapa a los límites de la comprensión habitual . . . como sería el caso de la desaparición violenta de un ser querido”, puesto que, “por su naturaleza misma que lo aproxima a lo sagrado, permite aludir a lo indecible” (165). Vallejo se sirve de la palabra poética para referirse a la desaparición violenta del hijo, pero también la utiliza para apuntar a lo indecible, conforme explica Michael Handelsman, del “drama humano que representa el éxodo masivo” de los emigrantes ecuatorianos debido a “un conjunto de políticas y estrategias orquestadas” para “mantener las mismas hegemonías geopolíticas y las desigualdades sociales de siempre” (Handelsman, “*Leyendo*” 210). Bajo este aspecto, el lenguaje poético, para Vallejo, constituye “una rebelión desde la perspectiva de que la civilización actual ha manipulado de tal modo la palabra, que ha llegado al punto de pretender anularla, de subyugarla . . . con la pretensión de reducir la posibilidad de multiplicar los sentidos” (Vallejo, “*Un relámpago*” 173). Mediante la reivindicación de la palabra poética, Vallejo brinda otro sentido del mundo: el de la cosmovisión kichwa. A la hora de describir el medio ambiente que la rodea, por ejemplo, la Madre recurre a la poesía: “Cuando llueve en el páramo se purifica todo, se limpia todo. (*Pausa.*) Con suerte, arrastrada por el lodazal, baja una flor de la Chukirawa” (Vallejo, “La flor” 78-79). Acorde con la cosmovisión indígena, hay que vivir en armonía e igualdad con la naturaleza, respetándola en lugar de abusándola.

Más aún, la flor nacional de Ecuador que da título a la obra encarna la cosmovisión kichwa que comunica la Madre. Al igual que el conocimiento de los pueblos originarios andinos, la flor de la Chukirawa florece en el páramo, es resistente y tiene propiedades curativas, pero está en riesgo de extinción. Esta flor encarna, por tanto, el argumento de Mignolo que los pueblos originarios que han sufrido muchos años de injusticias y de explotación, brindan conocimiento, cosmovisiones y modos de ser descolonializados que favorecen la convivencia entre los humanos y la naturaleza, a diferencia del culto al dinero y del individualismo que propaga el neoimperialismo (“*The Idea*” 156). Igualmente, según argumenta Handelsman, las propuestas de los pueblos originarios “sobre la plurinacionalidad, la interculturalidad y el Buen Vivir apuntan al potencial de repensar (y transgredir) la colonialidad como columna vertebral de la modernidad junto a su orden civilizatorio hegemónico” (“*Género*” 191).

Los indígenas conservan algunas soluciones viables a los problemas del mundo moderno, pero lamentablemente los países imperialistas desestiman tales modos de ser y conocer.

Efectivamente, la reportera de televisión, o “Ángel Mensajero”, que viene de la metrópolis, intenta contar una versión tergiversada de la muerte del hijo, a la vez que hace caso omiso a la información y al conocimiento subalternos que le convida la Madre, una campesina pobre. Desde el principio de la pieza se advierte que esta reportera representa al poder, pues la acotación la describe como “una joven mujer, sostenida como la escultura de un ángel barroco que está ligeramente sobre” los otros personajes (Vallejo, “La flor” 73). La forma “barroca” del Ángel Mensajero representa los privilegios que gozan los europeos-mestizos, y su posición ligeramente por encima de la Madre y del Ángel del Hijo Muerto simboliza, a buen seguro, el poderío de los medios de comunicación sobre el pueblo. Esta reportera hace caso omiso a la Madre que entrevista e impone la lectura hegemónica de la muerte del hijo, héroe de guerra: “(Como presentadora de noticiero.) La cosa es que en el mundo hay guerras, que la libertad siempre está en riesgo, que algunos quieren sembrar el terror y romper el orden” (Vallejo, “La flor” 78). En este sentido, Michael Handelsman hace hincapié en la “manipulación de los hechos transmitidos” por parte “del poder persuasivo y abrumador de los medios de comunicación, muchos de los cuales responden a intereses muy particulares” (“*Leyendo*” 188). Tales intereses particulares engloban, en definitiva, el capitalismo global.

El contraste entre el conocimiento autóctono de la Madre y el remedo paradójico del discurso imperialista por parte de la reportera o Ángel Mensajero pone en tela de juicio el argumento neocolonial a favor de la Guerra de Irak. Afirma así el Ángel Mensajero: “Tarde o temprano la civilización triunfa sobre la barbarie. ¡Ay, cierto, cierto, cierto! Mesopotamia es la cuna de la civilización, tiene ruinas muy antiguas, y su cultura hizo cosas buenas hace mucho tiempo. Pero ya se les olvidó” (Vallejo, “La flor” 82).⁹ La reportera recoge de nuevo el pensamiento colonial que dividió el mundo, según Handelsman, “entre los civilizados y los bárbaros”, “en la creación arbitraria de razas superiores e inferiores” con el fin de silenciar a los excluidos bajo “la retórica de la modernidad”, justificando así la potestad de los países imperialistas (“*Género*” 188). A la vez, el Ángel Mensajero reafirma la ambición neocolonial de determinar lo que se olvida y de manipular, según los designios del poder, lo que se recuerda. La reportera inclusive proclama con descaro: “Tengo la facultad de decidir cómo deben recordar y cómo deben olvidar las cosas que pasan. Ahora a usted le toca recordar” (Vallejo, “La flor” 75). Como percibe Andreas Huyssen, los medios de comunicación son elementos centrales en el proceso de la manipulación moral de la memoria (433). Allan Megill amplía esta observación al subrayar un fallo de la modernidad: no proporciona testimonio adecuado del

pasado que sigue atormentando el presente, debido a su persecución implacable de lo nuevo (196). De modo que la reportera repite apologías del capitalismo neocolonial—a saber “modernizar al país es aprender de otros exitosos y civilizados, simple” (Vallejo, “La flor” 81)—en lugar de recoger y responder al testimonio fidedigno de la Madre de la víctima.

No obstante, a lo largo de la pieza, la Madre resistirá, con su testimonio franco y coloquial, las conclusiones adulteradas que proporciona el Ángel Mensajero, quien le exige a la protagonista que afirme estar orgullosa del martirio de su hijo. La Madre intenta complacerla, pero no puede, y reclama la verdad:

Bueno, ya, que estoy orgullosa de miyo. Que lo que hizo es heroico. Cómo va a ser, tontería es lo que fue. Bien bruto, si yo le dije clarito que no se fuera, que acá podía ayudarme en la tierra. Pero él bien burro, o sea, bien terco, dale con que quería largarse. No sé cuántos intentos hizo. Si ya estaba endeudada hasta el cogote. Y claro, a mí me dejó jodida, no ve que empeñó la tierrita y todo. Y ahora, ya nadie quiere reconocer. (Vallejo, “La flor” 76)

Ya que la Madre se comunica desde la perspectiva de una persona perjudicada por la globalización, su lenguaje conversacional, genuino y pragmático, deconstruye los mitos sobre los inmigrantes, el neoliberalismo y la guerra de Irak, entre otros. Lo que hace que el testimonio de la Madre sea tan auténtico es que carece, visto está, de maniqueísmos. Sin embargo, como reconoce Mignolo, el diálogo entre las cosmovisiones subalternas y la hegemónica, ahora mismo, resulta utópico, pues solo habría un intercambio verdadero si se despojara la modernidad de sus mitos (*The Idea* xix). Por eso, todo intento de la protagonista de dialogar con la reportera, el Ángel Mensajero de los medios de comunicación, resulta infructuoso.

Por lo tanto, la Madre recurre a la parodia y a la sátira para subvertir la tergiversación hegemónica de la tragedia que difunde la periodista. El uso de este recurso coincide con la tendencia, observada por Handelsman, entre algunos dramaturgos ecuatorianos, de someter “la globalización y sus discursos imperantes de modernidad y posmodernidad a expresiones lúdicas y paródicas concebidas, precisamente, como antídotos de autodefensa y autoafirmación cultural y representacional” (*The Idea* 20). Esta predilección se deja entrever, por ejemplo, en la narración, por parte de la Madre, de la visita que le hace un oficial estadounidense:

Me dijo que como estuvo muy poco tiempo en el ejército, que por eso no se había ganado ningún sueldo ni nada. Y como es bien caro traerle el ataúd para acá, que le enterraron por allá no más. Y que ni sueña con (*pronuncia con dificultad*) indemnizaciones

ni nada, porque la plata la necesitan para acabar con los malvados de todo el planeta y para luchar por nuestra seguridad. Eso me dijo, que están peleando por mí y por mi seguridad. Qué va a ser cierto eso, si ya mismo viene el coronel ese y me bota a la calle y nadie va a hacer nada por defenderme, ni ellos ni nadie. Y ahora viene usted con ese señor de la cámara y me sale con que es un héroe, que debo estar orgullosa y que sonrío a la cámara, que la libertad de expresión está segura con luchadores como él, que mire a la cámara cuando hable y que hable despacio . . . Y yo soy la única estúpida que estoy triste porque le mataron a mi hijo, en una guerra de mierda, en un desierto de mierda, para que todos estén orgullosos. Disculpará no más, pero que se vayan todos a la mierda. (Vallejo, “La flor” 84-85)

Conforme sostiene Diana Palaversich, los cuerpos de las mujeres y de los indígenas “representan territorios colonizados, definidos y distorsionados por el discurso dominante” (9). Empero, esta protagonista sujeta a la opresión interseccional por ser mujer, pobre e indígena, se aprovecha de la oportunidad inusitada que le brindan los medios de comunicación para descolonizar el discurso y dar a conocer su realidad. Es, en fin, una viuda bastante fuerte que ha criado a su hijo sola y que encara al poder patriarcal y neocolonial que la pretende controlar por su sexo, su clase social y su raza.

La rebeldía de esta especie de “madre coraje” andina es parecida a la lucha de los pueblos originarios, entre los cuales los indígenas ecuatorianos son líderes por su fundación de la CONAIE y defensa de la plurinacionalidad.¹⁰ Handelsman observa, “tal vez lo más radical del Buen Vivir”, es decir de la convivencia con los saberes ancestrales, “como proyecto ‘otro’ surge del hecho de que han sido los grupos tradicionalmente silenciados y subalternizados que han tomado la palabra para, así, alterar un sistema que había naturalizado todas las jerarquizaciones de exclusión” y que está en crisis (*Género* 202). Al igual que los pueblos originarios, a la Madre de *La flor de la Chukirawa* se le podría considerar un ejemplo de la figura del santo lacaniano que, como resto inasimilable del sistema neoliberal, procura cuestionar e interrumpir el ciclo del “consumidor consumido” del capitalismo para sustituirlo, eventualmente, con otro modo de vivir (Alemán 41-43). En este sentido, el personaje de la Madre ruega a “Diosito taiticu” que no se olvide que “el látigo no es con nosotros”, es decir, con los pobres y agrega, “Los mercaderes ¿te acuerdas? Los mercaderes andan por todos lados diosito. (*Pausa.*) Preste para acá ese látigo, yo le doy haciendo” (Vallejo, “La flor” 83).¹¹ De manera coloquial, deconstruye el mito neoliberal que se vincula a menudo con el judeocristianismo y que proclama que la felicidad está supeditada al consumo.

A lo largo de *La flor de la Chukirawa*, la Madre desmiente asiduamente la perspectiva neocolonial de la muerte de su hijo, abanderado por el personaje de la periodista, o Ángel Mensajero. Esta tenacidad de la Madre, pese a las adversidades, es también una metáfora de la lucha del teatro ecuatoriano, que como nota el propio Vallejo, “pelea tercamente por permanecer vivo”, haciendo “del ostracismo la posibilidad de mirar desde el margen y transitar las fronteras que lo amplifican” (“*Un relámpago*” 187). Al perturbar el orden que siempre preconiza la reportera, la Madre, como la dramaturgia, lo pone en crisis, descubriendo así lo que está oculto detrás del mismo (Vallejo, “Crisis” 60). Al final, la Madre hasta arranca “una flor de la Chukirawa que ha crecido en el cuerpo del hijo muerto” y “se la ofrece a la Reportera que está saliendo sin hacerle caso” (Vallejo, “La flor” 88). Esta protagonista, al fin y al cabo, ofrece al Ángel Mensajero de la globalización lo único que posee, este símbolo del recuerdo de su hijo que, además, representa la buena suerte. Encarna, asimismo, la relación armoniosa con la naturaleza que promueven los pueblos andinos.

De modo que el gesto de brindarle a una embajadora del poder un trozo de la naturaleza representa la voluntad de los pueblos originarios de aportar sus saberes al país para el bien común. No obstante, la Madre puntualiza, “la flor de la Chukirawa es hermosa y atractiva, pero no se la puede tocar porque es dura y tiene espinas” (Vallejo, “La flor” 88). Al igual que la flor nacional, la protagonista también se opone a la manipulación de su ser. Más bien, brinda al mundo su conocimiento subalterno que concuerda con “la idea del teatro de la perversión” por el cual aboga Vallejo, pues defiende la vida “radicalmente, dándole la oportunidad de aparecer ordenada de un modo distinto” (“*Un relámpago*” 177). Y es que, como razona Mignolo, no se puede concebir una alternativa a la retórica de la modernidad hegemónica, ni a la lógica soterrada de la colonialidad, si se piensa desde dentro del sistema (*The Idea* 114). Si bien es dudoso que los medios de comunicación transmitan la entrevista de esta indígena andina sin deformarla, Vallejo la representa para que los lectores y los espectadores la perciban y la valoren.

Conclusión

En resumen, cabe reiterar que tanto *Los pájaros de la memoria* como *La flor de la Chukirawa* dramatizan la memoria traumática, provocada por las tragedias asociadas con el éxodo ecuatoriano a raíz de la crisis bancaria de entresiglo, y las maneras por las cuales la migración ha perjudicado, de algún modo, los pueblos de la sierra. Dan un giro a la plasmación hegemónica de esta diáspora mediante el uso del metateatro en *Pájaros de la memoria*, y de la narrativa teatral en *La flor de la Chukirawa*, además del simbolismo en ambas obras. La obra de Estrella, asimismo, se vale del teatro documental y del drama

absurdo a la hora de cuestionar el discurso neocolonial. Sirviéndose de la memoria, la repetición, el testimonio, el lirismo, la imaginación, las fiestas carnavalescas y la música nacional de Ecuador, amén de la parodia y la deconstrucción lingüística, ambas piezas ponen en tela de juicio la universalidad del discurso neoliberal que procura asimilarles y tergiversar su convivencia. En suma, Estrella y Vallejo brindan a los espectadores atisbos de la cosmovisión andina como un modo de vivir más coherente y armonioso que el del sistema neoliberal. Los dos Patricios, en suma, ponen en escena otra perspectiva de la migración ecuatoriana y otro modo de ver el mundo.

Notas

¹ Brad Jokisch describe la crisis económica de finales del siglo pasado así: “Bajos precios del petróleo e inundaciones que afectaron cultivos de exportación, unido todo a la inestabilidad política y la mala gestión financiera, fueron la causa para la segunda crisis económica a finales de los 90s..La moneda nacional, el sucre, perdió más de dos tercios de su valor, la tasa de desempleo subió hasta el 15 por ciento y los índices de pobreza llegaron al 56 por ciento (Jokisch).

² Patricio Estrella fundó teatro Espada con José Alvear en 1989.

³ De acuerdo al programa de mano para la obra para el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en 2018, la redacción de esta pieza se remonta a 2002, cuando Vallejo escribió un cuento homónimo que, en 2004, fue interpretado por la actriz Verónica Falconí, como una narración escénica que integró parte de la puesta en escena de un espectáculo que Contraelviento estrenó con el nombre *Cargamontón*. Luego el grupo transformó el cuento y la narración escénica en la obra independiente *La flor de la Chukirawa* que se estrenó en el Teatro Variedades de Quito en abril de 2007 (“*La flor*”).

⁴ Tocaya de la madre del héroe indígena, el personaje de María también disfruta, al igual que su hijo, de un nombre bíblico, representando así la hibridez y el mestizaje del pueblo ecuatoriano.

⁵ Durante la época colonial, los indígenas fueron esclavizados para que trabajaran en las encomiendas y las mitas (labor obligatoria) por parte de los conquistadores españoles (Pribilisky 47-51). De ahí que tienden a ser las comunidades que sufren el neoliberalismo actual impuesto por el Fondo Monetario Internacional y los bancos de los EE.UU. que obligan a los gobiernos ecuatorianos a tomar medidas de austeridad para que puedan acceder a préstamos y pagar el interés de sus deudas (Pineo 190-191).

⁶ Según Pineo, en los años 90 del siglo pasado, el 40 por ciento de la población campesina tenía solo tres por ciento de la tierra (192-93).

⁷ De hecho, los 2.000 millones de dólares en remesas que los migrantes ecuatorianos enviaron a sus familiares en el 2004, representaron “el 6.7 por ciento del PIB” –“segundo solamente en relación a las exportaciones de petróleo” – (Jokisch n.p.).

⁸ El aumento en el consumo en los pueblos andinos fue patente incluso en las fiestas para los niños, alterando por ello el significado de los mismos para los campesinos (Pribilisky 115).

⁹ Durante la Edad Antigua, la zona de Mesopotamia ocupaba una gran parte del territorio de lo que ahora constituye Irak..

¹⁰ La Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) fue fundada en 1986 por Luis Macas.

¹¹ En esta cita, la Madre hace referencia al versículo de la Biblia de Marcos 11:15-18, en el que Jesús echa a los mercaderes del templo por llevar a cabo negocios en un lugar dedicado a lo espiritual.

Bibliografía

- Alemán, Jorge. *En la frontera; Sujeto y capitalismo*. Gedisa, 2014.
- Belau, Linda. "Trauma, Repetition, and the Hermeneutics of Psychoanalysis." *Topologies of Trauma: Essays on the Limit of Knowledge and Memory*, edición de Linda Belau y Petar Ramadanovic, Other Press, 2002, pp. 151-75.
- Bhabha, Homi K. "DissemiNation." *The Routledge Diaspora Studies Reader*. Routledge, 2018, pp. 46-49.
- Braunstein, Néstor A. *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*. Siglo Veintiuno, 2008..
- Caruth, Cathy. *Literature in the Ashes of History*. John Hopkins UP, 2013.
- Cruz Pérez, Miguel Alejandro. "Cosmovisión andina e interculturalidad: Una mirada al desarrollo sostenible desde el *Sumak Kawsay*." *Revista Chakiñan*, n.5, 2018, pp. 119-32.
- Davis, Colin. "Diasporic Subjectivities." *The Routledge Diaspora Studies Reader*. Routledge, 2018, pp. 119-25.
- Derrida, Jacques, *Espectros de Marx*. Trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti..N.p., n.d. Web. 6 June 2013.
- Estrella, Patricio.."Los pájaros de la memoria." *Teatro ecuatoriano*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2009, pp. 14-61..
- "La flor de la Chukirawa. Patricio Vallejo Aristizábal, Contrael viento, Ecuador" *Ayuntamiento de Cádiz: FIT de Cádiz*:<http://www.fitdecadiz.org/obra/la-flor-de-la-chukirawa>. Fecha de consulta 5/8/2019.
- Gimbel, María Victoria. Introducción. *En la frontera; Sujeto y capitalismo*. De Jorge Alemán. Gedisa, 2014, pp. 9-21.
- Handelsman, Michael. *Género, raza y nación en la literatura ecuatoriana: hacia una lectura decolonial*. CECAL, 2008..
- . *Leyendo la globalización desde la mitad del mundo; Identidad y resistencias en el Ecuador*. El Conejo, 2005.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard UP, 1997.
- Huysen, Andreas. "From 'Present Pasts: Media, Politics, Amnesia.'" *The Collective Memory Reader*, edición de Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi, y Daniel Levy, Oxford UP, 2011, pp. 430-36.
- Jokisch, Brad. "Ecuador: Diversidad en migración." *The Online Journal of the Migration Policy Institute*, 29 de marzo, 2007, <https://www.migrationpolicy.org/article/ecuador-diversidad-en-migraci%C3%B3n>. Fecha de consulta 5/8/ 2019.
- Laclau, Ernesto. "Why Constructing a People Is the Main Task of Radical Politics." *Critical Inquiry*, vol. 32, 2006, pp. 646-80..
- Mains, Susan et al. "Postcolonial Migrations." *Social and Cultural Geography*, vol. 14, n. 2, 2013, pp. 131-43.
- Megill, Allan. "From 'History, Memory, Identity.'" *The Collective Memory Reader*, edición de Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi, y Daniel Levy, Oxford UP, 2011, pp. 193-97.
- Merlin, Nora. *Populismo y psicoanálisis*. Letra Viva, 2017.
- Mignolo, Walter D. *The Idea of Latin America*. Blackwell Publishing, 2005.
- . *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*.. Princeton UP, 2000.
- Noriega, Jimmy A y Analola Santana. "Introduction: Subverting the Theatrical Map." *Theater and Cartographies of Power: Repositioning the Latina/o Americas*, edición de Jimmy A. Noriega y Analola Santana, Southern Illinois UP, 2018, pp. 1-23.
- Palaversich, Diana. "Postmodernismo, postcolonialismo y la recuperación de la historia subalterna." *Chasqui*, vol. 24, n. 1, 1995, pp. 3-15..

- Pilar Blanco, María del y Esther Peeren. "Spectral Subjectivities: Gender, Sexuality, Race/Introduction." *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, edición de María del Pilar Blanco y Esther Peeren, Bloomsbury, 2013, pp. 309-16.
- . "Spectropolitics: Ghosts of the Global Contemporary/Introduction." *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, edición de María del Pilar Blanco y Esther Peeren, Bloomsbury, 2013, pp. 91-102.
- Pineo, Ronn. *Ecuador and the United States. Useful Strangers*. Georgia UP, 2007.
- Pribilsky, Jason..*La Chulla Vida. Gender, Migration and the Family in Andean Ecuador and New York City*. Syracuse UP, 2007.
- Reati, Fernando.. "El monumento de papel: La construcción de la memoria colectiva en los recordatorios de los desaparecidos." *Políticas de la memoria; Tensiones en la palabra y la imagen*, edición de Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst, Gorla, 2007, pp. 159-69.
- Rebasa, José.. "Poscolonialismo." *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, coordinación de Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin, siglo xxi, 2009, pp. 219-23.
- Reyes Mate, Manuel. *La herencia del olvido*. Errata Naturae, 2008..
- Sanchis Sinisterra, José. *¡Ay, Carmela!*, con *Ñaque*, edición de Manuel Aznar Soler, Cátedra, 2001, pp. 185-264.
- Vallejo Aristizábal, Patricio. "Crisis, Tension, and Freedom: Theatre and the Baroque." *Theater and Cartographies of Power: Repositioning the Latina/o Americas*, edición de Jimmy A. Noriega y Analola Santana, Southern Illinois UP, 2018, pp. 56-61.
- . "La flor de la Chukirawa." *Antología de teatro ecuatoriano contemporáneo*, edición de Nisleidys Flores Carmona, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2014, pp. 71-88.
- . *Un relámpago sobre el lago: Selección de artículos y escritos sobre teatro*, edición de María Belén Bonilla, Contrael viento y Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2015.
- Van der Kolk, Bessel y Onno Van der Hart. "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma". *Trauma: Explorations in Memory*, edición de Cathy Caruth, John Hopkins UP, 1995, pp. 158-82.