

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR  
SEDE ECUADOR**

**COMITÉ DE INVESTIGACIONES**



**INFORME DE INVESTIGACIÓN**

**PASTICHE DE IDENTIDADES: LOS MIGRANTES  
REPRESENTADOS EN EL TEATRO QUITEÑO DE LA PRIMERA  
DÉCADA DEL SIGLO XXI**

**VERÓNICA RAQUEL PEÑAFIEL AYALA**

**QUITO – ECUADOR  
2010**

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 3.0 Ecuador

	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

## Abstract

En el presente trabajo se revisa la construcción de la identidad de los migrantes ecuatorianos representados en tres obras de teatro: *Medea llama por cobrar*, de Peko Andino Moscoso; *Con estos zapatos me quería comer el mundo*, de Jorge Mateus y Pablo Tatés, y *Los pájaros de la memoria*, de Patricio Estrella. Los personajes dan cuenta de procesos de construcción de la identidad del migrante a partir de las situaciones concretas que viven, la misma que se configura en el lenguaje y en las formas de producción del mismo, es decir, en aquello que va a permitir nombrar la situación a la que se enfrentan, las palabras con las que describen el lugar al que llegan (aquí-ahora), el lugar de origen (allá-entonces). Por lo tanto, para analizarla se revisa la forma de producción verbal, las formas de nombrar el lugar al que llegan y las denominaciones del recuerdo del lugar de origen, así como la posibilidad del regreso.

## Datos de la investigadora

Verónica Peñafiel Ayala nació en Quito en 1971. Ha estado vinculada con la actividad teatral quiteña por más de 20 años, sea como actriz, tallerista, pensadora o espectadora. Estudió la maestría en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar. El tema de su tesis de maestría fue “La relación entre lo político y lo estético en el teatro quiteño” cuyas conclusiones las presentó en el II Coloquio de Estudios sobre teatro en Lima, Perú, (julio 2009) y en las Jornadas: Teatro y Artes, organizadas por el Programa TEALHI del Instituto De Artes Del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, (septiembre 2009). Publicó en la Revista Anaconda de marzo de 2010 el artículo “Una tradición invisible”.

## Introducción

En lo que va del siglo XXI la temática de la migración ha estado presente en el teatro ecuatoriano de forma reiterativa,<sup>1</sup> Estoy hablando de la decisión individual de salir al exterior a buscar el “sueño americano”. En el presente ensayo voy a revisar cómo se ha representado en el teatro quiteño a los migrantes y específicamente los procesos de construcción de su identidad. Parto del supuesto de que ella se configura en el lenguaje y en sus formas de producción. Los personajes de las obras dan cuenta de dicha construcción en la verbalización de las situaciones concretas que viven, es decir, en lo que va a permitir nombrar la situación a la que se enfrentan, las palabras con las que describen el lugar al que llegan (aquí-ahora), el lugar de origen (allá-entonces) y las nuevas situaciones que viven, como el trabajo, la ausencia, el viaje, los trámites, los espacios de tránsito.

El lenguaje es el espacio donde se refleja, se condensa y se disputa la construcción de la identidad. Su constitución está íntimamente ligada a su uso y producción. Por lo tanto, para analizarla voy a revisar su forma de producción verbal, las formas de nombrar el lugar al que llegan y las denominaciones del recuerdo del lugar de origen, así como la posibilidad del regreso.

La forma de designar las nuevas experiencias es un proceso de significación de esa realidad con un lenguaje en el que no siempre existen las palabras para nombrarlas, y a su vez es intentar comprenderla desde significantes que no tienen su correlativo significado en el universo de sentido de los migrantes.

---

<sup>1</sup> Esta presencia tiene sus raíces en el montaje de 1996 del grupo Malayerba, *Nuestra señora de las Nubes*. Luego, entre los montajes destacados, tenemos la obra *Medea llama por cobrar*, en el 2001, En el 2004 está el inicio de la Trilogía *Así somos* del grupo El callejón del agua. Las obras que conforman dicho proyecto son: *Con estos zapatos me quería comer el mundo*, *El pueblo de las mujeres solas* y *La noche de los tulipanes*. Para el 2007 se pondrá en escena la obra *La flor de la chuquiragua* del grupo Contraelviento. En el 2008 está la obra *La línea* montada por El Retablo Teatro y *Los pájaros de la memoria* de Patricio Estrella.

Nombrar lo nuevo incluye una apropiación de palabras, sin embargo, esta apropiación en los migrantes, que se dará en el intento de significar el nuevo lugar, no implicará ampliación del léxico a través de una síntesis. Será más bien una acumulación sin un criterio de unificación. No será un acopio que permita un sentido nuevo, dialéctico,<sup>2</sup> será una aglomeración paradójica, desordenada, que yuxtapone, no sintetiza; que intercala, no fusiona; que superpone, no integra. Por lo tanto las identidades creadas en dichos lenguajes tendrán semejantes características: paradójicas, desordenadas, de sentidos yuxtapuestos, no sintetizadoras; que intercalan, no fusionan; que superponen, no integran. Esta es una situación propia de los migrantes, relacionada con su condición. Para ellos la decisión de salir no tiene una intención de cambio de residencia permanente, y a la vez, al salir, el lugar de origen se vuelve extraño. La característica propia de los migrantes es una ambivalente disponibilidad asimilatoria, es decir, buscan mimetizarse en el nuevo lugar y a la vez no tienen una intención de cambio de residencia; viven una experiencia de un doble desplazamiento témporo-espacial,<sup>3</sup> por lo tanto viven entre dos mundos, el aquí-ahora (lugar receptor) y el allá-entonces (lugar de origen).

Los procesos de construcción de identidad de los migrantes no son armónicos, son más bien conflictivos, enajenantes. Habitan el tiempo-espacio de los mundos en los que viven como un hábitat móvil. En este constante ir y venir se disuelve la identificación configurada

---

<sup>2</sup> Antonio Cornejo Polar, "Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno", en *Revista Iberoamericana Vol. LXII*, n° 176-177, Pennsylvania, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1996, p 839.

Cornejo Polar propone utilizar la categoría de sujeto migrante para poder hablar de la literatura latinoamericana y poder comprender esos textos descentrados, múltiples, antagónicos, textos que dan cuenta de identidades semejantes. "Sospecho que los contenidos de multiplicidad, inestabilidad y desplazamiento que lleva implícitos, y su referencia inexcusable a una dispersa variedad de espacios socio-culturales que tanto se desparraman cuanto se articulan a través de la propia migración, la hacen especialmente apropiada para el estudio de la intensa heterogeneidad de buena parte de la literatura latinoamericana"

<sup>3</sup> Jorge Abril Trigo, "Migrancia: memoria: modernidad", en Mabel Moraña, comp., *Nuevas Perspectivas desde/sobre América Latina*, Chile, Cuarto propio, 2000, pp. p.276.

en un espacio-tiempo particular, por lo tanto no se sienten en casa en ninguna parte y en ambos a la vez. “La identidad, individual y social, se constituye en la intersección del tiempo y el espacio, no en tanto categorías abstractas, sino materializadas en la praxis social (aquí-ahora) y en el ejercicio de la memoria (entonces-allá)”.<sup>4</sup> Con la salida del espacio-tiempo original, el individuo experimentará un doble desplazamiento de su hábitat: uno hacia el nuevo lugar y uno hacia el lugar de origen. Dicho desplazamiento demandará alguna forma de negociación entre la identidad que se construye en los nuevos lugares de referencia y en el lugar de origen, negociación en la que ella se pondrá en juego. La resultante de esa negociación no será un producto homogéneo ni unificado, todo lo contrario, será un producto lleno de pegotes: no un collage, que tiene un criterio de unidad, sino un pastiche.<sup>5</sup>

Por las condiciones de dicho fenómeno social, la construcción de la identidad del migrante va a ser un proceso quebrado, en el que el migrante quedará partido entre un recuerdo que lo constituye, y que ya no le permite adaptarse, a su nueva realidad y esa nueva realidad a la que pretende imitar pero no apropiarse. Desde allí me interesa analizar la construcción de la identidad de los migrantes que son representados en el teatro quiteño.

En las obras se puede distinguir un tratamiento sobre las condiciones humanas de los viajes. Se muestra personajes con identidades resquebrajadas entre los dos espacios, el de salida y el de llegada. Es posible también distinguir en dichas representaciones las causas estructurales que provocan esa decisión. He escogido tres obras que presentan la problemática desde la perspectiva de los que se van, que a mi criterio evidencian la

---

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 277.

<sup>5</sup> Pastiche es un término que significa imitación o plagio. Utilizado en la literatura y en las artes plásticas, denota la apropiación de determinados elementos característicos de una obra para lograr la sensación de una creación independiente a través de la combinación, no necesariamente armónica, de los mismos. La palabra tiene una connotación de fingimiento, de coexistencia de varios registros. Es por este sentido que la utilizo para describir la identidad construida por los migrantes.

representación que sobre la identidad del migrante se hace. Las obras son *Medea llama por cobrar*, de Peko Andino Moscoso (2005); *Con estos zapatos me quería comer el mundo*, de Jorge Mateus y Pablo Tatés (2004), y *Los pájaros de la memoria*, de Patricio Estrella (2009).

## Las obras

Una de las primeras obras que topan el tema de la migración en lo que va del siglo XXI es *Medea llama por cobrar*, estrenada en el año 2002, escrita y dirigida por Peko Andino Moscoso y actuada por María Beatriz Vergara. En el año de su estreno (2002), dicha representación es calificada por el diario *El Comercio* como la mejor obra de los últimos años. Tiempo después gana el premio internacional Otto Castillo de teatro político en Nueva York (2008).

Medea, el personaje del monólogo *Medea llama por cobrar*, es una virgen de palo. Ella es enviada por Jasón, su padre y esposo, a buscar dos vellocinos de oro en la ciudad del norte. Los vellocinos los necesita Jasón para no morir de soledad. La soledad es provocada por el éxodo de sus hijos bastardos, quienes decidieron huir al ver que en su lugar de origen no se les cumplían los ofrecimientos. Medea parte de las tierras altas y tiene que cruzar dos océanos para llegar a la Ciudad de los Vellocinos. En las ciudades que visita Medea, sus hijos, los de Jasón, y ella misma tienen que hacer de todo para sobrevivir; hacer de todo y ser de todo. En el camino se transformará en una ecuatoriana más, de carne y hueso, por el efecto de las drogas. Vivirá en la Ciudad de los Vellocinos lo mismo que viven los hijos de Jasón. En esta ciudad decidirá quedarse, jamás regresar, para morir allí. Es un texto plagado de referencias a textos literarios,<sup>6</sup> relatos míticos<sup>7</sup>, letras de canciones.<sup>8</sup> “Ángel de luz soy”, dice

---

<sup>6</sup> El texto dramático evoca y utiliza recursos literarios semejantes a los que se puede encontrar en el *Boletín y Elegía de las Mitas* de Dávila Andrade. A decir del mismo dramaturgo, la obra es un homenaje al poeta.

En *Medea llama por cobrar* se encuentra enumeraciones que recuerdan, más que la intención archivística del *Boletín*, el ritmo que provocan las mismas. Para muestra dos botones. En el momento en el que los migrantes están completamente borrachos en la ceremonia de descongelar la memoria se enlista lugares que evocan la escritura antigua. “Yo soy hijo de príncipe Jasón, yo tan. De Tagcunga, de Jambato, del Yanuncahay soy, somos. De Guayas y Quil, de Loxa, de Kito con k, somos, soy.” O cuando la virgen de palo trabaja en York enumerará sus actividades: “En batanes de la Séptima Avenida hilé con tus hijos desde la salida del sol de hielo. Corté, pegué, tinturé los trajes de Penélope, sin quejas, sin green cards, sin palabras, sin overtimes.”

Otra evocación al poema es el tratamiento del narrador. La obra de teatro juega entre la primera persona del singular y del plural. Inicia con el siguiente texto: “¡Aló! ¿Jasón? Soy la maga, la churona, la dolorosa, la santa.” En una es

Medea a Jasón al momento de colgar la llamada telefónica. Soy, y un eco le responde somos. Una Medea que narra su historia de paso por aeropuertos, salas, expedientes, trabajos, drogas, y deportaciones, que mira a los otros, cuida de los otros, hace lo mismo que los otros pero nunca es parte de un nosotros.

El mismo año, 2002, el grupo Callejón del Agua se propuso un proyecto de investigación temática sobre la migración que se llamó “Así somos”. El proyecto es una trilogía en la que se explora sensiblemente el fenómeno antes mencionado. En la primera obra de la trilogía, *Con estos zapatos me quería comer el mundo* (2004), los personajes representan migrantes que exponen la historia de su viaje. La segunda, *El pueblo de las mujeres solas* (inédito, montaje estrenado en el 2007), narra la historia desde el punto de vista de quienes se quedan. La tercera de la saga, *La noche de los tulipanes* (inédito, montaje estrenado en el 2008), cuenta la ilusión de irse en el momento de embarcarse y la ruptura de dicho sueño. He escogido la primera de las tres porque allí se representa lo vivido por quienes salieron del

---

todas las vírgenes. Todo el texto está escrito en primera persona, sin embargo, se cruzará en momentos de quiebre con un somos, de los migrantes.

“Collar de Lágrimas, Negra del Alma, soy,  
Somos.  
Los sin norte, los sin sur seremos,  
Ruega por nuestra alma penitente  
Ahora que somos y en la hora en que ya no seamos”.

Y terminará la obra cuando la virgen se fusiona en el nosotros con los migrantes: “De ti nacimos y a ti nunca volveremos, padre, marido, príncipe, país de barro.”

Valga la acotación, en el texto hay algunas formas verbales que son reescritas: “sin sur, sin norte, sin choza” dirá Dávila Andrade, “los sin norte, los sin sur seremos” dirá Andino Moscoso.

<sup>7</sup> La anécdota que se narra es la de Medea, el personaje de la mitología griega.

<sup>8</sup> En el texto se hace un juego con las letras de los pasillos. La *vasija de barro* estará presente, por ejemplo cuando dice “De ti nací y a ti nunca volveremos, padre, marido, príncipe, país de barro”. O en evocaciones como la siguiente:

Ángel de luz soy.  
Rosa de los Vientos,  
María Colombia,  
Castillo Abandonado soy,  
Cruel Destino, Pequeña Ciudadana,  
Collar de Lágrimas, Negra del Alma, soy,  
Somos.



país y se evidencia tanto la construcción de la identidad del migrante, así como la descripción del viaje.

En *Con estos zapatos me quería comer el mundo* se narra la historia de cuatro ecuatorianos de distintas zonas del país, que salen en busca de una mejor situación de vida. La obra está contada en forma de historias paralelas, que se entrecruzan. En cuatro secuencias se narra el viaje, la estancia allá, los recuerdos y un regreso que se vuelve imposible. Cada una de estas secuencias está intercalada con canciones, que son las que llevan el hilo de la trama y están cargadas del sentido de relación con el lugar de origen.

En la obra *Con estos zapatos me quería comer el mundo*, de Jorge Mateus y Pablo Tatés, se presenta a Wilmer Ataulfo, “guía de turismo ocasional bajo contrato”<sup>9</sup>; Magdalena, que de su viaje lo que le queda son “las entradas y la banda sonora de su vida”<sup>10</sup>; Pedro El Pintado, “sorprendido bajo el Arco del Triunfo, fichado y deportado”<sup>11</sup>, y Blanca Avelina, “fallecida en la carretera”<sup>12</sup>. Todos ellos, migrantes con sueños e ilusiones que se desvanecen, cuentan su historia de forma paralela; tienen destinos distintos, distintos motivos pero los une una misma decisión: salir, volar, migrar.

*Los pájaros de la memoria*, de Patricio Estrella, relata la travesía de un niño en busca del alma de su madre, que murió en un naufragio cuando viajaban de ilegal. En esta travesía lo acompañan dos pájaros que son quienes estarán a cargo de preservar su memoria y utilizarán la voz del niño para el efecto. Junto a ellos, quienes viajaban en el barco del naufragio cuentan sus historias personales. Me interesa en dicha obra las múltiples voces que narran el viaje y cómo se representa en ellas una identidad rota. Esta obra obtuvo el premio del

---

<sup>9</sup> Pablo Tatés , y Mateus, Jorge, *Con estos zapatos me quería comer el mundo*, Murcia, Ícono Teatro, 2004, p. 53.

<sup>10</sup> *Ibíd*, p.53.

<sup>11</sup> *Ibíd*, p.53.

<sup>12</sup> *Ibíd*, p. 53.

Festival Internacional de Teatro Experimental de Quito (FITE-Q), del 2008, a la mejor dirección y mejor obra.

Juega entre lo onírico y lo real, presenta las reflexiones de estos pájaros que encarnan en sí la memoria y la voz de un niño y de un pueblo que se queda solo. Pájaros que pescan recuerdos y sonidos, olvidos y esencias, acompañarán al niño en su travesía hacia el fondo del mar para construir un camposanto en el que liberarán las almas de los muertos en el naufragio y aprisionarán al coyotero, al “hijo de puta”<sup>13</sup> que nunca nombran.

José Daquilema, en la obra *Los pájaros de la memoria* de Patricio Estrella, es un niño que decide ir al mar a buscar y liberar el alma de su madre, muerta en el naufragio del barco en el cual viajaba “al país que todos quieren ir y que es imposible llegar”.<sup>14</sup> En su camino le acompañan dos pájaros que son sus recuerdos, su voz, sus sueños, sus dolores, sus ausencias; y a la vez son los recuerdos, sueños, dolores y ausencias de un país. Daquilema se mantendrá mudo casi toda la obra y serán los pájaros los que hablarán por él. Serán estos seres imaginarios los que nombrarán, o dejarán de hacerlo, el viacrucis que sigue este niño, y que siguieron su madre y los otros que iban en el barco.

---

<sup>13</sup> Patricio Estrella, *Los pájaros de la memoria*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2009, p. 59.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 18.

## Formas de producción verbal

El proceso de adopción de las nuevas formas de vida es doloroso, quebrado, caótico, superpuesto y avocado al fracaso. Los personajes de las obras analizadas nombrarán en la distancia esas experiencias con significantes propios del nuevo lugar, pero con sentidos distintos. La ambigüedad en la intención de cambio de residencia, quieren salir pero no acaban de salir de su lugar de origen, está relacionada con una no intención de cambio de las estructuras simbólicas<sup>15</sup> que los constituyen. Descontextualizan las palabras; es decir, no incrementan palabras con todo el espesor de su significado, sino que aumentan significantes, vacíos de los sentidos que tienen en su idioma original y cargados no solamente de lo propiamente lingüístico sino también de relaciones sociales: de fingimiento, de pose, de mostrar una realidad que no existe<sup>16</sup>. Por lo tanto el referente (componente lingüístico del signo) va a perder primacía y las connotaciones sociales (componente extralingüístico) van a ganarla. Así, en *Con estos zapatos me quería comer el mundo*, cuando Magdalena explica a su madre que trabaja en “one factory”<sup>17</sup>, que su jefe es “mister suansons”<sup>18</sup>, y que para hacer

---

<sup>15</sup> Pierre Bourdieu, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, EUDEBA, 1999.

<sup>16</sup> En este momento se me vuelve necesario hacer un acercamiento a los significantes vacíos que plantea Ernesto Laclau. Él establece una diferencia entre significante equívoco, flotante y vacío. El equívoco es una consecuencia de la arbitrariedad del signo, el flotante es aquel en el que la significación suple una falta por el lado del significado. El significante vacío está en los propios límites de la significación y suple, sustituye la imposibilidad estructural del sistema: “... un significante vacío solo puede surgir si la significación en cuanto tal está habitada por una imposibilidad estructural, y si esta imposibilidad solo puede significarse a sí misma como interrupción (subversión, distorsión, etc.) de la estructura del signo.” Ernesto Laclau, *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires, Ariel, 1996, p. 70.

Así como un significante puede vaciarse de sentido, estos significantes que utilizan los migrantes, con sentidos que no les corresponden por ser parte de una estructura simbólica distinta, dan cuenta de un proceso de construcción del sujeto en sí con una ruptura no salvable. Los significantes utilizados por los migrantes pierden relación con su significado dentro de su estructura simbólica original y adquieren uno nuevo relacionado con la situación que viven, es decir relacionado con necesidades extra lingüísticas, y sobre la base de estructura simbólica distinta. La relación lingüística entre significante y significado se verá distorsionada. Por lo tanto así como tienen dichos significantes un papel protagónico en la construcción de la identidad del migrante, queda pendiente el pensar qué papel cumple en la sociedad, qué de este capitalismo transnacional dice.

<sup>17</sup> Pablo Tatés, y Mateus, Jorge, *Con estos zapatos ...*, p. 47.

<sup>18</sup> *Ibíd*, p. 47.

castings se le ha hecho un “book”<sup>19</sup> utiliza las palabras en inglés. Nombra más que un lugar, una persona, un objeto. Demuestra un sueño, oculta un fracaso, exhibe un estatus. La *factory* representa la realización del ideal o el mostrar el objetivo cumplido, el *book* es la palabra que encubre el fracaso. Con igual significado, Pedro el Pintado intercalará en su conversación expresiones en francés, llamará a su amigo “mesie Lomagrande”<sup>20</sup>, y se despedirá de su esposa diciéndole “je tem”<sup>21</sup>. Blanca Avelina intercalará en su conversación modismos españoles, “¡Joder, que susto me ha dado!”<sup>22</sup> Al preguntarle su abuela por el significado, la respuesta será referida a la utilización de la palabra, no a una explicación del mismo: “aquí esa palabra es normal”<sup>23</sup>. Es decir, las palabras no tendrán un uso lingüístico exclusivo: significar un objeto o una relación; significarán también un estatus, permitirán encubrir un fracaso, servirán para inventarse una realidad que no existe, servirán para el autoengaño. De igual manera Ataulfo, al hablar con su amigo, le preguntará por la “tua familia y tu figlio”<sup>24</sup>, le contará que está “molto bien, trabajando, que il mío lavoro es molto fachile”<sup>25</sup>.

De esto se puede ver por un lado una necesidad de demostrar, de fingir, de magnificar, una situación, de inventársela para tapar una realidad poco favorable, en la que dejan de ser personas, en la que se vuelven apenas un engranaje más de la máquina, un engranaje prescindible. Una necesidad de mostrarse, de demostrar, de magnificar el sueño frente a una realidad que los anula como personas y en la que no terminan de ser. Por otro lado, las palabras en otro idioma, o en otro contexto, juegan con la imposibilidad del otro de entender y provocan un espacio de incomunicación. La utilización de palabras en otro idioma o en un

---

<sup>19</sup> Ibíd, p. 47.

<sup>20</sup> Ibíd, p. 48.

<sup>21</sup> Ibíd, p.48.

<sup>22</sup> Ibíd, p.49.

<sup>23</sup> Ibíd, p. 49.

<sup>24</sup> Ibíd, p. 50.

<sup>25</sup> Ibíd, p. 51.

sentido distinto al utilizado normalmente en una relación o en un espacio-tiempo determinado, abre una brecha de comunicación, un espacio vacío en el que todo es posible y a la vez en el que es posible inventarse la realidad.

Medea, de *Medea llama por cobrar*, explicará su estancia en la Ciudad de los Vellocinos intercalando palabras en inglés que no significarán por sí, que perderán el referente original, y se cargarán del sentido de una forma de vida, un estatus, un ambiente. Al llegar a su destino final, esta virgen describirá el lugar con estas palabras:

Con un zoom descontrolado en los ojos que me acercaba tan pronto me alejaba de las colmenas de los guerreros *stock broker*, de los predicadores *rappers*, de los trapecistas *crackers*, de los compradores *surfers*, de los vendedores *skaters*, de los ancianos *junkers*, de los astronautas *swingers*, de los orientales *close up*, de los rabinos *off shore*, de las ramerías *seven up*, de los taxistas *hardcore*.<sup>26</sup>

Palabras en inglés que pierden su valor original o se trastocan y adquieren uno nuevo, más que lingüístico, uno utilitario para explicar un ambiente roto, inaprehensible. Además, solo pueden los migrantes expresarse con esas palabras, que no son traducibles, porque a más de lo que lingüísticamente significan, traen consigo todo un cúmulo de connotaciones sociales, económicas, políticas intraducibles. Para explicar Medea su transformación dirá:

En una escultura narcótica que se dejaba fumar por los apóstoles homeless debajo del *crooklin bridge*, en una hostia barbitúrica que se dejaba tragar por los buenos y por los malos ladrones del *central parking*, en sedante consagrado para las jeringas de los sacerdotes del *west side*, en mirra anestésica para las pipas de las novicias del *spanish harlem*, en estampita ácida para la lengua del pastor de las ovejas pandilleras del *bronxo*, en incienso *speed* para los boxeadores del *garden*.<sup>27</sup>

Los homeless, el “west side”, el “spanish Harlem”, el “bronxo”, “speed”, “garden” son las palabras que permiten al dramaturgo expresar el ambiente en el que se desenvolverá esta virgen hecha humana.

En el caso de *Medea llama por cobrar*, esta virgen no solamente que sacará de su contexto, de su estructura simbólica, a las palabras en inglés, sino que se pasará en un

---

<sup>26</sup> Peko Andino Moscoso, *Medea llama por cobrar*, Quito, Tribal Editores, 2005, p. 20.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 21.

español con una estructura del quichua alternando con palabras del español antiguo, “a más hijos tuyos vide”<sup>28</sup>: el verbo al final, que corresponde a la estructura gramatical quichua, y la palabra vide. Un interesante juego verbal, semejante a la estrategia que utiliza Dávila Andrade en el *Boletín y elegía de las mitas* que, con la construcción del personaje, permite inferir el origen racial de la migración.

El lenguaje que todos estos personajes desarrollan para nombrar la nueva situación es postizo. Lo normal en él es la incorporación casi arbitraria de palabras en otro idioma o de otros usos, que pierden el sentido que tienen en el idioma original y pasan a adquirir uno nuevo, que responde a las lógicas del español y se vuelve más bien un pastiche de palabras antes que un nuevo término. Un nuevo sentido o mejor dicho un nuevo uso porque su significado pierde importancia y se vuelven primordialmente un objeto de uso, un objeto de apariencia.

---

<sup>28</sup> *Ibíd*, p. 19.

## **Recuerdo del lugar de origen y la imposibilidad del regreso.**

El recuerdo del lugar de origen es un recuerdo con añoranza, con tristeza y a la vez ajeno. La añoranza se refleja, se evidencia, en las palabras que se utiliza para nombrarlo. Las palabras van a encerrar en sí valores y sentimientos sobre el lugar de origen, que en el caso de los migrantes están sublimados y por lo tanto ajenos. Estas palabras van a ser los puentes simbólicos entre el nuevo lugar y la matriz cultural de la que vienen, entre el aquí-ahora y el allá-entonces. Al idealizar la realidad, es decir esos puentes, se vuelve imposible el regreso.<sup>29</sup>

En *Con estos zapatos me quería comer el mundo* el lugar de origen se llama con palabras que connotan un pasado que no regresa. Para nombrar el lugar de origen se utilizan palabras referentes a un pasado dulce, tierno, de un regreso imposible. Son palabras que refieren a juegos, sabores y colores de la infancia. En el recuerdo, Blanca Avelina se preguntará “¿Alguno de ustedes subió hasta allí para hacer volar una cometa?”<sup>30</sup> Wilmer Ataúlfo comentará “hacíamos barquitos de papel y los dejábamos navegar en las piletas”.<sup>31</sup> La evocación a la infancia sublima el recuerdo y lo vuelve incuestionable e inalcanzable. Por lo tanto el retorno es un anhelo imposible.

En esta obra se presenta la ilusión del retorno, sin embargo es solo una ilusión. Blanca Avelina, “fallecida en la carretera”,<sup>32</sup> regresará muerta para ver, oír y no ser vista ni oída. Wilmer Ataúlfo regresará para enseñar a la viuda el lugar exótico en el que él ya no se quedará, “En fin, arivederci, hay que irse. La vida pasa rápido y las viudas pueblan las playas

---

<sup>29</sup> Al respecto Ian Cahmbers dirá “el migrante (pos)moderno, como los trabajadores zafreros o golondrinas de otras épocas, experimenta la pérdida del lugar abandonado y se vincula con el medio receptor de un modo que podríamos denominar *hiperreal*, y si también recurre a una disociación, como el inmigrante y el migrante diaspórico, al concentrar sus energías en un eventual regreso no necesariamente supeditado a una realización utópica, se siente siempre en tránsito, entre dos mundos.” en Ian Chambers, *Migrancy, Culture. Identity*, Londres, Routledge, 1994, p.27, citado en Jorge Abril Trigo, “Migrancia: memoria: modernidad”, ..., p. 276.

<sup>30</sup> Pablo Tatés y Jorge Mateus, *Con estos zapatos me ...*, p. 25.

<sup>31</sup> *Ibíd*, p. 25.

<sup>32</sup> *Ibíd*, p. 53.

del Mediterráneo”.<sup>33</sup> Magdalena, que de su viaje lo que le queda son “las entradas y la banda sonora de su vida”,<sup>34</sup> regresará para sentirse siempre fuera: “Qué ciudad más extraña. No me siento parte de ella, es demasiado pálida y las calles están llenas de baches”.<sup>35</sup> Y luego dirá a su madre. “¡Vámonos! Cojamos el primer vuelo, sigamos el rastro de las palomas. Lejos de aquí podremos refugiarnos en los cines de sesión continua y quizá algún día brillaré en las pantallas y beberemos champagne.”<sup>36</sup>

La ilusión de volver está presente como el recuerdo de la infancia, que es mejor tenerlo solo en el recuerdo porque pierde su color y su magnificencia cuando se lo vuelve a ver con los ojos del presente.

La sublimación va a tener una consecuencia en la percepción del tiempo. El allá-entonces se quedará en un tiempo casi mitológico. Mientras el tiempo pasa en el aquí-ahora, el allá entonces que quedará estático en el recuerdo, y no solo estático, sino que la añoranza y la imaginación jugarán una suerte de maquillador del recuerdo que se transformará en una analogía del “lugar muy lejano” de los cuentos de hadas.<sup>37</sup>

Otra forma de detener el tiempo del allá entonces que se puede encontrar en las obras es la forma de recordar. En general, en las obras se recuerda a través de ceremonias. Son secuencias definidas de actos que comprenden gestos, palabras u objetos con el fin de interceder en fuerzas o entidades sobrenaturales según ciertos objetivos o intereses. En los rituales se puede encontrar información sobre la comprensión y la valoración que se da a la

---

<sup>33</sup> *Ibíd*, p. 57.

<sup>34</sup> *Ibíd*, p. 53.

<sup>35</sup> *Ibíd*, p. 55.

<sup>36</sup> *Ibíd*, p. 56.

<sup>37</sup> Al respecto Abril Trigo recalcará: “No estoy muy seguro de que la migrancia constituya una experiencia ni más rica ni más sabia, pero sin duda es un sentimiento verdaderamente brutal cuando se materializa la fantasía del regreso: el entonces-allá preservado en la memoria por largo tiempo no se reconoce en el aquí-ahora del reencuentro: el migrante experimenta entonces la verdadera dimensión de la migrancia: un agujero negro en el tiempo y el espacio donde da lo mismo haberse ido ayer que hace mil años: un sentimiento de ajenidad como si se volviera del mundo de los muertos”. en Jorge Abril Trigo, “Migrancia: memoria: modernidad”, ..., p. 277.



situación que provoca el ritual, a la vez que formas de comportamientos. Para lograr el objetivo se pretende mantener en la memoria un tiempo lejano, ya remoto, y, por lo tanto, se busca mantenerla intacta, es decir, clausurar el tiempo.

En *Con estos zapatos me quería comer el mundo*, se recuerda el lugar de origen con acciones relacionadas con ceremonias, Blanca Avelina recordará la elección de la reina de su pueblo en las fiestas de la virgen; Wilmer Ataúlfo, el partido de fútbol en el que él metió el gol; Magdalena, la vez que fue al cine en su pueblo. Son eventos no cotidianos, a modo de rito.

El recuerdo en *Medea* tiene varias formas. Por un lado está en la alusión al pasillo como el referente del lugar de origen. Esta forma musical es evocada constantemente, ya sea al nombrarla, “Ángel de luz soy, María Colombia, Pequeña ciudadana”;<sup>38</sup> cuando su forma estructura la narración, “la vasija de barro corrupta que tienes por vientre”;<sup>39</sup> o como uno de los vellocinos que podrá salvar a Jasón de morir de soledad.

El varoncito se te parece. Tiene una caja de resonancia en la cabeza, la boca siempre abierta y está cubierto de cuerdas. Cuando le raspan el pecho, grita y los demonios de la tristeza trepan por sus venas. No duerme nunca, por eso todas las noches de invierno suelen crucificarse en la Cuadra del Tiempo. Por unas monedas se deja atravesar el corazón con una lanza, así se le derraman todos los poemas trágicos y los demonios se le salen por la boca en forma de huacos. Es el único momento de la noche en que la sangre se le coagula. Se lo ve santo y hermoso. Pero tan solo con mirar el medallón que tiene tu mapa, los demonios retornan y la boca se le llena de mariposas de lata. ¡Ay guambra mío!, ¿quién te puso de nombre Pasillo?<sup>40</sup>

Es un recuerdo desde la misma sublimación que provoca el pasillo. Implica, por lo tanto, que el retorno es imposible.

Otra forma de recordar en *Medea llama por cobrar* será en la ceremonia de domingo, de jugar, comer, emborracharse y llorar. En ella nombra a esos ecuatorianos que se transforman en tales por efecto del alcohol, para lo que utiliza formas verbales propias del español

---

<sup>38</sup> Peki Andino Moscoso, *Medea ...*, p. 31.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 18.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 28.

antiguo: “Vide que solo entonces estaban listos para la catarsis ancestral de sacarte por la boca, mi príncipe triste.”<sup>41</sup>

Utiliza formas ancestrales de vocabulario y quichuismos en la estructura sintáctica. En el vocabulario, español antiguo, cruzado, para nombrar ese nuevo lugar en el que no acaban de encajar. Para designar un mundo caótico en el que no logran adaptarse y que no logran aprehender para sí., anglicismos y palabras en inglés, descontextualizadas, que más que nombrar objetos, se designa relaciones, formas de vida.

En esta obra se verbaliza el no retorno: no vuelve Medea, porque vuelven “los que pertenecen a algo a alguien. Yo salí de tu barriga que no es otra cosa que una línea imaginaria.”<sup>42</sup>

En *Los pájaros de la memoria* el recuerdo está en el olvido del nombre. Pescan recuerdos para saber que existen, y cuando recuerdan, es la designación la que falta. “Hay quienes imaginan el olvido como un depósito desierto, una cosecha de la nada y, sin embargo, el olvido está lleno de memoria...”<sup>43</sup> No solamente los sentidos de las palabras con las que recuerdan, sino también las formas de recordar subliman el lugar de origen y el retorno se hace imposible. “¿Quién lo dijo? ¿Dónde oí?... ¡bah, ya me acordaré! ¡Basta, quién mierda dijo esto que me retumba en la memoria!”<sup>44</sup>

La forma de recordar en *Los pájaros de la memoria* será también la ceremonia, la de liberar las almas, “sus almas ya no vagarán ciegas, se convertirán en caracolas y delfines.”<sup>45</sup>

La ceremonia que se lleva a cabo en escena, la de liberar las almas permitirá que los

---

<sup>41</sup> Ibíd, p. 27.

<sup>42</sup> Ibíd, p. 29.

<sup>43</sup> Patricio Estrella, *Los pájaros ...*, p. 17.

<sup>44</sup> Ibíd, p. 20.

<sup>45</sup> Ibíd, p. 59.

náufragos sean parte de los seres del mar, de esos seres que los pájaros de la memoria pescan como recuerdos para no olvidar. Liberados, sin posibilidad de volver.

Diversas formas de recordar el lugar de origen y de pensar el regreso encontramos en las obras que provocan que el tiempo del allá entonces se detenga. La clausura, la pausa en el tiempo del allá entonces va a provocar a su vez un sentimiento de ajenidad<sup>46</sup> y será otro factor que vuelva al regreso imposible. “Todos los destierros conducen a los vellocinos, pero su búsqueda borra los caminos de regreso.”<sup>47</sup>

Se nombra el lugar de origen, se evidencia la pérdida de referente desde el cual se habla. El discurso del migrante es un discurso sin un locus fijo, descentrado, un discurso doble o múltiplemente centrado.<sup>48</sup> No es un lugar descentrado simplemente, porque esto significaría que existe algo de lo que descentrarse. Son varios lugares que no tienen una jerarquía entre sí. Esta multiplicidad de lugares de enunciación sin jerarquías provoca más bien la inexistencia de un lugar único de enunciación. Es una múltiple locación que no tiene ningún punto fijo y que, en realidad, ninguno le corresponde<sup>49</sup> aunque de todos se apropie en parte (o aparentemente). Me interesa ver el multacentramiento de esos personajes en la forma de nombrar los diversos lugares: el aquí-ahora y el allá-entonces. Un multacentramiento que se puede traducir en una multiplicidad de voces que narran la historia, una multiplicidad de voces que no llegan a una polifonía, son algo más cercano a una multifonía, a música disonante en la que no es posible reconocer una escala que sea referente, ni un tono ni una

---

<sup>46</sup> Jorge Abril Trigo, “Migrancia: memoria: modernidad”, ..., p. 285.

<sup>47</sup> Peko Andino Moscoso, *Medea* ..., p. 29.

<sup>48</sup> Antonio Cornejo Polar, “Una heterogeneidad no dialéctica”, ..., p. 843.

<sup>49</sup> Aquí hay una analogía con el cuento “El sueño del pongo” de José María Arguedas. Se dirá con respecto a este hombrecito, “El pongo se levantaba a pocos, y no podía rezar porque no estaba en el lugar que le correspondía ni ese lugar correspondía a nadie”. Los migrantes representados en las obras analizadas, al igual que el pongo, no les corresponde ningún lugar.

melodía estable y en la que cualquiera es posible, un contrapunto<sup>50</sup> disonante. Una multiplicidad que no crea síntesis, sino todo lo contrario, varias voces paralelas, que se superponen, que no son consonantes, que no forman una sinfonía, sino una discordancia. Este multicentramiento provoca contradicciones que conviven, paradojas que conducen a ambigüedades.

---

<sup>50</sup> Contrapunto son dos o más melodías (también voces o líneas) independientes que se escuchan simultáneamente.

## Formas de nombrar el lugar al que llegan

En las obras estudiadas, las ambigüedades se evidenciarán en negaciones o en metáforas negativas. La metáfora establece una relación de identidad entre dos seres, reflexiones o conceptos, de tal forma que para referirse a uno de los elementos de la metáfora se utiliza el nombre de otro. Implica un cambio de sentido, un enriquecimiento del mismo a través de una síntesis. Amplía el sentido, pone a la palabra en un contexto distinto. En una metáfora negativa se va a decir lo que no es, es decir, no habrá un proceso de enriquecimiento directo del sentido sino uno de restricción de universos. Se construye el nuevo sentido por descarte. Sin embargo es un sentido ambiguo, ya que no se dice lo que es. Por lo tanto la información que da la metáfora negativa no permite la síntesis del concepto, solamente una limitación de los posibles campos en los que puede ser entendida.

Esas negaciones no van a permitir que se sintetice sentidos, de igual manera esas identidades que se construyen a la sombra de las negaciones no van a lograr ninguna síntesis. Limitan el campo en el que habitan. Un campo limitado en el que las contradicciones y las paradojas son posibles, y su convivencia es normal.

En *Los pájaros de la memoria*, las palabras que describen el país y encierran en sí las razones para que la gente salga no son nombradas, es decir se anuncia que se las va a nombrar y luego se afirma que fueron olvidadas. Se describe, no se nombra. “Acabo de recordar que olvidé como se llaman esos que prometen llevarte a ese lugar al que no puedes entrar y que te cobran hasta la vida...”<sup>51</sup> No se los nombra; se quiere recordar, pero no nombrar. Porque “todo se hunde en la niebla del olvido, pero cuando la niebla se despeja, el olvido está lleno de memoria”.<sup>52</sup> Sin embargo, la niebla aún no se ha despejado. Negaciones

---

<sup>51</sup> Patricio Estrella, *Los pájaros ...*, p.

<sup>52</sup> *Ibíd*, p.

que llevan a ambigüedades, ambigüedades que connotan una no pertenencia, un descentramiento.

Estas negaciones y metáforas negativas indican una no pertenencia. Indica seres que no llegaron a crear un locus de enunciación estable, que vivieron siempre en un estado de migración. En *Medea llama por cobrar* ella se referirá a los ecuatorianos que están en Europa: “Con la libretita del escudo del buitre que daba constancia de que eran lo que nunca fueron”.<sup>53</sup> Y luego va a describirlos “Los sin norte, los sin sur seremos”.<sup>54</sup> Son seres volátiles que para vivir necesitan inventarse una fantasía que tienen una urgencia de pertenecer a algo y que a la vez no pertenecen a nada, que viven en un fingimiento constante.

En *Medea llama por cobrar*, el personaje, en el momento en el que decide partir y cambiar por un boleto de avión un cuarto lleno de oro, dirá “Todos los mares conducen a York. Y los recuerdos a ninguna parte”,<sup>55</sup> y en el momento en el que cuenta su entrada a la ciudad de la dama de York dirá “Todos los trenes conducen a la Ciudad de los Vellocinos, y la nostalgia a ninguna parte”.<sup>56</sup> La negación relacionada con el destino: *ninguna parte*. En esta obra Medea se quedará en un eterno limbo y aquello que no la deja volver son los mismos recuerdos del lugar de origen.

En la misma obra, con un “porque aquí soy un fantasma anónimo, no como allá, el combustible de tu hoguera bárbara”.<sup>57</sup> Medea reclamará el abandono que vive luego de sentirse expulsada (enviada con una misión egoísta) a tierras que no la reciben, que no la comprenden, que no la ven como una persona sino como un engranaje más de la máquina.

Nombrarse a sí misma como una fantasma es una forma de negar su humanidad.

---

<sup>53</sup> Peki Andino, *Medea ...*, p. 19.

<sup>54</sup> *Ibíd*, p.20.

<sup>55</sup> *Ibíd*, p.16.

<sup>56</sup> *Ibíd*, p. 20.

<sup>57</sup> *Ibíd*, p. 12.

Para nombrar desde el presente el lugar de origen, los personajes de *Con estos zapatos me quería comer el mundo*, lo hacen desde la negación, con metáforas negativas, así dirán “las piedras no son granos, ni los túneles sobre los que viví sorbetes enconfitados con cochecitos de azúcar. O Los balcones no son confesionarios. Las picanterías no son balnearios, ni las personas hormigas”.<sup>58</sup> Se puede encontrar también descripciones desde la negación. Magdalena, en la misma obra dirá “Ningún tren pasa cerca del estadio, tampoco lo hará el que sale a esta hora...; estos rieles no van a ningún lado, son hierros oxidados por los aguaceros y el verano ardiente y ventoso”.<sup>59</sup> Estas negaciones provocan una ambigüedad que, si bien limitan el ámbito en el que se es, no da ninguna certeza. Las negaciones limitan las posibilidades del ser pero no dicen que es. Se habla desde la negación y desde el olvido. Se utiliza metáforas negativas. Se olvida lo que se quiere decir. Se lo describe pero no se lo nombra.

---

<sup>58</sup> Pablo Tates y Mateus, Jorge, *Con estos zapatos ...*, p.25.

<sup>59</sup> *Ibíd*, p. 26.

## **Conclusión**

En términos generales, he encontrado en las obras analizadas que los migrantes representados en ellas han construido su identidad sobre la base de un lenguaje fragmentado, que no les permite un locus de enunciación seguro, estable, y que a partir de ese locus móvil se construyen identidades igualmente móviles y espacios de ser en los que las contradicciones conviven sin problema. Estoy hablando de identidades ambiguas que viajan entre el aquí-ahora y el allá-entonces sin mayor dificultad, un aquí-ahora fragmentado, ajeno, un allá-entonces lejano, imposible. No es una construcción que se enriquezca desde la creación de nuevos sentidos, es una construcción que acumula sin criterio, significantes sin sentido cuya única razón de ser es extralingüística: tapar un fracaso. Por lo tanto, la identidad de los migrantes, que configura el lenguaje y las formas de producción del mismo, son paradójicas, no tienen una unidad, son producto de una simple acumulación, son pastiches de identidades.



## BIBLIOGRAFÍA

Abril Trigo, Jorge, "Migrancia: memoria: modernidá", en Mabel Moraña, comp., *Nuevas Perspectivas desde/sobre América Latina*, Chile, Cuarto propio, 2000, pp. 273-291

Andino Moscoso, Peki, *Medea llama por cobrar*, Quito, Tribal Editores, 2005.

Augé, Marc, *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1996.

Bourdieu, Pierre, *Intelectuales, política y poder*, Argentina, EUDEBA, 1999.

Cornejo Polar, Antonio, "Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno", en *Revista Iberoamericana Vol. LXII*, n° 176-177, Pennsylvania, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1996, pp. 837-844.

Dávila Vásquez, Jorge, *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1998.

Estrella, Patricio, *Los pájaros de la memoria*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2009.

Laclau, Ernesto, *Emancipación y diferencia*, Argentina, Ariel, 1996.

Tatés, Pablo, y Jorge Mateus, *Con estos zapatos me quería comer el mundo*, España, Ícono Teatro, 2004.

Vallejo Aristizábal, Patricio, *La niebla y la montaña*, Quito, Banco Central del Ecuador, 2010.

ANEXOS

FICHAS TÉCNICAS DE LAS OBRAS

Título: *Los pájaros de la memoria*

Dramaturgo: Patricio Estrella

Personajes: niño José Daquilema

pájaro 1

pájaro 2

*Los pájaros de la memoria* es la historia sobre la decisión de José Daquilema de ir a buscar el alma de su madre para liberarla. Ella muere en un naufragio cuando quería migrar a otro país en busca de mejores oportunidades.

La obra está dividida en ocho cuadros. El primer cuadro es un cuadro de carácter onírico en el que los pájaros de la memoria reciben el encargo de parte de José Daquilema de llevar su voz. Los pájaros están en un mar en el que pescan recuerdos. Los recuerdos pescados se refieren a hechos de la vida política del Ecuador. El segundo es la representación irónica de una escuela en la cual todos los alumnos, menos Daquilema, se han marchado. En clase, él decide irse a buscar a su madre. En el tercero un viajero y un monje personifican metafóricamente el silencio necesario para el viaje. El cuarto cuadro es la representación sin palabras del viaje ilegal. El quinto cuadro tiene un tono narrativo y se cuenta las historias de las personas que naufragaron con la madre de Daquilema. En el sexto cuadro aparecen los pájaros nuevamente, ahora para construir el escenario de la ceremonia de liberación de las almas. En el séptimo se ejecuta la ceremonia. El octavo presenta metafóricamente las almas y el niño que las liberó: unas manos en el mar, alrededor de las cuales navega un barquito de papel.

La obra fue montada por el grupo Espada de Madera, dirigida por el mismo autor y estrenada en el año 2008 en el Teatro Variedades. La publicación la hizo en el año 2009 la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Título: *Medea llama por cobrar*

Dramaturgo: Pesty Andino Moscoso

Personajes: Medea

*Medea llama por cobrar* cuenta la historia de una llamada telefónica de Medea, una virgen, a Jasón, su marido, padre, príncipe, país. La virgen de palo sale de su país por encargo de Jasón a buscar los vellocinos de oro que evitarán que él muera de soledad. Desde el extranjero llama para decirle que no va a volver.

La obra es un monólogo en un solo acto de carácter dramático. En un primer momento Medea hace un recuento de todos los puertos por los que pasó y de su relación con los hijos de Jasón, los ecuatorianos. Luego relata su transformación en humana y cómo, en esta condición, entra al país del norte y vive igual que los ecuatorianos. Relata aquí cómo es su trabajo, cómo recuerdan al país. Le cuenta que cuando ya no creía posible cumplir su tarea, encuentra los vellocinos, que son la patria y el pasillo. Para cerrar la llamada telefónica, se despide diciéndole que no va a volver.

La obra fue montada por el grupo Zero no Zero, dirigida por el mismo autor y estrenada en el año 2001 en la sala de teatro de la Asociación Humbolt de Quito. La publicación del texto se lo hizo en Quito en el año 2005.

Título: *Con estos zapatos me quería comer el mundo*

Dramaturgo: Pablo Tatés y Jorge Mateus

Personajes: Pedro El Pintado

Blanca Avelina

Wilmer Ataúlfo Marín San Marcos

Magdalena

*Con estos zapatos me quería comer el mundo* es la historia de cuatro ecuatorianos que salen del país en busca de mejores condiciones económicas de vida. Se evidencia el viacrucis de sus viajes y su regreso, sea en vida o como fantasmas.

La obra está dividida en 4 secuencias. En la primera secuencia se presenta a los personajes y se los ve viajando a su nuevo destino. La segunda secuencia relata cómo fue su realidad al llegar. En la tercera secuencia se muestra llamadas telefónicas de sus familias y las conversaciones que tienen. La cuarta secuencia presenta el retorno y las reacciones frente a este.

La obra fue montada por el grupo Callejón del Agua, dirigida por Jorge Mateus y estrenada en el año 2004 en la sala de teatro de la Asociación Humbolt de Quito. La publicación de la obra se la hizo en el mismo año en Murcia, España.