

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 193-209

El trauma que no se nombra: Silencio, representabilidad y migración en el austro ecuatoriano

The unnamed trauma: silence, representability, and migration in southern Ecuador

Jorge Andrade Tapia¹<https://orcid.org/0000-0002-1261-6588>Mariana Rodrigues Lopes²<https://orcid.org/0009-0006-1687-5401>DOI: <http://doi.org/10.53689/int.v16i1.342>

Recibido: 30 de abril, 2026

Aceptado: 13 de junio, 2026

Resumen

Este artículo examina una paradoja cultural: mientras que la migración masiva del austro ecuatoriano constituye uno de los traumas más profundos de la historia reciente del país, su elaboración artística ha sido sorprendentemente escasa. A partir de la teoría del trauma cultural (Alexander, Caruth), el concepto de duelo ambiguo (Boss), la noción de violencia lenta (Nixon), la sociología del campo cultural (Bourdieu) y las perspectivas decoloniales (Quijano, Mignolo, Santos, Freire), se argumenta que esta escasez no refleja una menor intensidad del trauma, sino convergencia condiciones históricas y materiales que bloquean o difieren su elaboración simbólica. Metodológicamente, el texto desarrolla un ensayo teórico-analítico sustentado en revisión documental y análisis conceptual comparativo, que contrasta la experiencia migratoria del austro ecuatoriano con las respuestas culturales generadas en Mesoamérica y la frontera México-Estados Unidos. La tesis central sostiene que la ausencia de producción artística sobre la migración en el austro es un síntoma elocuente de un trauma cultural no elaborado. En este marco, se propone comprender la intervención artística no como ilustración del problema, sino como una forma de acción social y decolonial orientada a interrumpir el silencio, disputar las jerarquías de representabilidad y crear condiciones para que el trauma migratorio se vuelva narrable.

Palabras clave: Migración ecuatoriana, trauma cultural, violencia lenta, duelo ambiguo

Abstract

This article examines a cultural paradox: while the mass migration from southern Ecuador constitutes one of the deepest traumas in the country's recent history, its artistic representation has been surprisingly scarce. Drawing on the theory of cultural trauma (Alexander, Caruth), the concept of ambiguous mourning (Boss), the notion of slow violence (Nixon), the sociology of the cultural field (Bourdieu), and the decolonial perspectives (Quijano, Mignolo, Santos, Freire), this article argues that this scarcity does not reflect a lesser intensity of the trauma, but rather the convergence of historical and material conditions that block or delay its symbolic elaboration. Methodologically, the text

¹ Universidad Nacional de Educación. Codirector del proyecto de Innovación "Migración y decolonialidad: identidades en tránsito y futuros posibles". (Ecuador). E-mail: jorge.andrade@unae.edu.ec

² Universidad Nacional de Educación. Directora del proyecto de Innovación "Migración y decolonialidad: identidades en tránsito y futuros posibles". (Ecuador). E-mail: mariana.rodrigues@unae.edu.ec



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 193-209

presents a theoretical-analytical essay grounded in a literature review and comparative conceptual analysis, contrasting the migratory experience of southern Ecuador with the cultural responses generated in Mesoamerica and along the Mexico-United States border. The central thesis maintains that the absence of artistic production on migration in southern Ecuador is an eloquent symptom of unprocessed cultural trauma. Within this framework, the study proposes understanding artistic intervention not as an illustration of the problem, but as a form of social and decolonial action aimed at breaking the silence, challenging hierarchies of representability, and creating conditions that make migratory trauma narratable.

Key words: Ecuadorian migration, Cultural trauma, slow violence, ambiguous loss

Cómo citar

Andrade, J. & Rodrigues, M. (2026). El trauma que no se nombra: silencio, representabilidad y migración en el austro ecuatoriano. *Intervención*, 16(1), 213-228.
<http://doi.org/10.53689/int.v16i1.342>

1. Introducción

En Déleg, al igual que otros cantones de Cañar y Azuay, el paisaje urbano ha sufrido una transformación radical que delata una fractura social profunda. No hubo conflictos armados ni estados de excepción declarados; sin embargo, las calles proyectan un vacío sistemático. Primero partieron los hombres, luego las mujeres y finalmente familias completas, dejando tras de sí un paisaje de casas de remesa. Estas edificaciones, muchas veces inacabadas o deshabitadas, funcionan como réplicas de un imaginario construido en Queens o Madrid y operan como monumentos a la ausencia. En su interior, la cotidianidad se sostiene en la labor de abuelas que asumen la crianza de sus nietos, mientras la vida comunitaria —el ritual de los priostes y las fiestas locales— se financia mediante transferencias bancarias.

Lo que observamos en el austro ecuatoriano no es una anomalía pintoresca ni un fenómeno local de interés folclórico: es la huella visible de uno de los procesos migratorios más disruptivos de América Latina en las últimas tres décadas. Tras la crisis bancaria de 1999, el colapso del sistema financiero, el feriado bancario que congeló los ahorros de millones de personas, la devaluación brutal del sucre y la posterior dolarización, Ecuador vivió un éxodo sin precedentes. Se estima que entre 1998 y 2007 salieron cerca de dos millones de ecuatorianos, en un país que entonces contaba con aproximadamente doce millones de habitantes (Herrera, Carrillo y Torres, 2005; F. Ramírez y J. Ramírez, 2005). Durante y después de la pandemia del COVID-19, en una segunda ola migratoria, se calcula que alrededor de 300 mil ecuatorianos abandonaron el país entre 2020 y 2025 (Herrera et al., 2025).³

El austro ha sido el corazón de ese éxodo demográfico que continúa y acelera un patrón migratorio con antecedentes en la crisis del sombrero de paja toquilla de los años cincuenta y sesenta (Pribilsky, 2007). Los destinos principales fueron Estados Unidos y España. Las rutas incluyeron travesías marítimas clandestinas por el Pacífico, pasos terrestres por Centroamérica y México, y vuelos a Europa en tiempos en que aún no se exigía visa. Muchos fueron detenidos y deportados. Otros tantos llegaron y se quedaron en condiciones de irregularidad, explotación y aislamiento. Muchos murieron en el camino.

³ La dimensión de la migración en Ecuador se refleja en datos estadísticos como este: "Entre 2020 y 2024, más de 374.000 ecuatorianos fueron detenidos por la Patrulla Fronteriza de Estados Unidos" (Herrera et al., 2005, p2).



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 193-209

La migración masiva del austro ecuatoriano es uno de los traumas culturales más profundos del Ecuador contemporáneo. No hace falta calificarlo: los números lo dicen, pero también lo dice la morfología de cualquier calle de Déleg un domingo por la tarde. Sin embargo, hay algo que no ha ocurrido, o que ha ocurrido de manera fragmentaria y casi inaudible: la respuesta artística.

Este vacío resulta desconcertante cuando se observa la historia cultural latinoamericana. El continente ha demostrado, una y otra vez, que el sufrimiento colectivo genera formas de elaboración simbólica extraordinarias. Las dictaduras del Cono Sur produjeron la poesía de Raúl Zurita, el teatro abierto argentino, el canto de Víctor Jara, las crónicas de Rodolfo Walsh, el cine de Luis Puenzo. La violencia colombiana engendró la obra de García Márquez y las esculturas de Doris Salcedo. Las guerras civiles centroamericanas dieron voz a Roque Dalton y al testimonio de Rigoberta Menchú. No se trata solo de nombres, sino de la acumulación de un imaginario donde cruzar la frontera, sobrevivir el cruce o no sobrevivirlo, se ha vuelto también un acto de producción simbólica.

La paradoja se agudiza aún más cuando la comparación se establece con fenómenos migratorios comparables. La migración mexicana y centroamericana ha generado un corpus artístico vasto. Entre otros podemos enumerar: el *Libro centroamericano de los muertos* de Balam Rodrigo (2014), *Amarás a Dios sobre todas las cosas* de Alejandro Hernández (2013), el repertorio musical de Los Tigres del Norte (que empieza en 1968 y sigue hasta la actualidad), la película *La jaula de oro* de Diego Quemada-Díez (2013), los murales en las comunidades fronterizas. La migración mesoamericana, entonces, no solo ha generado experiencias dolorosas, sino también un legado cultural extraordinario.

Frente a eso, las preguntas que este artículo no puede eludir son: ¿por qué nuestra propia fractura no ha decantado en algo equivalente? ¿Dónde está la novela de la migración ecuatoriana? ¿Dónde el sanjuanito, el pasillo, el poema épico, la película emblemática? Nos falta esa obra que articule nuestra desolación. Lo que existe es fragmentario, silencioso, casi clandestino: expresiones que no se reconocen entre sí, y que aún no han logrado formular una pregunta colectiva. La respuesta más simple, y la más errónea, sería suponer que el trauma ecuatoriano es menor. Este artículo demuestra exactamente lo contrario. Esa ausencia, como se argumentará, no es accidental.

La migración masiva del austro ecuatoriano constituye un trauma cultural de alta intensidad, pero de baja visibilidad cultural. La respuesta artística es escasa y dispersa no porque el sufrimiento sea menor, sino porque confluyen condiciones específicas que inhiben la elaboración simbólica colectiva: la naturaleza insidiosa y gradual del fenómeno, una forma de violencia lenta (Nixon, 2011); el duelo ambiguo (Boss, 1999), que impide el cierre simbólico; la fractura del sujeto entre origen y destino; la ausencia de una geografía concentrada del trauma; la debilidad de la infraestructura cultural; la vergüenza y la ambivalencia como emociones dominantes; la difusión de la responsabilidad; y la colonialidad epistémica (Quijano, 2000; Mignolo, 2007) que produce como inexistentes las voces de la periferia.

Estos enfoques se articulan porque cada uno ilumina una dimensión específica del problema: el trauma cultural explica la falta de elaboración simbólica; el duelo ambiguo y la violencia lenta describen la forma específica del sufrimiento; el campo cultural permite entender la ausencia de infraestructura artística; y la perspectiva decolonial revela las estructuras de poder que silencian la voz del austro.

Consideramos que este conjunto de omisiones ha truncado lo que Alexander (2012), identifica como la construcción social del trauma. Lejos de una elaboración narrativa, la sociedad del austro parece haberse quedado atrapada en un persistente *acting out* (repetición compulsiva) (LaCapra, 2001): una repetición incesante del ciclo migratorio que se hereda de padres a hijos, pero que carece de una verdadera elaboración simbólica. En una colección de narrativas migrantes elaboradas por estudiantes de la Universidad Nacional de Educación, UNAE, nos encontramos con ejemplos de una



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative Commons Atribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 193-209

reiteración del ciclo migratorio. Los hijos, los hermanos, los vecinos siguen el ejemplo de generaciones anteriores y repiten los mismos patrones: las crisis económicas y la falta de recursos obligan a los jóvenes a tomar la decisión de migrar. Esta decisión involucra a toda la familia: financiar la travesía es una función colectiva, con préstamos que ponen en peligro la estabilidad de todos. Generación tras generación acepta el riesgo latente del viaje por varios países y las situaciones azarosas. Antes de salir saben que, incluso si cruzan la frontera, la supervivencia será precaria.

La ausencia de respuesta artística en Azuay y Cañar no es simplemente una falla de infraestructura cultural ni el resultado de políticas públicas insuficientes. Es un síntoma elocuente del trauma mismo. Es el silencio de una herida aún sin nombre. Por eso, la intervención a través del arte no es aquí una opción entre otras: es la forma más directa de interrumpir ese silencio, de crear las condiciones para que el sufrimiento encuentre las palabras, las imágenes y los cuerpos que todavía le faltan. Explorar por qué ese silencio persiste, y qué podría interrumpirlo, es el trabajo que este artículo se propone.

Para sostener este argumento, el artículo se organiza en siete partes que establecen desde el marco teórico del trauma cultural, la representación simbólica, el campo cultural y la colonialidad del saber. Seguidamente, se caracteriza la migración en el austro ecuatoriano como un evento traumático colectivo. Después se examina la respuesta cultural al trauma migratorio en Centroamérica, México y la frontera, y se analiza las condiciones que la hicieron posible. Seguidamente, se analiza la escasa respuesta artística ecuatoriana y se cierra con ejemplos que ilustran la precariedad de esa producción cultural.

Este artículo tiene tres objetivos principales. En primer lugar, examinar las razones históricas, materiales y epistémicas que han dificultado la elaboración simbólica del trauma migratorio en el austro ecuatoriano, a pesar de la magnitud del fenómeno y de su impacto en la vida comunitaria. En segundo lugar, analizar comparativamente la producción cultural vinculada a la migración en Mesoamérica y la frontera México-Estados Unidos, con el fin de identificar condiciones que han permitido la emergencia de narrativas, géneros y prácticas artísticas que no se han desarrollado con igual fuerza en el contexto ecuatoriano. En tercer lugar, proponer un marco interpretativo que permita comprender la intervención artística como una forma de acción social y decolonial, orientada a interrumpir el silencio, disputar las jerarquías de lo que puede ser representado y abrir posibilidades para la elaboración simbólica del trauma migratorio.

El enfoque adoptado es el de un ensayo teórico-analítico cuyo propósito es examinar la escasa elaboración simbólica del trauma migratorio en el austro ecuatoriano. La estrategia metodológica se basa en una revisión documental y un análisis conceptual comparativo de literatura especializada en trauma, migración, producción simbólica y decolonialidad. No se trata de un estudio empírico ni de una investigación con trabajo de campo, sino de una reflexión crítica que articula distintos marcos teóricos para interpretar un fenómeno social complejo.

La revisión documental incluyó textos de referencia en teoría del trauma (Alexander, 2012; Caruth, 1996; LaCapra, 2001), estudios sobre duelo ambiguo (Boss, 1999) y violencia lenta (Nixon, 2011), aportes de la sociología del campo cultural (Bourdieu, 1995) y perspectivas decoloniales (Quijano, 2000; Mignolo, 2007; Santos, 2010; Freire, 1970; Walsh, 2013). Asimismo, se realizó un análisis comparativo entre la producción cultural generada en torno a la migración mesoamericana y la frontera México-Estados Unidos, y la limitada respuesta artística vinculada a la migración del austro ecuatoriano. Este contraste permite identificar condiciones históricas, materiales y epistémicas que facilitan o inhiben la elaboración simbólica del trauma.

El enfoque metodológico adoptado reconoce que, en contextos donde la producción cultural es escasa o fragmentaria, el análisis conceptual y la revisión crítica de literatura constituyen herramientas pertinentes para comprender los procesos de silenciamiento y las posibilidades de intervención artística. En este sentido, el artículo se sitúa en una tradición de estudios que utilizan el



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 193-209

ensayo teórico como forma de investigación social orientada a abrir preguntas, proponer interpretaciones y delinear horizontes de acción.

2. Marco teórico: trauma, representación, campo cultural y colonialidad

2.1 El trauma como construcción social

La noción de trauma tiene una historia conceptual larga. Nace en la medicina como herida física, migra al psicoanálisis con Freud (1920), como herida psíquica, y solo en las últimas décadas da el salto hacia lo colectivo. En este artículo nos interesa precisamente ese desplazamiento: el momento en que una experiencia dolorosa deja de ser individual y se convierte en un problema de sentido compartido. No todo acontecimiento disruptivo produce ese tránsito; comprender por qué a veces ocurre y por qué otras no son fundamentales para analizar la migración del austro ecuatoriano.

Alexander (2012), ofrece el marco más influyente. Su argumento central es contraintuitivo: el trauma colectivo no es un reflejo automático de un acontecimiento devastador, sino el resultado de una construcción social. Para que una comunidad reconozca un acontecimiento como trauma, deben confluir varias condiciones. La más básica es la existencia de *carrier groups* (agentes portadores): intelectuales, artistas, periodistas, líderes comunitarios capaces de articular el dolor en términos narrativos y públicos. Pero esos agentes solos no bastan: necesitan audiencias dispuestas a validar lo que narran y marcos institucionales —editoriales, medios, academias, circuitos culturales— que amplifiquen y sostengan el relato. Finalmente, debe producirse una atribución de responsabilidad: la identificación, aunque sea provisional: la identificación de víctimas, victimarios y estructuras que producen el daño. Cuando estas condiciones se cumplen, el trauma se inscribe en la memoria colectiva. Cuando no, el sufrimiento puede ser masivo y persistente, pero permanecer culturalmente ilegible: vivido, padecido, pero no narrado.

Otros autores han precisado dimensiones complementarias. Sztompka (2000), precisa que lo que el trauma desestabiliza no es solo la estructura social sino el orden simbólico que permite a una comunidad interpretar su experiencia. Neal (1998), destaca la dimensión temporal: los traumas colectivos dividen el tiempo en un antes y un después, reorganizan la memoria de una comunidad en torno a una ruptura. Esta observación plantea una pregunta crucial para el austro ecuatoriano: ¿ha logrado la región formular esa línea divisoria? ¿Existe un relato, aunque sea fragmentario, que nombre la migración masiva como punto de quiebre histórico?

2.2. Trauma y representación: entre la necesidad y la imposibilidad

Si Alexander afirma que el trauma cultural requiere construcción social, Caruth (1996), advierte que el trauma, por su naturaleza, resiste esa construcción. En *Unclaimed Experience*, Caruth recalca que la experiencia traumática no se integra en la memoria narrativa convencional. El trauma asalta la memoria, retorna como fragmento, como repetición compulsiva. Es una experiencia que no ha sido plenamente experimentada en el momento de su ocurrencia, y que por eso regresa buscando una forma que no encuentra.

LaCapra (2001), propone una distinción que tiene consecuencias directas para este argumento: la diferencia entre la repetición compulsiva sin distancia, el trauma que se revive sin poder ser pensado, y el *working through*, la elaboración simbólica gradual que permite integrar la experiencia sin borrarse en ella. El arte es uno de los espacios privilegiados de ese segundo movimiento: el poema, la novela, la canción no explican el trauma ni lo resuelven, pero le dan una forma habitable. Si una sociedad traumatizada no produce esas formas, no ha superado el trauma: permanece atrapada en la repetición. La ausencia de arte puede ser el síntoma más elocuente de la herida.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 193-209

2.3. Las condiciones materiales de la producción simbólica

Sería ingenuo suponer que el arte emerge espontáneamente del sufrimiento. Pierre Bourdieu (1995), demostró que la producción artística ocurre dentro de un campo cultural con reglas, jerarquías e instituciones. Para que una obra circule, necesita editoriales, galerías, festivales, medios, premios, crítica.

Rob Nixon (2011) ofrece otra clave explicativa. Su concepto de violencia lenta describe formas de destrucción que se despliegan gradualmente, sin espectacularidad, sin un momento de ruptura identificable. No hay bomba, no hay masacre, no hay imagen que concentre el horror. La migración forzada por la crisis económica en el austro ecuatoriano es exactamente eso: una violencia que se produce en sordina, familia por familia, a lo largo de años, sin que ningún acontecimiento puntual convoque la atención colectiva. Y lo que no produce imágenes impactantes, argumenta Nixon (2011), tiene muchas más dificultades para convertirse en narrativa, en arte, en memoria.

Boss (1999) aporta el concepto de duelo ambiguo: situaciones en que la pérdida no es clara ni definitiva. Sin certeza, el duelo no puede completarse. La migración del austro ilustra esto con una precisión casi cruel: el padre que se fue no está muerto, llama por teléfono, manda dinero. Pero tampoco está. ¿Cómo se escribe la elegía de alguien que no ha muerto?

2.4. El arte como intervención: cuando la elaboración no emerge

De aquí se desprende una consecuencia central. Si la escasez de respuesta artística no es una simple carencia, sino un efecto del trauma mismo, entonces crear condiciones para su elaboración deja de ser un gesto cultural secundario: se vuelve una tarea ética y política. Estas observaciones convergen en una implicación que este artículo no puede eludir. Si la ausencia de respuesta artística no es un dato pasivo sino un efecto activo del trauma, entonces provocar la elaboración se convierte en tarea ética y política. Una sociedad que no elabora simbólicamente su trauma lo repite, lo normaliza, lo transmite como estructura invisible. El arte no es un lujo ni un ornamento: es una de las pocas formas de interrumpir esa transmisión.

2.5. La perspectiva decolonial: colonialidad, silencio y el derecho a narrar

Los marcos anteriores permiten entender buena parte del problema, pero no bastan si se los separa de las relaciones de poder que deciden qué experiencias llegan a volverse narrables y cuáles quedan fuera.

La migración masiva del austro no es un fenómeno aislado: es un efecto de lo que Quijano (2000), llama colonialidad del poder, la estructura que, después de la conquista, no desapareció con las independencias formales, sino que reorganizó las jerarquías económicas, culturales y epistémicas bajo nuevas formas. La periferia sigue expulsando mano de obra barata hacia el centro, y su invisibilidad cultural es otro efecto de la misma estructura, no una coincidencia. Mignolo (2007), precisa el mecanismo con el concepto de geopolítica del conocimiento: la legitimidad de un relato depende, antes que, de su calidad o su verdad, del lugar desde donde se produce. El trauma de la frontera México-Estados Unidos es globalmente legible porque involucra a la potencia hegemónica. El trauma del austro es ilegible porque ocurre en la periferia de la periferia.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 193-209

Santos (2010) ofrece una distinción que cambia el encuadre del problema: hay realidades que no son simplemente invisibles, sino que han sido activamente producidas como inexistentes. No es que nadie las vea; es que el orden del conocimiento hegemónico las ha borrado del mapa de lo que merece atención. Su sociología de las ausencias permite leer la escasez cultural del austro no como carencia natural sino como resultado de una cadena de marginalizaciones: el austro dentro de Ecuador, Ecuador dentro de América Latina, América Latina dentro del sistema cultural global. Cada eslabón de esa cadena hace más difícil que una voz llegue a ser escuchada más allá de su lugar de origen. Freire (1970) propone como respuesta la concientización: no simplemente tomar conciencia de una situación, sino reconocerse como sujeto capaz de nombrarla y, al nombrarla, transformarla. "Existir, humanamente, es nombrar el mundo, transformarlo" (p.100).

Spivak (1988) radicaliza el problema: el subalterno no puede hablar no porque carezca de voz, sino porque las estructuras de poder impiden que su voz sea escuchada. La implicación es importante y a menudo mal leída: no se trata de dar voz al subalterno —formulación paternalista que deja intactas las estructuras— sino de desmontar lo que impide que se escuche a sí mismo. Walsh (2013), trabajando desde el contexto ecuatoriano, traduce esto en el concepto de interculturalidad crítica: no la celebración de la diversidad cultural como hecho dado, sino la transformación activa de las condiciones que producen el silenciamiento. Para el austro ecuatoriano, esto no es solo un marco teórico: es una descripción de lo que todavía no ha ocurrido.

Esta perspectiva transforma la pregunta central del artículo. Ya no se trata solo de ¿por qué el austro no produce cultura sobre su trauma? sino de algo más incómodo: ¿qué estructuras de poder determinan quién puede narrar su dolor y quién no?

3. La migración del austro ecuatoriano como trauma cultural

La historia reciente del Ecuador ha sido marcada por la migración masiva. Migrar a los Estados Unidos es parte de la conversación cotidiana en sectores rurales de Azuay y Cañar. Mientras una ruta migratoria se cierra (México y Guatemala requieren visa a los ecuatorianos desde septiembre de 2021), otras se abren. Según los datos proporcionados por *FLACSO investiga*, "Entre 2022 y 2024, 103.185 personas de Ecuador cruzaron la selva del Darién" (Herrera, et al., p.2).

Desde la perspectiva decolonial, estas crisis no han sido un accidente. Han sido el resultado de políticas de liberalización financiera promovidas por instituciones del orden global que Quijano (2000) lee como continuaciones de la estructura colonial. Los ecuatorianos no migraron porque eligieron hacerlo, lo hacen porque la colonialidad del poder organiza el mundo de tal manera que la periferia expulsa mano de obra barata hacia el centro.

Los fenómenos migratorios han producido una reconfiguración radical en la dimensión familiar. En miles de hogares, los padres se fueron dejando a los hijos con abuelos, tíos o vecinos. Surgió la categoría de "huérfanos con padres vivos" (Pedone, 2006). Abuelas de sesenta o setenta años asumieron la crianza de nietos pequeños. Niñas de 12 años debían repentinamente asumir el rol de cuidadoras de sus hermanos menores. Los roles familiares se dislocaron.

La migración transformó sustancialmente el paisaje andino. Lo que se conoce como arquitectura de remesa, edificaciones construidas en sectores rurales, especialmente, con dinero enviado desde el exterior, se convirtió en el signo más visible: casas enormes, eclécticas, muchas vacías. Las prácticas comunitarias se erosionaron. Las mingas perdieron participantes. Las fiestas patronales pasaron a ser financiadas a distancia.

La dimensión económica presenta una paradoja que complica cualquier narrativa simple. Las remesas mejoraron la vida material. La pobreza disminuyó. Pero esa mejora convive con la



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 193-209

devastación afectiva. Se puede tener una casa nueva y una familia rota. ¿Cómo denuncias un fenómeno que también te dio de comer?

4. La voz que sí existe: respuesta cultural al trauma migratorio en Mesoamérica y la frontera

Si la migración del austro ecuatoriano es un trauma que no ha encontrado su voz, la migración mesoamericana y fronteriza es un trauma que grita. No porque el dolor sea mayor sino porque las condiciones para transformar el dolor en cultura han sido radicalmente distintas.

En 2014, el poeta chiapaneco Balam Rodrigo (2014), publicó *Libro centroamericano de los muertos*, Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes. El título es en sí mismo una provocación: la migración centroamericana como tránsito entre la vida y la muerte, evocando el *Libro tibetano de los muertos*. El poemario opera mediante una polifonía radical —hablan los vivos y los muertos, las madres y los desaparecidos— y su geografía es deliberadamente precisa: el río Suchiate, las vías de La Bestia, las fosas de Tamaulipas. El trauma tiene coordenadas que el poeta puede nombrar y maldecir.

Esos poemas fueron posibles gracias a una tradición poética centroamericana consolidada (Roque Dalton, El Salvador, 1935-1975, Otto René Castillo, Guatemala, 1936-1967, y Ernesto Cardenal, Nicaragua, 1925-2020), un marco institucional que visibiliza (el Premio Aguascalientes) y una crisis migratoria de altísima visibilidad mediática. Nada de esto existe, en proporciones comparables, para la migración ecuatoriana.

Los Tigres del Norte representan la respuesta popular, masiva y orgánica. Son migrantes que cantan desde y para los migrantes. "La jaula de oro" (1984), captura la paradoja del migrante exitoso: "De qué me sirve el dinero / si estoy como prisionero / dentro de esta gran nación." "Tres veces mojado" (1988), narra la cadena de violencias que enfrenta un centroamericano al cruzar tres fronteras. "Vivan los mojados" (1977), invierte el estigma en orgullo.

La emoción que moviliza la música de este grupo musican no es la culpa ni la vergüenza, es otra cosa: la dignidad herida que no se doblega, la nostalgia que no pide perdón, la denuncia directa del racismo y la explotación. "Vivan los mojados" no lamenta el estigma, por el contrario, lo invierte. Esa inversión emocional que va de la vergüenza a la reivindicación no es solo estética, es el gesto político central de toda una tradición cultural. Y es precisamente lo que todavía no ha ocurrido en el austro ecuatoriano, donde la emoción dominante no es el orgullo herido sino el silencio avergonzado.

Las condiciones para el éxito de Los Tigres del Norte son específicas. Primero, el corrido norteño es una forma narrativa popular arraigada desde el siglo XIX, diseñada para contar historias. Cuando la migración se convirtió en tema urgente, el corrido ya estaba ahí. Segundo, la industria musical mexicana cuenta con una infraestructura enorme: sellos, radio, circuitos de conciertos. Han vendido más de treinta millones de discos. Tercero, hay una comunidad de recepción numerosa: más de treinta y cinco millones de mexicanos, mexicoamericanos, centroamericanos e incluso sudamericanos que encuentran reflejadas en las letras de las canciones su propia experiencia y la de sus coterráneos. Los Estados Unidos tiene una infraestructura cultural propia en la que ha sabido caber la producción artística mexicoamericana.

Lo decisivo es que la experiencia migratoria genera no solo dolor sino identidad. El movimiento chicano produjo teatro, literatura, cine, arte visual, música, teoría cultural y una infraestructura académica institucionalizada. Los artistas chicanos crean dentro de un campo cultural consolidado.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 193-209

La comunidad ecuatoriana en Estados Unidos no ha experimentado un proceso comparable. No existe un movimiento cultural *ecuayorkino* institucionalizado. La migración ecuatoriana no ha generado todavía una identidad diaspórica con fuerza cultural propia.

La película *La jaula de oro*, dirigida por Diego Quemada-Díez (2013), sigue a tres adolescentes guatemaltecos hacia Estados Unidos. Los actores no son profesionales, las locaciones son reales, es una estética neorrealista. La Bestia es un personaje central. Cada etapa de la travesía trae nuevos peligros: asaltos, secuestros, violación y muerte.

La película hace visible el cuerpo del migrante: un cuerpo que tiene hambre, miedo, que es golpeado y asesinado. La corporalidad del trauma es una razón clave de la respuesta artística mesoamericana: el sufrimiento se inscribe en los cuerpos de manera visible, filmable. Hay heridas que se pueden mostrar.

Las condiciones de producción también marcan la diferencia: coproducción internacional, circuito de festivales, ruta migratoria con alta visibilidad mediática global. Hay un detalle que no debe pasarse por alto: el director es español. La pregunta que eso abre no es menor. ¿Necesita el trauma una mirada externa para ser narrado cinematográficamente? ¿Y qué dice de las condiciones del austro el hecho de que nadie, ni de adentro ni de afuera, haya hecho esa película todavía?

Los cuatro casos analizados previamente comparten condiciones que vale la pena nombrar con precisión, porque son simultáneamente preguntas dirigidas al austro. Una geografía del trauma concentrada y visible. Una violencia corporal que deja marcas filmables. Antagonistas identificables. Géneros artísticos preexistentes capaces de absorber el dolor. Una infraestructura cultural con alcance. Una comunidad diaspórica organizada. Una emoción movilizadora que no es la vergüenza. Un interés geopolítico que convierte el trauma local en tema global. Y tiempo: generaciones de acumulación simbólica. El austro ecuatoriano no tiene ninguna de estas condiciones en proporciones comparables. El resto de este artículo intenta explicar por qué.

5. El silencio del austro: factores que inhiben la respuesta cultural

Las condiciones identificadas en Mesoamérica y la frontera no son universales. Son específicas, históricas, materiales. El austro ecuatoriano lo demuestra con una elocuencia silenciosa.

5.1. Un trauma sin escenario: la invisibilidad de la violencia lenta

La migración mesoamericana tiene un teatro: la frontera, el muro, el desierto, La Bestia. La del austro tiene una geografía más dispersa. ¿Cuál es su escenario? Una despedida en una casa de adobe, un aeropuerto, un vuelo nocturno. En el camino, los espacios se pueblan con gente de diferentes nacionalidades. En la selva del Darién, el ecuatoriano se encuentra con personas de varias regiones del mundo. En el muro fronterizo, el migrante andino casi no se puede diferenciar de los centroamericanos y mexicanos.

El paisaje del trauma existe, pero opera por sustracción: casas vacías, calles despobladas, campos sin cultivar. Nixon (2011) advierte que la violencia lenta no produce las imágenes que el sistema cultural procesa. No hay fotografía icónica de la migración ecuatoriana, las que existen se quedan en los álbumes familiares.

El duelo ambiguo (Boss, 1999) agrava esta dificultad narrativa. El migrante no se fue para siempre. Llamó ayer. Pero tampoco está. La pérdida no se consuma. ¿Cómo se escribe el final de una historia que no tiene final?



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 193-209

Los muertos de Balam Rodrigo (2014) están muertos. Los protagonistas de los corridos cruzan una frontera que es un momento definido. La ambigüedad ecuatoriana, ni presencia ni ausencia, resiste la narrativa porque la narrativa necesita contornos. Y este trauma no tiene contornos.

5.2. Un trauma sin voz: la fractura del sujeto, la ausencia de infraestructura y la melancolía como trampa

¿Quién narra la migración del austro?

En Mesoamérica, el sujeto creador tiene posición: una tradición, un campo cultural, una audiencia. En el austro, el sujeto está fracturado. Los que se fueron enfrentan la urgencia de sobrevivir como migrantes irregulares. Algunos crean –poemas en cuadernos, canciones en reuniones, videos en WhatsApp– pero sin visibilidad. Los que se quedaron viven desde la ausencia: una experiencia estática, repetitiva, sin movimiento ni antagonista visible, sin los elementos que la narrativa necesita para avanzar.

Cuenca tiene vida cultural pero su escala no se puede comparar con la ciudad de México o el ecosistema chicano. No hay industria editorial, cinematográfica ni musical con alcance internacional. La comunidad en el exterior no ha generado infraestructura cultural propia. Bourdieu (1995) describe el mecanismo con precisión: sin infraestructura no hay obras; sin obras no hay campo; sin campo no hay formación ni legitimación. Es un círculo que se sostiene a sí mismo y que nadie rompe desde adentro.

La comparación musical es elocuente. Los Tigres heredaron el corrido: forma narrativa diseñada para contar historias. ¿Qué tiene el austro? El pasillo es lírico, no narrativo. El sanjuanito es festivo. Ninguno ofrece la estructura para narrar la migración.

Pero el problema no es solo formal. La tradición musical ecuatoriana dispone de un repertorio antiguo para la separación. "La canción de los Andes" canta: "Hijo de mi alma, de mi alma hijo mío / dónde existes, no te veo, no te oigo / dónde estás (. .) / Te marchaste una mañana / presuroso y agitado / que volvías me dijiste / que volvías al partir". La madre espera junto a la puerta hasta que una noche la encuentran muerta ahí. Podría ser cualquier abuela del Cañar, pero la canción no nombra la migración. No dice a dónde fue el hijo ni por qué. No señala responsables.

"Collar de lágrimas" canta: "Así, será mi destino / partir, lleno de dolor/llorando lejos de mi patria, lejos de mi madre y de mi amor." "Mi Panecillo querido" lamenta: "Si la vida hoy me separa de ti / y mi destino siempre es vagar." La partida se presenta como destino, no como injusticia. El sufrimiento se expresa como condición existencial, no como problema social. No es denuncia, es resignación.

Si la cultura ya disponía de canciones para llorar la partida, la migración masiva no generó la ruptura formal que habría exigido nuevos lenguajes. El dolor se disolvió en un fondo emocional preexistente. La cultura estaba preparada para la tristeza. Y esa preparación impidió la respuesta específica.

El contraste con el corrido es instructivo. Los Tigres del Norte nombran: Estados Unidos, la frontera, la migra, la explotación. La canción ecuatoriana opera en el registro de la emoción universal, desanclada de circunstancias. Una canción que podría ser sobre cualquier partida no es, finalmente, sobre ninguna en particular. Y un trauma que no se nombra no se procesa.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 193-209

5.3. Un trauma sin nombre: vergüenza, ambivalencia, colonialidad y la disolución de la responsabilidad

Cuando Los Tigres cantan "Yo no crucé la frontera, la frontera me cruzó", invierten la narrativa de culpa. El migrante no es infractor. Es víctima de la historia. Esto le permite narrar desde la dignidad.

¿A quién señala el austro? La migración fue causada por la crisis del sombrero de paja toquilla, por la crisis bancaria, por la corrupción financiera, facilitada por políticas de liberalización, promovidas por el FMI, por el COVID-19. La cadena causal es tan difusa que la indignación se diluye. No hay un muro contra el cual protestar. Y la responsabilidad está distribuida incluso dentro de las familias: la decisión de migrar fue colectiva, la comunidad espera las remesas. ¿Cómo denuncias un sistema del que participas?

Esta complicidad genera vergüenza. Y la vergüenza, como muestra Scheff (1994), silencia. La ira busca voz. La vergüenza busca ocultamiento. En el austro, la vergüenza circula en todas las direcciones: del padre que se fue, de la madre que se quedó, del hijo que creció sin padres.

Pero la vergüenza no opera en el vacío. Opera sobre un sustrato más profundo que la teoría decolonial ayuda a identificar. Freire (1970) llamó cultura del silencio a la condición en la que los oprimidos internalizan la visión del opresor hasta considerar que su experiencia carece de valor. El campesino del Cañar que no cuenta su historia de migración no calla solo por vergüenza. Calla también porque ha aprendido, a lo largo de generaciones de marginalización colonial y poscolonial, que su experiencia no es material literario. Que la literatura, el cine, el arte son cosas de otros: de los mestizos urbanos, de los capitalinos, de los extranjeros. Que su dolor es demasiado ordinario, demasiado pobre, demasiado de pueblo para merecer una novela. Esta internalización es, quizá, la capa más profunda del silencio del austro: no solo no puede narrar su trauma; no cree que su trauma merezca ser narrado.

La geopolítica del conocimiento (Mignolo, 2007) refuerza esta estructura a escala global. ¿Por qué el trauma de la frontera México-Estados Unidos genera producción cultural reconocida y el del austro no? No solo porque la frontera sea más dramática, sino también porque la frontera involucra a Estados Unidos, el centro del sistema político mundial, y eso la convierte en tema de interés global. El austro no involucra al centro porque es periferia pura. Y la periferia, en la geopolítica colonial del conocimiento, no produce cultura ni sentido: produce mano de obra barata, materias primas, migrantes. La invisibilidad cultural del austro no es un accidente: es un efecto estructural de la colonialidad.

A todo esto, se suma la naturalización. Veinticinco años después, generaciones enteras han crecido en un austro ya vaciado. La migración dejó de ser evento y pasó a ser estructura. Es como si la gente afirmara: "así son las cosas aquí". Lo naturalizado no se narra. Y cuando el dolor tiene ya una forma cultural conocida —el lamento, el suspiro, la canción triste de siempre—, tampoco exige nuevas formas. Las tristezas viejas no generan movimientos artísticos. Generan suspiros.

Los tres ejes se refuerzan mutuamente. La violencia lenta produce un trauma invisible. Sin imágenes, no hay interés mediático. Sin interés, no hay ecosistema de recepción. Sin ecosistema, no hay producción. Sin producción, no hay campo cultural. Sin campo, no hay artistas. Sin artistas, no hay agentes portadores. Sin agentes portadores, el trauma no se construye socialmente (Alexander, 2012). La colonialidad epistémica (Mignolo, 2007) agrava cada eslabón de esta cadena: la periferia no solo carece de infraestructura; carece de legitimidad para narrar. Y la cultura del silencio (Freire, 1970) sella el circuito: la comunidad no solo no puede hablar; ha aprendido que no merece hacerlo.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 193-209

El silencio del austro no es vacío. Es una espiral de condiciones que se retroalimentan. Y las espirales no se interrumpen solas.

6. Los síntomas de la ausencia: la escasez como síntoma del trauma

Hemos documentado una ausencia e identificado los factores que la explican. Pero explicar no es lo mismo que interpretar. ¿Qué significa esa ausencia?

Caruth (1996) señala que el trauma genuino se caracteriza por su resistencia a la representación. En ese sentido, la escasez de producción cultural en el austro no es evidencia de que el trauma sea menor. Es, por el contrario, evidencia de que es tan profundo que aún no ha encontrado su lenguaje.

La comunidad permanece en la repetición compulsiva. La migración nunca se detuvo. Nuevas generaciones siguen migrando. Las familias se siguen fracturando. Las casas se siguen construyendo y se quedan vacías. El ciclo se repite sin que la sociedad se detenga a preguntar colectivamente: ¿qué nos está pasando? Esa pregunta, formulada con fuerza y con forma, sería el inicio de la elaboración simbólica. Sería, en el sentido más literal, hacer arte.

6.1. Repensar la respuesta cultural

¿Qué cuenta como respuesta cultural? Quizás el problema no es solo la ausencia de producción sino la estrechez de los criterios con los que reconocemos lo que existe. Las casas del migrante son esculturas involuntarias del trauma. Las fiestas patronales financiadas desde el exterior son performances transnacionales. Los grupos de WhatsApp, los TikToks, los cortos de YouTube son micronarrativas del duelo. García (1990) y Santos (2010) coinciden en señalar que el campo cultural institucionalizado tiende a invisibilizar estas formas porque no encajan en las categorías heredadas de la modernidad occidental. Reconocerlas no sustituye la necesidad de una elaboración más profunda, pero sí obliga a matizar: la comunidad no está completamente muda. Está hablando en un registro que las instituciones culturales, atrapadas en definiciones coloniales de lo que cuenta como arte, no pueden o se niegan a escuchar.

6.2. La voz que nace afuera: *Catalina* y la promesa de la segunda generación

El caso de Karla Cornejo Villavicencio es revelador. Nacida en Ecuador, llevada a Estados Unidos a los cinco años, criada en Queens, formada en Harvard y Yale, publicó en 2024 *Catalina*, incluida por Time Magazine entre los cien mejores libros del año. La novela narra la vida de una joven ecuatoriana “indocumentada” que observa las subculturas del privilegio con un ojo profundamente crítico y a la vez escéptico (Cornejo, 2024).

La novela demuestra que la experiencia migratoria ecuatoriana puede producir literatura de primer nivel. Pero fue escrita en inglés, publicada por una editorial estadounidense, celebrada por la crítica estadounidense. La voz no emergió del austro ni del campo cultural ecuatoriano. Emergió del campo que sí tenía la infraestructura para sostenerla. Desde la perspectiva decolonial, *Catalina* confirma la geopolítica del conocimiento (Mignolo, 2007): la experiencia del austro solo accede a la legibilidad cultural global cuando es narrada desde un *locus* de enunciación legítimo: Harvard o Yale, una editorial neoyorquina, la lengua inglesa.

Cornejo Villavicencio es segunda generación. Su distancia —generacional, geográfica, lingüística— es lo que le permite narrar. No es un caso aislado. Art Spiegelman (1991) necesitó una generación de distancia para escribir *Maus*. Los hijos de los desaparecidos argentinos produjeron parte de la narrativa más poderosa sobre la dictadura décadas después de que ocurrió. La distancia temporal y geográfica transforma el trauma en material narrable.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 193-209

Catalina podría ser el inicio de un proceso. Pero confirma la paradoja: la voz nace fuera, en otro idioma, dentro de otro campo cultural. El austro sigue esperando la suya.

6.3. Resistir desde la intervención: el arte como praxis decolonial

Si la respuesta cultural no ha emergido orgánicamente, ¿es posible catalizarla? En el austro ecuatoriano, algunas universidades han empezado a asumir esa función. En la Universidad Nacional de Educación, ubicada entre Cañar y Azuay, se han desarrollado talleres de escritura creativa que, leídos desde Freire (1970) y Walsh (2013), constituyen una forma de praxis decolonial: no la imposición de narrativas sobre la migración, sino la creación de condiciones para que la comunidad nombre su propia realidad.

La dinámica es significativa: los estudiantes entrevistan a un pariente o vecino migrante, transcriben la entrevista y escriben una narrativa testimonial con atención literaria. Lo que ocurre en ese proceso no es simplemente un ejercicio de escritura, es concientización en el sentido que le da Freire: el estudiante descubre que la historia de su tío, de su hermana, de su madre, de su abuelo merece ser contada. Que su experiencia familiar, que siempre consideró ordinaria, privada, indigna de atención, es materia de literatura. El momento en que el estudiante pasa de esto no le interesa a nadie a esto tiene que ser contado, es el momento en que la cultura del silencio empieza a romperse.

Han surgido narrativas duras, con cualidades literarias genuinas, que se han compilado en un libro electrónico. De esas narrativas han brotado dibujos, pinturas, poemas, canciones y podcasts. La experiencia sugiere algo que el marco teórico predice pero que vale la pena confirmar empíricamente: cuando existe un espacio, un acompañamiento y una legitimación institucional mínima, las voces emergen. La elaboración simbólica puede comenzar como praxis compartida. Los obstáculos, sin embargo, son igualmente reales: el libro todavía no ha conseguido financiamiento para su impresión física.

El panorama ha cambiado desde 2020. Hace cinco años, los migrantes ecuatorianos podían volar a México. Hoy deben cruzar el Darién. Es posible que esa selva se convierta para la migración ecuatoriana en lo que la frontera y La Bestia han sido para la migración mesoamericana: una geografía del horror con suficiente carga simbólica para catalizar nuevas formas de representación.

El ámbito audiovisual ofrece evidencias adicionales de esta dinámica de promesa trunca. El documental *Se fue por el camino* (Andrade y Rodrigues, 2026), producido en el marco del proyecto que coordinan los autores de este artículo, con recursos limitados que solo permitieron producir un video de 23 minutos, circula por ahora en talleres comunitarios y educativos. Su recepción ha sido intensa en esos espacios reducidos, pero todavía no ha podido escalar a audiencias más numerosas o a espacios más populares. En 2025, la Universidad de Cuenca estrenó el documental *Tejiendo caminos*, una producción de 90 minutos, dirigido por Ricardo Salcedo Martínez. El documental “retrata cómo mujeres migrantes retornadas, familias transnacionales y personas en situación de movilidad humana radicadas en Cuenca construyen un tejido social de esperanza y resiliencia, transformando la lana de los Andes en obras de arte textil que narra sus historias” (ARTRA, s.f, s.p). Aunque proyectos existen y son piezas valiosas, también son esfuerzos aislados y dispersos.

En 2023, dos cortometrajes realizados por estudiantes universitarios ecuatorianos abordaron frontalmente la experiencia migratoria contemporánea. Los cortos “Migrante” (Joven creativo, 2026) y “Migrantes” (INCINE arte y comunicación, 2026), narran la travesía de grupos pequeños de jóvenes enfrentando los peligros del desierto. Las imágenes evocan inevitablemente el imaginario visual de la migración: los cuerpos expuestos al sol, la sed, la desolación del paisaje. Son, en cierto sentido,



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 193-209

los primeros intentos ecuatorianos de inscribir la migración en el registro visual que *La jaula de oro* (Quemada-Diez, 2013), consolidó para el contexto centroamericano.

Las cifras de recepción cuentan la otra historia: en abril de 2026, uno de los cortometrajes, “Migrantes”, acumula apenas un poco más de cinco mil visualizaciones; “Migrante”, por otro lado, llega a treinta seis mil visitas. Son números que confirman, con la frialdad de los datos, el argumento central de este artículo. No falta voluntad creativa, ni talento, ni material narrativo. Lo que falta es todo lo demás: el financiamiento que permita escalar un cortometraje a largometraje, el circuito de festivales que lo visibilice, la crítica que lo discuta, la audiencia que llene salas. *La jaula de oro* contó con coproducción de tres países, un director con trayectoria internacional y la plataforma de Cannes para su lanzamiento. “Migrante” y “Migrantes” fueron realizados con recursos universitarios mínimos y publicados en plataformas digitales donde se perdieron en el océano del contenido global. Son un grito en el desierto: sin eco, sin amplificación, sin infraestructura que recoja el sonido.

Desde la perspectiva decolonial, el contraste no es de calidad sino de posición. Estos cortometrajes compiten por atención en un ecosistema audiovisual diseñado para amplificar las producciones del centro. La colonialidad del poder opera también en la distribución de la visibilidad: quién llega a Cannes y quién se queda en cinco mil reproducciones.

Las voces existen. Lo que falta es articulación.

7. Conclusiones

La ausencia de producción artística sobre la migración en el austro es un síntoma de un trauma cultural que aún no logra volverse plenamente reconocible en el espacio público. A lo largo del artículo se ha mostrado que la combinación de violencia lenta, duelo ambiguo, fractura comunitaria, dispersión geográfica y colonialidad epistémica ha dificultado la construcción de un relato colectivo capaz de nombrar la ruptura que la migración produjo en la región. Mientras en Mesoamérica y la frontera México-Estados Unidos la experiencia migratoria produjo géneros, obras y tradiciones que consolidaron una memoria cultural compartida, en el austro ecuatoriano el trauma persiste en silencio, sin encontrar todavía las condiciones para volverse narrable.

Este diagnóstico no debe leerse como una constatación fatalista, sino como una invitación a la acción. Si la falta de producción simbólica es parte del problema, entonces la intervención artística también es parte de la solución. En este sentido, el arte no puede ser entendido únicamente como representación o ilustración, sino como una forma de intervención social capaz de interrumpir la repetición compulsiva, abrir espacios de reconocimiento y disputar las jerarquías que definen qué dolores merecen ser escuchados. Las prácticas culturales —poesía, narrativa, cine, música, artes visuales, *performance*— pueden operar como dispositivos de elaboración colectiva, especialmente en contextos donde las instituciones tradicionales no han logrado procesar el impacto de la migración.

Este enfoque abre varias proyecciones para la política pública. En primer lugar, se vuelve necesario fortalecer la infraestructura cultural del austro mediante programas que apoyen la creación artística local, la circulación de obras y la formación de públicos. En segundo lugar, las políticas de memoria deben incorporar la migración como un eje central de reflexión histórica, generando archivos, repositorios y espacios comunitarios donde las experiencias migratorias puedan ser narradas y preservadas. En tercer lugar, las instituciones educativas pueden desempeñar un papel decisivo al integrar la producción simbólica en los procesos de formación, investigación y vinculación con la comunidad.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 193-209

Finalmente, este artículo sugiere líneas futuras de investigación que permitan profundizar el análisis aquí planteado. Entre ellas destacan: estudios comparativos sobre producción artística en comunidades migrantes ecuatorianas en Estados Unidos y España; investigaciones sobre prácticas culturales emergentes en el austro que aún no han sido sistematizadas; análisis de políticas culturales locales y su impacto en la representabilidad del trauma; y exploraciones etnográficas sobre cómo las familias y comunidades elaboran simbólicamente la migración en su vida cotidiana. Avanzar en estas direcciones permitirá no solo comprender mejor la complejidad del fenómeno, sino también contribuir a la construcción de un campo cultural que reconozca, nombre y transforme el trauma migratorio del austro ecuatoriano.

Hay una escena que se repite en numerosos pueblos del austro y que resume, en silencio, todo lo anterior mejor que cualquier argumento. Una casa enorme, con columnas y balcones, se levanta al borde de un camino de tierra. Las ventanas están cerradas. Adentro no hay nadie. Afuera, una anciana barre la vereda.

En un aula universitaria a pocos kilómetros de ahí, un estudiante transcribe la entrevista que le hizo a su tío que se fue a Nueva York hace veinticinco años. Relee la transcripción. Empieza a escribir. No sabe todavía que está haciendo algo que su comunidad necesita desesperadamente. No sabe que está iniciando, con un bolígrafo, un cuaderno y la historia contada, la elaboración simbólica. No sabe que está rompiendo, palabra por palabra, la cultura del silencio.

Pero lo está haciendo. Y en ese gesto se anuncia la posibilidad de una memoria futura.

Declaración de Autoría

Jorge Andrade: Conceptualización, análisis formal, investigación, redacción - borrador original, redacción - revisión del borrador y redacción - revisión/corrección. Mariana Rodrigues Lopes: Metodología, análisis formal apoyo, investigación igual, visualización, redacción - borrador original apoyo, redacción - revisión del borrador principal y redacción - revisión/corrección

Referencias

- Alexander, J. (2012). *Trauma: A Social Theory*. Cambridge, United Kingdom: Polity Press.
- Andrade, J. y Rodrigues, M. (Productores). (2026). *Se fue por el camino* [Documental]. Universidad Nacional de Educación.
- ARTRA (s.f.). *Tejiendo caminos*. Recuperado de <https://www.artraecuador.com/tejiendo-caminos>
- Boss, P. (1999). *Ambiguous Loss: Learning to Live with Unresolved Grief*. Cambridge, United States: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, España: Anagrama.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, United States: Johns Hopkins University Press.
- Cornejo, K. (2024). *Catalina*. New York, United States: Random House.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 193-209

Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.

Freud, S. (1992). Más allá del principio del placer. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. 18, pp. 7-62). Buenos Aires, Argentina. Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1920).

García, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona, España: Grijalbo.

Hernández, A. (2013). *Amarás a Dios sobre todas las cosas*. Barcelona, España: Tusquets.

Herrera, G., Álvarez, S. y Bonilla, T. (2025). *FLACSO Investiga*. Quito, Ecuador: FLACSO Ecuador.

Herrera, G., Carrillo, M. y Torres, A. (Eds.). (2005). *La migración ecuatoriana: transnacionalismo, redes e identidades*. Quito, Ecuador: FLACSO Ecuador.

INCINE arte y comunicación (20 de abril de 2026). *Migrantes* [Archivo de video]. <https://youtu.be/YHdly8IFJpw?si=VG2IEY1bC5doYX69>.

Joven creativo (20 de abril de 2026). *Migrante* [Archivo de video]. <https://youtu.be/enZIVglP0Og?si=SB6rvJYcghIXKFxv>

LaCapra, D. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, United States: Johns Hopkins University Press.

Los Tigres del Norte (1977). Vivan los mojados. En *Vivan los mojados* [álbum]. Fama Records.

Los Tigres del Norte (1984). La jaula de oro. En *Jaula de oro* [álbum]. Fonovisa.

Los Tigres del Norte (1988). Tres veces mojado. En *¡Gracias! América... sin fronteras* [álbum]. Fonovisa.

Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, España: Gedisa.

Neal, A. (1998). *National Trauma and Collective Memory: Major Events in the American Century*. Armonk, United States: M.E. Sharpe.

Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, United States: Harvard University Press.

Pedone, C. (2006). *Estrategias migratorias y poder: Tú siempre jalas a los tuyos*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.

Pribilsky, J. (2007). *La Chulla Vida: Gender, Migration, and the Family in Andean Ecuador and New York City*. Syracuse, United States: Syracuse University Press.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales* (pp. 201-246). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

Quemada-Díez, D. (director). (2013). *La jaula de oro* [película]. Machete Producciones; Animal de Luz Films; Kinemascope Films.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 193-209

Ramírez, F. y Ramírez, J. (2005). *La estampida migratoria ecuatoriana: Crisis, redes transnacionales y repertorios de acción migratoria*. Quito, Ecuador: Abya Yala - UNESCO.

Rodrigo, B. (2014). *Libro centroamericano de los muertos*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo, Uruguay: Trilce.

Scheff, T. (1994). *Bloody Revenge: Emotions, Nationalism, and War*. Boulder, United States: Westview Press.

Spiegelman, A. (1991). *Maus: A Survivor's Tale*. Pantheon Books.

Spivak, G. (1988). Can the Subaltern Speak? In C. Nelson y L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). University of Illinois Press.

Sztompka, P. (2000). Cultural Trauma: The Other Face of Social Change. *European Journal of Social Theory*, 3(4), 449-466.

Walsh, C. (2013). *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.

Nota sobre las canciones ecuatorianas citadas

"Mi Panecillo querido", "Collar de lágrimas" y "La canción de los Andes" pertenecen al repertorio tradicional de la música popular ecuatoriana. Se citan a partir de versiones de dominio público y difusión oral amplia.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional