

Resignificando “Un hombre muerto a puntapiés” de Pablo Palacio como acto teatral cuy(r): filosofía escénica e identidad sexodisidente

Re-signifying “Un hombre muerto a puntapiés” by Pablo Palacio as a Cuy(r) Theatrical Act: Stage Philosophy and Sex-Dissident Identity

*Aarón Navia
Norberto Bayo*

DOI 10.15517/es.v85i2.10050



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Resignificando “Un hombre muerto a puntapiés” de Pablo Palacio como acto teatral cuy(r): filosofía escénica e identidad sexodisidente

Re-signifying “Un hombre muerto a puntapiés” by Pablo Palacio as a Cuy(r) Theatrical Act: Stage Philosophy and Sex-Dissident Identity

Aarón Navia¹

Universidade de Santiago de Compostela
Santiago de Compostela, España

Norberto Bayo²

European University of Gasteiz
Vitoria-Gasteiz, España

Recibido: 13 de mayo de 2025

Aprobado: 6 de febrero de 2026

Resumen

Introducción: Este artículo analiza desde una perspectiva cuy(r) las transformaciones del canon que propone el espectáculo *Un hombre muerto a puntapiés: un hecho teatral de Aarón Navia sobre el cuento de P. Palacio* (Navia, 2017). **Objetivo:** Específicamente, se propone explorar las intersecciones entre el pensamiento estético decolonial latinoamericano y la sexodisidencia a través de un análisis de caso. **Métodos:** Para esto, se aplicaron técnicas de análisis teatral a un texto narrativo, promoviendo lecturas críticas alejadas del canon hegemónico. Asimismo, se exploraron las tensiones entre modernidad alternativa y resistencia cultural bajo el marco de las estéticas caníbales, así como el diálogo entre

¹ Doctorando en Estudios Culturales: Memoria, Identidad, Territorio y Lenguaje en la Universidade de Santiago de Compostela, España. Máster en Servicios Culturales por la Universidade de Santiago de Compostela, España. ORCID: 0009-0009-1267-7426. Correo electrónico: aaron.navia@rai.usc.es

² Ph. D. en Filosofía por la Universidad Nacional de Educación a Distancia, España. Vicedecano de la Facultad de Nuevas Tecnologías Interactivas de la European University of Gasteiz, España. ORCID: 0000-0003-1314-1382. Correo electrónico: norberto.bayo@euneiz.com

filosofía y teatro para expandir los límites de la representación. **Resultados:** La performatividad *cuy(r)* del texto revela quiebres y sutilezas que transgreden visiones normativas, articulando gramáticas disidentes vinculadas a procesos artísticos y prácticas de resistencia. **Conclusiones:** El espectáculo teatral visibiliza una sensibilidad *cuy(r)* marginada en la identidad ecuatoriana, desafiando convenciones teatrales y ofreciendo una crítica social desde una perspectiva descentralizada.

Palabras clave: estudios queer/cuir/*cuy(r)*; decolonialidad; artes escénicas; estética; literatura ecuatoriana

Abstract

Introduction: This paper analyzes from a *cuy(r)* perspective the canonical transformations proposed by the production *Un hombre muerto a puntapiés: a theatrical piece* by Aarón Navia based on the short story by P. Palacio (Navia, 2017). **Objective:** Specifically, the text aims to explore intersections between Latin American decolonial aesthetic thought and sex-dissidence through a case study. **Methods:** Theatrical analysis techniques are applied to a narrative text, encouraging critical readings that diverge from hegemonic canons. The study investigates tensions between alternative modernities and cultural resistance within the framework of cannibal aesthetics, and examines the interdisciplinary interplay between philosophy and theater to expand the limits of representation. **Results:** The *cuy(r)* performativity of the text reveals fractures and subtleties that challenge normative visions, articulating dissident grammars linked to artistic processes and resistance practices. **Conclusions:** The theatrical performance brings visibility to a marginalized *cuy(r)* sensibility within Ecuadorian identity, challenging theatrical conventions and offering a socially critical perspective from a decentralized standpoint.

Keywords: queer/cuir/*cuy(r)* studies; decoloniality; scenic arts; aesthetics; Ecuadorian literature

Introducción

El problema central de este artículo reside en la necesidad de reconsiderar el cuento “Un hombre muerto a puntapiés” de [Pablo Palacio \(2009\)](#) como un dispositivo escénico capaz de activar formas de lectura performativas y sexodisidentes que desbordan las convenciones narrativas, teatrales y críticas con las que habitualmente se ha interpretado el texto. Aunque la obra ha sido tradicionalmente inscrita en el canon literario ecuatoriano, su potencia dramática permite interrogar, desde una perspectiva transdisciplinar, los modos en que el cuerpo, la voz y la enunciación se recomponen en escena para desestabilizar las matrices normativas de género y sexualidad. En este sentido, el artículo identifica una carencia en la investigación previa: las posibilidades expresivas del texto en procesos de subjetivación sexodisidente, así como con las tensiones que emergen entre representación, performatividad y violencia. De esta manera, nos valdremos de una confusión recurrente en la recepción de la teoría *queer*³ de [Butler \(2007\)](#), la frecuente equiparación entre *performance* y performatividad ([Valencia, 2025](#)), para transformar el cuento en acción escénica. Esta confusión implica examinar cómo la reescritura escénica del relato opera como un espacio de disputa simbólica y estética, en el que se cuestionan las lógicas heteronormativas y se habilitan modos alternativos de percepción, agencia y fabulación del cuerpo marginalizado.

La dramaturgia sexodisidente funciona como una práctica caníbal que devora, subvierte y regenera los dispositivos normativos del relato original, exponiendo sus silencios, sesgos y violencias latentes. Lo caníbal es entendido como una operación estética y política que desmantela jerarquías culturales mediante la apropiación, digestión y reconfiguración de materiales hegemónicos. El acto teatral, entonces, opera como un metabolismo crítico: incorpora fragmentos de la tradición literaria, los atraviesa con corporalidades abyectas o desviadas y los devuelve transformados, generando un espacio liminal donde la identidad se fabrica en estado de fricción. Este enfoque permite problematizar cómo la escena y el cuerpo disidente fagocitan los discursos dominantes para producir nuevas formas de presencia, de narración y de memoria *queer/cuir/cuy(r)*, abriendo así una vía analítica que enfatiza la potencia política del consumo simbólico y la reapropiación creativa frente a las estructuras heteronormativas.

³ Usaremos *queer* al referirnos a la tradición anglosajona (p. ej., Butler). Cuando el análisis exija un anclaje situado en Ecuador, adoptaremos *cuy(r)*, siguiendo a [Falconí Trávez \(2021\)](#). En las referencias a una genealogía *glocal* (global-local) del término, emplearemos la tríada *queer/cuir/cuy(r)* ([Valencia, 2025](#)).

El artículo busca demostrar que la puesta en escena opera como un espacio de fabulación política donde la disidencia se inscribe no solo como temática, sino además como método, gesto y modo de producción de presencia. Por tanto, el objetivo fundamental de este artículo es reinterpretar “Un hombre muerto a puntapiés” como un acto teatral, y no únicamente como un texto literario, para, a través de un análisis de caso, explorar las intersecciones entre el pensamiento estético decolonial latinoamericano y la sexodisidencia, atendiendo a cómo su reescritura escénica interpela las estructuras normativas de la representación. Para ello, el trabajo se propone analizar las potencialidades performativas del relato de Palacio, atendiendo a su dimensión corporal, rítmica y sensorial, y examinar la articulación entre acto teatral e identidad sexodisidente, identificando los mecanismos mediante los cuales la escena produce desplazamientos estéticos y subjetivos. Desde un marco transdisciplinar, se propone desarrollar el cruce entre estudios literarios, teoría escénica y pensamiento *queer/cuir/cuy(r)*, con el fin de problematizar la materialidad del cuerpo en situación performativa para argumentar la condición caníbal de la propuesta escénica como estrategia crítica de apropiación, digestión y reconfiguración del texto original.

Construyendo el canon: el cuento y el autor

En las letras del Ecuador, Pablo Palacio representa el caso típico del escritor cuya obra llega al lector precedida por un aura novelesca que la crítica y el tiempo han ido forjando en torno a su vida. Así, un buen número de los juicios sobre Palacio tienden a ser evocaciones que abundan en memorias biográficas —no siempre precisas— y que solo de manera tangencial se ocupan de su producción literaria (Robles, 2008, p. 141).

“Un hombre muerto a puntapiés” es el primer cuento del libro homónimo publicado por Pablo Palacio en Quito (Ecuador) en 1927. Su importancia creciente en la historia de la literatura ecuatoriana discurre a lo largo del siglo XX paralela a la biografía, ostracismo y posterior reivindicación del autor. Según Campos López (2019), sería el primer cuento en tratar francamente el tema de la homosexualidad en América Latina. Asimismo, este relato se insertó en el canon nacional, particularmente a partir de los años 60, lo que convirtió a Palacio en una suerte de mítico padre literario, que respondería a un miedo a la orfandad en el proceso de la tradición literaria nacional y enlazaría la producción literaria ecuatoriana con el resto de las vanguardias latinoamericanas de los años 30 (Ortega Caicedo, 2017). En su narración, Palacio parece ubicar al “nosotros” al que se dirige (lector, ecuatoriano,

burgués, blanco-mestizo, heteropatriarcal) como la salvaguardia de los valores, y, por tanto, de la identidad nacional, a través de la hilaridad, ubicando al homosexual objeto del relato en la otredad como extranjero y vicioso (Campos López, 2019).

Pablo Palacio nace en 1906 en la ciudad de Loja, en el sur de la sierra andina ecuatoriana. Sus primeros años discurren en un momento histórico nacional germinal. El país apenas cuenta con un siglo de independencia y, pocos años antes, la Revolución Liberal de 1895 favorece el auge de una nueva clase media llamada a tomar el poder político y social. Hay un país por construir, también en el sentido simbólico, y los artistas y literatos entienden su creación desde el compromiso social. Luego, el 15 de noviembre de 1922 se produce la Masacre de Obreros, un evento de represión sangrienta de las huelgas proletarias por parte del Ejército. Este hecho, conmemorado cada año hasta el presente, marca una línea de corte en la historia del país que se considera el bautismo de sangre de la clase obrera ecuatoriana (Tamayo Cruz, 2018). Surgen, entonces, nuevos partidos de clase, entre ellos el Socialista, en el que Palacio milita desde su fundación en 1926.

En este contexto social y político, según Ortega Caicedo (2017), el crítico José de la Cuadra publica en 1933, en el diario *El Universo*, el artículo “La iniciación de la novelística ecuatoriana”, en el que preconiza el nacimiento de una novela autóctona de contenido nacional, adscrita al realismo social, que traslade a los creadores un imperativo: el de mirar con otros ojos la geografía del trópico y, en ese espacio, a sus habitantes convocados a protagonizar la nueva literatura en gestación. La literatura es una forma, no solo posible, sino deseable, de construir el país (Ortega Caicedo, 2017).

Estos breves datos historiográficos nos permiten acercarnos al contexto en que Palacio escribe y publica “Un hombre muerto a puntapiés”, su ópera prima que desconcierta a la crítica y colegas por su estilo y propuesta estética. Más adscrito a las vanguardias y a la visión subjetiva de la realidad, sus coetáneos lo ubican como una *rara avis*, con cierto valor estilístico, pero alejado del proyecto social nacional; incluso, aquejado de ciertas derivas que podrían desembocar en un individualismo urbano más burgués que comprometido. Este debate sucederá de forma pública en diversas publicaciones. El propio Palacio se explicará en diversos textos, como esta carta a su amigo Carlos Manuel Espinosa:

Si la literatura es un fenómeno real, reflejo fiel de las condiciones materiales de vida, de las condiciones económicas de un momento histórico, es preciso que en la obra literaria se refleje fielmente lo que es y no el concepto romántico o aspirativo

del autor. ... Dos actitudes existen, pues, para mí en el escritor: la del encauzador, la del conductor y reformador —no en el sentido acomodaticio y oportunista— y la del expositor simplemente, y este último punto de vista es el que me corresponde: el descrédito de las realidades presentes, ... a medias repelente, porque esto es justamente lo que quería: invitar al asco de nuestra vida actual. (Palacio, 2006, p. 347)

Sea como fuere, su carácter aislado de la corriente ética y estética hegemónica del momento, sumado a su temprana enfermedad y muerte en 1947, lo clasifica originalmente como un autor menor en producción y trascendencia. Será la generación posterior a los años 60, imbricada en el *boom* latinoamericano, la que rescate y reivindique la creación palaciana como elemento fundacional de la literatura nacional ecuatoriana.

En la reorganización del campo literario en estos años, se produjo una necesidad doble: diferenciarse de la Generación del 30 y, al mismo tiempo, encontrar un antecedente que permitiera fundamentar una nueva posición en el mapa de la tradición. En ese movimiento, Palacio fue convertido en referencia fundacional. El gesto no se agota en lo historiográfico: funciona como una estrategia de pertenencia, una forma de disputar una genealogía sin renunciar a una mirada crítica sobre el presente y sus ficciones de normalidad. Al respecto, afirma Ortega Caicedo (2017) que “toda nueva generación se suma a la tradición no solo en la ruptura con ella, sino en el reclamo de entrar en ella desde sus márgenes” (p. 274). Desde entonces, Pablo Palacio se ha asentado como uno de los nombres fundamentales, sino el más, de la literatura ecuatoriana, leído en escuelas y estudiado en cátedras universitarias.

Alejamiento, privación y exceso en el contexto decolonial latinoamericano

En el ámbito de las Humanidades y las Ciencias Sociales, el pensamiento nómada de diáspora se erige como una categoría crucial para comprender las dinámicas culturales y filosóficas en un mundo atravesado por el desplazamiento, la hibridación y la migración. Este enfoque, profundamente interdisciplinario, surge de la necesidad de cuestionar los paradigmas fijos de identidad, territorio y pertenencia, proponiendo en su lugar un modelo basado en la fluidez, la multiplicidad y la interconexión global. El concepto de “nomadismo” tiene sus raíces en el pensamiento de Deleuze y Guattari (2004), quienes en *Capitalismo y esquizofrenia: Mil mesetas* introducen la noción de “pensamiento nómada” como una alternativa a las estructuras jerárquicas y arborescentes de la modernidad occidental. Para Deleuze y Guattari, el nomadismo no se limita al movimiento físico, sino que también implica un modo de pensamiento que rechaza las categorías rígidas y los dualismos, favoreciendo en cambio una lógica

rizomática que conecta múltiples puntos y perspectivas (Deleuze & Guattari, 2004). Este enfoque es especialmente relevante en el contexto de la diáspora, donde las identidades se forman y reforman constantemente a través del contacto con otros territorios, culturas y lenguajes.

El pensamiento nómada de diáspora, por tanto, no solo desafía las nociones tradicionales de nacionalismo y territorialidad, sino que también pone en cuestión las ideas esencialistas de identidad cultural. En lugar de concebir la identidad como un núcleo fijo e inmutable, este enfoque la entiende como un proceso dinámico de devenir, una construcción que emerge en el intersticio entre diferentes experiencias y contextos históricos. El pensamiento nómada de diáspora también está profundamente entrelazado con los estudios decoloniales que buscan dismantelar las estructuras de poder y conocimiento heredadas del colonialismo.

En relación con lo anterior, en *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Mignolo (2007) argumenta que las diásporas latinoamericanas y caribeñas han desempeñado un papel crucial en la construcción de epistemologías alternativas que desafían las jerarquías coloniales. Estas epistemologías, que Mignolo denomina “pensamiento fronterizo”, resuenan con el nomadismo en su énfasis en la multiplicidad, la resistencia y la creatividad (Mignolo, 2007). Del mismo modo, Glissant (2015) propone una visión de la diáspora como un espacio de relación, donde las identidades se construyen a través del encuentro y el intercambio cultural. Para Glissant, el pensamiento de diáspora no busca la asimilación ni la pureza, sino la coexistencia en la diferencia, una idea que conecta directamente con el pensamiento nómada de Deleuze y Guattari.

Este proceso de resignificación no solo desafía las estructuras de poder hegemónicas, sino que también genera nuevas formas de resistencia y creación, profundamente enraizadas en la historia y la cultura de América Latina. El canibalismo cultural, ejemplificado en el ritual del *Tza-Tza*, ofrece una poderosa metáfora para entender las dinámicas de resistencia y transformación en las culturas latinoamericanas. En este contexto, el *Tza-Tza* representará la capacidad de las culturas indígenas para lidiar con las imposiciones coloniales, no solo rechazando la modernidad, sino además creando una modernidad propia y alternativa. El ritual de la reducción de cabezas se convierte así en un símbolo de cómo la modernidad latinoamericana ha sido un proceso de captura, transformación y reconfiguración de los elementos impuestos por la dominación colonial. Al igual que los shuar

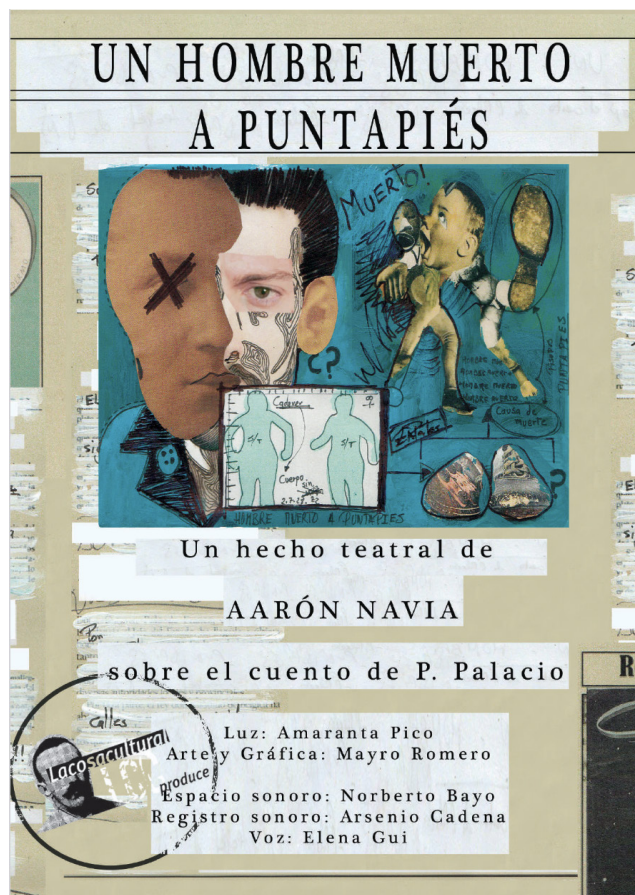
transformaban las cabezas de sus enemigos en símbolos de poder espiritual, las estéticas caníbales y la modernidad alternativa transformarán los elementos coloniales y capitalistas en nuevos significados y nuevas formas de vida.

El *Tza-Tza* también puede ser visto como una manifestación de lo que [Moraña \(2015\)](#) llama la “estética del desecho”, donde lo que ha sido marginado o excluido por la modernidad dominante es recuperado y resignificado. En este sentido, la cabeza reducida, que simboliza el despojo del poder del enemigo, se convierte en un objeto de resistencia y de reconfiguración del poder. En lugar de destruir el poder del enemigo, la cultura shuar lo preserva, lo absorbe y lo transforma en una fuente de poder espiritual y cultural. Este proceso de resignificación es central para las estéticas caníbales que buscan precisamente subvertir el orden establecido por el capital neoliberal y por las estructuras coloniales. Por lo tanto, al igual que en el *Tza-Tza*, las culturas latinoamericanas no solo se han resistido a la modernidad impuesta, sino que también han encontrado formas de capturar y resignificar los elementos de poder coloniales, generando así nuevas formas de subjetividad y de creación cultural.

Desafiando el canon: pensar el texto desde el cuerpo

El espectáculo *Un hombre muerto a puntapiés: un hecho teatral* de Aarón Navia sobre el cuento de P. Palacio ([Navia, 2017](#)) propone una puesta en escena con un único actor en el escenario ([ver Figura 1](#)). Está ataviado con una *hakama*⁴, el torso desnudo y una capucha blanca de inspiración monástica que, sumada al maquillaje blanco de la cara, recoge una propuesta estética del propio texto: “un magnífico busto que de ser de yeso figuraría sin desentono en alguna Academia [sic]. Busto cuyo pecho tiene algo de mujer” ([Palacio, 2009, p. 46](#)), tal como se aprecia en las [Figuras 2, 3 y 4](#). Este fragmento supone uno de los anclajes fundamentales de la construcción física del personaje narrador en escena. No solo lo configura en cuanto a su apariencia externa sino, fundamentalmente, en cuanto a su performatividad: a caballo entre la expresión de género masculina y femenina, según los estándares hegemónicos de la sociedad ecuatoriana contemporánea. Dicho de otro modo, el narrador tiene pluma y no tiene ningún problema en usarla: es, por tanto, *cuy(r)*.

⁴ Prenda de vestir de la tradición japonesa que cubre las piernas con una tela con múltiples pliegues que puede ser leída como falda o como pantalón dependiendo de la colocación del cuerpo en cada momento.

Figura 1. Programa de mano de la puesta en escena

Fuente: [Lacosacultural \(2017a\)](#).

Palacio ubica, a modo de íncipit del cuento, una breve pero contundente declaración de intenciones: “Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por esas calles: los que se tapen las narices habrán encontrado carne de su carne” ([Palacio, 2009, p. 39](#)). Al afrontar la puesta en escena de *Un hombre muerto a puntapiés: un hecho teatral de Aarón Navia sobre el cuento de P. Palacio* en Guayaquil (Ecuador), el equipo se propuso, a través de una relectura cuy(r) y desde el compromiso político y social, crear un artefacto escénico que respetase la creación palaciana, redimensionándola. Esta relectura dramática del texto se asienta en la idea de que la lectura de unos hechos, aparentemente racional y objetiva, tiene significados profundamente distintos dependiendo de la voz enunciativa. Las estructuras morales y normativas del texto se transforman al poner las palabras de Palacio

en un cuerpo cuy(r), afeminado, para llevarlas a escena y enfrentar al público con sus propios prejuicios. Analizamos aquí los mecanismos literarios y performativos que el espectáculo teatral aplica para poner en escena esta relectura que confronta con la idea canonizada de Palacio y de su obra y, en última instancia, con la identidad nacional ecuatoriana.

Figura 2. Registro fotográfico del espectáculo: extracto 1



"un hombre muerto a puntapiés"
aaron navia

fotografía de amaury martinez

Fuente: [Lacosacultural \(2017b\)](#).

Como apunta [Campos López \(2019\)](#), el lector (en el caso que nos ocupa, el público) tiene la responsabilidad ética de ser consciente de los términos en los que el texto propone la investigación de un asesinato, que hoy denominamos homófobo. Sin pretender entrar en el yermo debate sobre las intenciones sociales del autor, que por otro lado él mismo dejó explicitadas, consideramos que este acuerpamiento cuy(r) del texto complementa las intenciones, explícitas o sugeridas, de Palacio de enfrentar a la burguesía ecuatoriana, el público teatral en este caso, con sus propios límites y prejuicios.

“Un hombre muerto a puntapiés” es un relato en primera persona (con algunos añadidos a modo de íncipit, como hemos visto) de la investigación del asesinato de un individuo del que tan solo se conoce una breve nota en el Diario de la Tarde, por parte de “un hombre que se interesa por la justicia, y nada más” (Palacio, 2009, p. 44). La idea de que alguien fallezca a puntapiés le resulta, *a priori*, tan hilarante que se involucra por su propia cuenta en la reconstrucción de los hechos. Ante la falta de información, se verá en la necesidad de inducir; esto es, inventar de modo verosímil, qué fue lo que pasó entre las calles Escobedo y García con tal fatídico resultado. La suma de los prejuicios del narrador/investigador y de los agentes sociales involucrados (prensa, policía, sanitarios, etc.) llevarán a la conclusión de que el fallecido era homosexual, extranjero, afeminado y pedófilo. Como concluye el narrador: “Ya no caben más razonamientos” (Palacio, 2009, p. 48)⁵. En relación con la lectura hegemónica del cuento, destacaremos, llegado este punto, el siguiente fragmento del estudio de Campos López (2019):

Este texto desenmascaró, mediante un ácido sentido del humor, los prejuicios sociales sobre la homosexualidad. Empero, ¿acaso buscaba generar el texto, a la inversa de la homofobia que (re)presenta, una nueva actitud crítica y una aceptación de esta orientación sexual? Pareciera que la respuesta es no, ya que el cuento resume lo no dicho: a nadie le interesa la muerte de Ramírez, porque se trata de un perverso y, como tal, ha recibido el castigo que merece. (p. 14)

Sin embargo, la adaptación teatral que aquí nos ocupa no pretende negar que esa lectura homofóbica exista en el proceso de insertar texto y autor en el canon nacional. Más bien, propone valerse de ella. Al fin y al cabo, la visión última de una obra artística siempre será la del público. Ecuador es un país que mantuvo la ilegalidad de la homosexualidad hasta 1997 y que solo admitió la realidad legal de las familias sexodisidentes por imposición de la Corte Interamericana de Derechos Humanos en 2018. No obstante, sí pondremos en duda que la intención homofóbica fuera la original del autor. La ironía y las florituras estilísticas que atraviesan el texto pueden hacer que un lector se pueda perder en sus propios prejuicios. Este hecho

⁵ No nos detendremos en este artículo en el análisis literario estricto del texto con perspectiva de género. Para ello, se recomienda leer el trabajo ya citado de Campos López (2019), en el que desgana los mecanismos literarios y filológicos de prescripción moral heteropatriarcal que el texto es y contiene.

es, precisamente, el que lo convierte en una herramienta idónea para trabajar con (contra) los prejuicios de la sociedad ecuatoriana que, en general, ya tiene una idea (pre)formada sobre el contenido del texto fruto de la mitificación del libro y su autor.

Figura 3. Registro fotográfico del espectáculo: extracto 2



"un hombre muerto a puntapiés"
aaron navia

fotograf[ia de amaury martinez

Fuente: [Lacosacultural \(2017c\)](#).

El espectáculo se estrenó en junio del 2017 en la temporada inaugural del Microteatro La Bota de Guayaquil, con una primera versión de apenas quince minutos que, si bien ya respetaba el texto original en su formulación, renunciaba a diversos pasajes para adaptarse a esa limitación temporal. Dos meses después, se repuso en el mismo espacio por petición del público. Después de diversas menciones en prensa y la apertura de una conversación social acerca de la puesta en escena⁶, se estrenó una nueva versión del espectáculo con el texto íntegro. Esta versión, acompañada de un encuentro con el equipo creador poste-

⁶ Al respecto, ver [Toral & Ampuero \(2019\)](#).

rior a la función, se convertiría en el estándar de presentación desde entonces. El formato compuesto de texto íntegro y coloquio posterior encadenó una gira, primero, nacional ecuatoriana y, posteriormente, internacional, que mantuvo el espectáculo en activo hasta 2024, llevándolo a diversos festivales y teatros⁷.

Figura 4. Registro fotográfico del espectáculo: extracto 3



"un hombre muerto a puntapiés"
aaron navia

fotograf[ia de amaury martinez

Fuente: [Lacosacultural \(2017d\)](#).

Declinar como renuncia: hacia una crítica de la resistencia cultural

En los últimos años, las investigaciones sobre la relación entre la estética, la decolonialidad y la modernidad en América Latina han abierto nuevas vías de reflexión en torno a

⁷ Entre otros: Centro de Arte Contemporáneo de Quito (2017), II Festival Internacional de Artes Vivas de Loja (2017), XXIV Fiartes-G (2018), XXXI Festival Internacional de Teatro de Manta (2018), VII Festival Zonas Liberadas de Ibarra (2018), Área626 (Buenos Aires, Argentina, 2019), Centro Cultural Paco Urondo (Santa Fe, Argentina, 2019), III Congreso Internacional de Investigación Teatral y Muestra Escénica Escenificar las naciones (La Laguna, España, 2024).

las prácticas artísticas contemporáneas y sus implicaciones políticas y sociales. Conectar las teorías de la estética decolonial con las prácticas escénicas contemporáneas actuales pone de relieve cómo las nuevas tecnologías y formas de creación artística son usadas para resistir las estructuras hegemónicas, explorando la intersección entre la resistencia cultural, la subversión y las prácticas estéticas de reconfiguración identitaria en América Latina. Precisamente, en el contexto latinoamericano, la modernidad alternativa se define como una respuesta creativa a las imposiciones coloniales y capitalistas (Echeverría, 2010). Echeverría argumenta que la modernidad latinoamericana está marcada por un *ethos* barroco, un estilo de vida que teatraliza las contradicciones inherentes a la modernidad y que encuentra en la estética un medio para gestionar y resistir esas tensiones. Así pues, el barroco, lejos de ser simplemente un estilo artístico, se convierte en una forma de vida que absorbe y transforma las influencias coloniales para crear algo nuevo y profundamente original.

El pensamiento de Echeverría (2011) se articula en torno a la noción de modernidad alternativa, que desafía la idea de una modernidad homogénea y universal, proponiendo en su lugar una versión plural y conflictiva de la modernidad, especialmente en el contexto latinoamericano. Echeverría reconoce que la modernidad, lejos de ser un proceso uniforme, es un campo de tensiones y contradicciones que se despliega en diferentes *ethos* culturales:

Si el barroquismo en el comportamiento social y en el arte tienen sus raíces en un *ethos* barroco y si éste se corresponde efectivamente con una de las modernidades capitalistas que antecedieron a la actual y que perviven en ella, puede pensarse entonces que la autoafirmación excluyente del capitalismo realista y puritano que domina en la modernidad actual es deleznable, e inferirse también, indirectamente, que no es verdad que no sea posible imaginar como realizable una modernidad cuya estructura no esté armada en torno al dispositivo capitalista de la producción, la circulación y el consumo de la riqueza social. (Echeverría, 2011, p. 196)

Su propuesta se basa en la distinción entre diferentes versiones de modernidad, cada una de ellas con su propia forma de enfrentar los desafíos históricos y sociales. Esta modernidad alternativa se sitúa en oposición a lo que Echeverría denomina la “blanquitud”, una forma de dominación cultural y racial que se presenta como el modelo universal de civilización. La blanquitud, según Echeverría, es una construcción ideológica que legitima la explotación y la opresión en nombre del progreso y la civilización. En contraste, la modernidad alternativa busca recuperar las tradiciones locales y marginales como fuentes de resistencia y

renovación cultural, hacia “un camino que lleva a este grado cero de la identidad humana moderna” (Echeverría, 2010, p. 58). La “renuncia” en este contexto implica una crítica profunda a la idea de progreso y modernidad, tal como ha sido impuesta por las potencias coloniales.

En lugar de intentar adaptarse a las exigencias de la modernidad, las culturas latinoamericanas que adoptan la modernidad alternativa escogen caminos subalternos que desafían las estructuras de poder establecidas. Desde esta actitud, el concepto de “declinación” se configura hacia la descripción de una forma de renuncia o retirada frente a las imposiciones culturales hegemónicas (Bayo, 2019a). Esta declinación no es simplemente una forma de resistencia pasiva, sino una estrategia activa de subversión cultural; es decir, un gesto que renuncia la lógica hegemónica del capital neoliberal y abre nuevos espacios para la creación y la resistencia. Además, en su análisis de la modernidad alternativa, Echeverría propone que América Latina ha sido un espacio donde las tensiones entre lo colonial y lo local han generado versiones alternativas y subversivas de la modernidad. Al igual que en el *Tza-Tza*, la modernidad alternativa de América Latina no destruye los símbolos de poder europeos, sino que los transforma y resignifica, integrando elementos locales que permiten nuevas formas de vida y de pensamiento.

Cuy(r)izando el canon: “Un hombre muerto a puntapiés” como herramienta contra la homofobia

En el 2017, la Revolución Ciudadana de Rafael Correa vive sus últimos años de hegemonía y el debate sobre el lugar en la sociedad ecuatoriana de las personas sexo-disidentes está en pleno auge. Son años de manifestaciones ultrarreligiosas, chantajes políticos y violencia institucional que reaccionan a los avances que la militancia y los organismos de derechos humanos internacionales van logrando poco a poco:

Debido a que esta modernización del estado-nación latinoamericano funcionó como una continuación del deseo de superar la neo-colonización [sic] en el continente durante el siglo XIX a través de la Nación, es que heredó del mismo [sic] su nacionalismo; [sic] el cual juega hasta nuestros días un importante rol en el pensamiento postmoderno del estado-nación latinoamericano. Esto lo demuestran, por ejemplo, los proyectos reformistas de izquierda en los gobiernos de la denominada “marea rosada” como los de Evo Morales en Bolivia, Hugo Chávez/Nicolás Maduro en Venezuela, Rafael Correa en el Ecuador y Ollanta Humala en el Perú [sic] quienes comparten un marcado nacionalismo. (Almenara, 2015, p. 2)

En paralelo, son años de auge en la creación y consumo teatral en Guayaquil. Se establecen nuevos espacios escénicos de diferentes formatos y líneas de programación que potencian que el teatro se convierta en uno de los principales motores de socialización de la ciudad (Toral & Ampuero, 2019). En este contexto, el director del nuevo espacio escénico La Bota, Jaime Tamariz, propone a Aarón Navia la creación de un espectáculo para la temporada inaugural con plena libertad creativa.

Como bien diría Palacio, “la primera cuestión que surge ante los que se enlodan en estos trabajos es la del método” (Palacio, 2009, p. 43). Adaptar un texto ampliamente conocido, en ocasiones más citado que leído, cuyo equipo creativo inicial es extranjero, supone varios retos de calado. El primero es evitar que el público pueda percibir que su autor canónico está siendo usado para militar en causas que no le pertenecen. Por ello, el equipo creativo decide no hacer una adaptación teatral al uso —ya había habido otras antes y habría otras después—, sino crear un espectáculo de artes vivas que respete la literalidad del texto original, en un ejercicio de interdisciplinariedad entre Literatura y Artes Escénicas que se entrelaza, además, con la rica tradición andina de narración oral. Por ello, el espectáculo recibe el subtítulo “Un hecho teatral... sobre el cuento de Pablo Palacio”.

Una vez tomada la premisa inicial de respetar de manera íntegra el texto original en su conversión a texto dramático, la primera fase del trabajo de puesta en escena pasa por someter el cuento a un análisis teatral en el que se debe asentar el paso de la narrativa a la acción escénica. La inmensa mayoría del texto es conducido por un narrador alodiegético —un sujeto anónimo que se interesa por los hechos (Campos López, 2019)—, quien se dirige de forma directa a quien lee/asiste al espectáculo siendo consciente de su existencia y variedad: “No, no lo digo para no enemistar su memoria con las señoras”; “¡Induzca, joven!”; “intuición que Usted no puede comprender” (Palacio, 2009). ¿Quién es esta persona que comparte su proceso de investigación? Esta ruptura (o negación, más bien) de la cuarta pared supone un recurso escénico fundamental en cuanto a las intenciones de este personaje; es su “deseo”, si entramos en análisis actoral. Es un protagonista, en términos técnicos, que interpela directamente a quien le escucha, convirtiendo al público en un antagonista del que espera lograr una modificación moral (Layton, 1990).

En estas categorías de análisis reside el salto fundamental. Mientras en la narrativa una primera persona del singular (el narrador) resulta indisociable del yo lector, en la escena el yo-narrador se desgaja del yo-espectador. Palacio propone, al escribir un relato en primera persona, un ejercicio de empatía con el narrador. Quien lea el texto, aunque sea

perfectamente capaz de distinguir(se) del relato, se enfrenta formalmente a frases construidas sobre el “yo”. No producirá el mismo efecto leer “Soy un hombre que se interesa por la justicia” (Palacio, 2009, p. 44) que un hipotético “él se interesa por la justicia”. Sin embargo, al llevar el mismo texto a la escena, en el cuerpo de un actor —formalmente distinto de su público—, el ejercicio de distanciamiento es automático.

Estéticas caníbales en el pensamiento estético latinoamericano

El concepto de estéticas caníbales hace referencia a un conjunto de prácticas artísticas y culturales que, desde su génesis en el modernismo brasileño de Oswald de Andrade, han sido reinterpretadas como formas de resistencia simbólica frente a las imposiciones coloniales y capitalistas. Suárez Moreno (2019) explora cómo estas estéticas caníbales funcionan en el marco de un pensamiento latinoamericano caracterizado por la pluralidad y la heterogeneidad. Aquí, el canibalismo es entendido como una forma de absorción crítica y creativa de los elementos coloniales, transformados y resignificados a través de una praxis estética que desafía el orden neoliberal (Suárez Moreno, 2019). En consecuencia, la idea de una “estética del desecho” ocupa un lugar central en este enfoque. Esta estética actúa como un proceso de resignificación de lo que ha sido marginalizado o desechado por las lógicas dominantes. En comparación con la propuesta de Moraña (2015), el cuerpo poroso de las estéticas caníbales subvierte los principios de circulación de bienes materiales y simbólicos dentro de la lógica neoliberal. De este modo, las estéticas caníbales se presentan como una estrategia política y estética que no solo resiste la homogeneización cultural, sino que también promueve nuevas formas de subjetividad y de comunidad.

En esta dirección, resulta especialmente fértil la lectura que propone Robert-Foley (2018) en su reflexión sobre la *traduction queere*, donde, retomando los principios del *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade y su relectura por Haroldo de Campos, muestra cómo la traducción entendida desde una praxis *queer/cuir/cuy(r)* devora, desplaza y reconfigura los textos canónicos. Esta perspectiva permite comprender la operación canibal no solo como un gesto de apropiación crítica, sino además como un método creativo de desmontaje y recomposición que, al ingerir los discursos dominantes, produce nuevas posibilidades de sentido y de agencia disidente.

Este enfoque es especialmente relevante en la contemporaneidad, donde las prácticas artísticas latinoamericanas abordan la crisis global desde una perspectiva local y trans-cultural. El mestizaje, entendido como un proceso continuo de diáspora e hibridación, es

reconfigurado dentro de las estéticas caníbales como un espacio de resistencia y creación. De tal manera, el canibalismo cultural se vuelve una herramienta para digerir las imposiciones coloniales y transformarlas en algo nuevo y radicalmente diferente.

Del mismo modo, el concepto de canibalismo en el contexto de las estéticas decoloniales, especialmente bajo el ejemplo de la cultura shuar y sus prácticas de reducción de cabezas (*Tza-Tza*), puede ofrecer una metáfora poderosa para explorar el fenómeno de la absorción, transformación y resignificación cultural en América Latina. Lejos de ser un acto simplemente violento o bárbaro, el canibalismo cultural, entendido desde esta perspectiva, se convierte en un acto simbólico de resistencia, afirmación y resignificación del poder, tanto material como espiritual.

Por consiguiente, a través del análisis del *Tza-Tza*, es posible desentrañar cómo los pueblos oprimidos no solo han sobrevivido, sino que también han resignificado su identidad en un contexto histórico marcado por la violencia colonial. En la cultura shuar, la reducción de cabezas no era simplemente un acto de guerra o violencia, sino un complejo ritual cuyo objetivo principal era capturar y contener el poder espiritual del enemigo derrotado. La práctica implicaba una serie de procedimientos destinados a preservar la cabeza del oponente, con la convicción de que al reducirla se lograba también la captura del espíritu del guerrero. Este proceso transformaba el acto de matar en algo más trascendental, de modo que el vencedor llegaba a adquirir el poder y la energía vital de su adversario.

Desde una perspectiva metafórica, el montaje escénico de “Un hombre muerto a puntapiés” puede ser interpretado como una forma de canibalismo simbólico, donde el “consumo” no es literal, sino espiritual. Para dilucidar esto, conviene subrayar que, en la cosmovisión shuar, el poder del enemigo no se destruye, sino que se absorbe y se resignifica dentro de un nuevo marco de poder. Este proceso de asimilación y transformación puede entenderse como una representación del poder de la subalternidad: la capacidad de los pueblos indígenas de reapropiarse y resignificar las fuerzas opresivas a las que son sometidos. Si trasladamos esta idea al terreno de las estéticas caníbales, el *Tza-Tza* se convierte en una metáfora clave para entender cómo las culturas latinoamericanas, sometidas a procesos violentos de colonización, dominación y marginalización, han desarrollado estrategias simbólicas para capturar, transformar y resignificar las fuerzas opresoras.

El canibalismo cultural, en este sentido, no implica la destrucción de lo ajeno, sino la absorción crítica de las estructuras coloniales para generar nuevas formas de conocimiento, poder y resistencia. Desde esta perspectiva, la absorción adquiere un espesor adicional cuando se la entiende como un insumo vital que circula por los cuerpos y las escrituras, una puesta en crisis del régimen que define qué cuenta como original (Galvin, 2014). La digestión caníbal deja de ser una metáfora exclusivamente estética para convertirse en una operación epistemológica: devorar estructuras coloniales implica metabolizar sus lenguajes, sus archivos y sus símbolos para reescribirlos desde un lugar otro, desplazado, subalterno, insurgente. Galvin muestra cómo las poéticas de la copia activan una lógica que oscila entre la abundancia y el hurto, entre el exceso y la pérdida. Este gesto doble permite pensar la absorción no como acto parasitario, sino como economía energética en la que lo que se ingiere se transforma y lo transformado vuelve al mundo como nuevas posibilidades relacionales.

En este sentido, apropiarse de vocabularios ajenos o remasticar tradiciones enteras constituye un modo de redistribuir el poder simbólico, de perforar la ideología del origen y de desactivar la ficción colonial de la propiedad cultural. Lo que el caníbal incorpora, lo reescribe; lo que reescribe, lo desplaza; y ese desplazamiento, como apunta Galvin, revela siempre las grietas del régimen que pretendía fijar la identidad, la lengua y la autoridad textual. Así, la absorción caníbal no opera como un vaciamiento del otro, sino como una intensificación de la vida en común. Rechaza el binarismo entre fuente y copia, entre centro y periferia, y propone un terreno de relacionalidad turbulenta donde la mezcla, la recombinación y la contaminación se convierten en formas de existencia política. Como en los *poetical circuits* que Galvin describe, lo que se ingiere regresa al mundo como una materia distinta, capaz de impugnar los órdenes coloniales del valor, de abrir espacios para subjetividades desplazadas y de activar prácticas creativas que no esconden sus filiaciones, sino que las celebran devorándolas. La absorción, entonces, funciona como un metabolismo insurgente donde cada resto devorado deviene posibilidad para otra forma de vida estética.

Esta dinámica resuena con fuerza en las cosmologías amerindias, donde la absorción no se concibe como desposesión, sino como insumo de vida: un modo de incorporar las potencias del otro para enriquecer la propia existencia. La práctica shuar del *Tza-Tza*, por ejemplo, no opera desde la aniquilación del enemigo, sino desde la captura ritualizada de su energía vital, que es conservada y reinscrita en el entramado comunitario. A su vez, la miniaturización de la cabeza no es un gesto de exterminio, sino una forma de contención y reinscripción del poder ajeno, una alteración profunda de las coordenadas ontológicas que

regulan la relación entre cuerpos, fuerzas y memorias. En este marco, la absorción caníbal no es un acto depredador, sino una técnica de intensificación: aquello que se devora se transforma y, en esa transformación, se produce vida. Trenzar estas lógicas permite pensar el canibalismo cultural como un metabolismo estético-político en el que la copia, la apropiación o la reescritura funcionan como modos de ingerir la hegemonía para procesarla desde otro régimen de valor.

En consecuencia, la operación caníbal no constituye una negación del otro, sino una disputa por el sentido, y ese temblor abre un espacio para subjetividades, comunidades y prácticas creativas que viven y producen desde la desobediencia. Al igual que el ritual del *Tza-Tza*, las estéticas caníbales toman elementos del colonizador, no para mimetizarse con ellos, sino para transformarlos en algo nuevo, profundamente enraizado en la cultura local. Este proceso se da mediante una apropiación simbólica que busca capturar la esencia del poder que representa el colonizador, para luego resignificarlo de acuerdo con los valores y necesidades de las culturas subalternas. En este proceso, la violencia simbólica, al igual que la reducción de cabezas, se convierte en un medio para reconfigurar las relaciones de poder y establecer nuevas formas de subjetividad.

Hacia una estética modal

Desde una perspectiva crítica, tanto las llamadas estéticas caníbales como las propuestas de una modernidad alternativa impulsan una revisión profunda del papel del arte y la cultura en la configuración de la identidad postcolonial. En un mundo cada vez más dominado por las lógicas del capital neoliberal, las estéticas caníbales y la modernidad alternativa proponen una forma de resistencia que no solo rechaza las imposiciones coloniales, sino que también crea nuevas formas de subjetividad y comunidad. El concepto de estética modal, formulado por [Claramonte \(2016\)](#), encuentra resonancias en la propuesta de [Ochoa Gautier \(2012\)](#) al subrayar cómo las prácticas artísticas contemporáneas pueden operar como configuraciones abiertas y dinámicas, donde la interacción y la multiplicidad son fundamentales para la construcción del sentido cultural. Se ofrece una revisión crítica del compromiso estético en América Latina, especialmente a través del concepto de la transculturación artística.

Este enfoque busca desestabilizar los paradigmas occidentales tradicionales, proponiendo una “esfera pública aurática” donde el sonido y la escucha se convierten en medios de resistencia, reconfiguración cultural y participación comunitaria. Este marco conceptual no solo desafía la autoridad histórica de la escritura y el lenguaje como vehículos principales

del poder político y cultural, sino que también reconfigura el sonido como un espacio de interacción colectiva y resignificación identitaria. Ochoa Gautier señala cómo la palabra escrita ha constituido históricamente un medio de exclusión en América Latina, controlado por las élites urbanas letradas. Sin embargo, propone que el sonido y las prácticas aurales ofrecen una alternativa para construir una esfera pública más inclusiva, donde las comunidades marginadas puedan expresar y negociar sus identidades (Ochoa Gautier, 2012). La “región aurática” de América Latina, como la denomina Ochoa Gautier, es un espacio en constante tensión entre localismo sonoro y temporalidad, y representa una plataforma desde la cual cuestionar las formas dominantes de administración y poder.

En esta línea, resulta especialmente fértil recuperar la noción de *parangolé*, desarrollada por Hélio Oiticica y expandida críticamente por Salomão (2016), donde el cuerpo se convierte en superficie móvil, vibrátil y comunitaria. El *parangolé* propone un modo de estar-en-el-mundo que altera la percepción hegemónica del espacio y del tiempo mediante un gesto de incorporación radical: la obra solo existe cuando es activada, agitada y respirada por el cuerpo. Esta concepción encarna de manera paradigmática la estética modal latinoamericana, pues desplaza la obra desde el objeto hacia el tránsito, desde la representación hacia la experiencia, desde la autoridad fija hacia la multiplicidad situada. En este sentido, la región aurática no es únicamente un territorio simbólico, sino una práctica de presencia que, como los *parangolés*, convoca al cuerpo a entrar en fricción con las estructuras de poder, a vibrar en modos alternos de existencia y a producir comunidad desde el movimiento, la desviación y la desobediencia sensorial.

Aunado a lo anterior, el proceso de transculturación sonora, según Ochoa Gautier, no solo implica la apropiación y transformación de sonidos locales en nuevas formas de expresión cultural, sino también una reconfiguración de la relación entre tecnología, música e identidad. En este contexto, las músicas tradicionales y populares de América Latina han experimentado una transición hacia formas creativas que desafían las categorías occidentales de lo académico y lo popular. Este cambio responde a las dinámicas sociales contemporáneas, donde los géneros regionales como el tango, la cumbia o la salsa ya no se perciben únicamente como expresiones folclóricas, sino como elementos activos en la construcción de una identidad diferenciada y plural. Por su parte, el avance tecnológico ha jugado un papel crucial en esta transformación, facilitando nuevas formas de escucha participativa y creación sonora. Asimismo, la mediación cultural de la escucha comunitaria permite reforzar la identidad colectiva mediante proyectos de laboratorio que integran la composición,

interpretación y documentación etnográfica. Estas prácticas refuerzan el argumento de una comunidad estética que no solo se identifica a través de sus expresiones artísticas, sino que también redefine su relación con el espacio público urbano.

La propuesta escénica participativa no es solo un acto creativo, sino también una forma de mediación cultural que transforma el espacio público en un territorio plural, abierto al diálogo interdisciplinario y al reconocimiento de lo diverso. En esta línea, la transculturación artística se convierte en un medio para desafiar las estructuras hegemónicas y explorar la performatividad cultural como un proceso en constante devenir. La experiencia heterogénea de creación, dramaturgia, composición e interpretación promueve la convivencia de múltiples narrativas, validando tanto las prácticas locales tradicionales como las innovaciones contemporáneas. Estas prácticas, que desafían las convenciones estéticas dominantes, son formas de resistencia que utilizan la escenografía, la iluminación y el sonido como medio para subvertir las estructuras de poder.

A partir de lo anterior, en la propuesta escénica, se discutió cómo las “sonologías disruptivas” no solo cuestionan las convenciones sonoras, sino que también abren nuevos espacios para la creación y la subversión cultural (Bayo, 2019b). La música y el sonido son vistos aquí como herramientas para crear lo que Bayo denomina un “paisaje intercultural y pluriétnico”, un espacio en el que las identidades marginales pueden articular nuevas formas de ser y de relacionarse con el mundo (Bayo 2019c). Este enfoque es especialmente relevante en el contexto de las prácticas artísticas latinoamericanas, donde el espectro estético y la oralidad en el discurso teatral han sido históricamente un espacio de resistencia y subversión cultural.

Las “sonologías disidentes” se inscriben en esta tradición utilizando el sonido para cuestionar las estructuras de poder y para crear nuevos espacios de expresión. A través de la interacción entre el canibalismo cultural, el cuerpo y el espacio, la estética modal explora cómo la narrativa se transforma en un paisaje sonoro que rompe las barreras de lo local y lo universal, ofreciendo un modelo transdisciplinario de resistencia cultural que resuena profundamente con las estéticas caníbales; es decir, como un vehículo para la dislocación del espectador, forzándolo a enfrentar las tensiones entre lo moral y lo inmoral, lo aceptado y lo rechazado.

Resignificando el canon: sexodisidencia y visibilidad

El equipo humano generador del espectáculo teatral sigue al maestro William Layton cuando propone como pregunta fundamental para la construcción de personajes el porqué (Layton, 1990). ¿Por qué un ciudadano anónimo, no experto, se involucra tanto en la investigación de un asesinato que apenas ocupa un breve en la prensa? ¿Por qué, si está de acuerdo con el tratamiento amarillista de la prensa, manifiesta más tarde empatía con las circunstancias del finado? ¿Por qué se arriesga a acudir a la comisaría a preguntar, exponiéndose a autoimplicarse en un caso con el que no tiene, *a priori*, relación alguna? ¿Por qué califica, cuando ya ha llegado a sus conclusiones, de aventura trágica aquello que en principio era intención moralizadora? ¿Por qué asegura en un momento dado, rompiendo de nuevo la cuarta pared, que lamentamos (ustedes y yo) la muerte de Ramírez? Estos y otros porqués pueden ser respondidos con la idea de que el narrador conoce, entiende e intuye cuáles son las circunstancias ocultas entre líneas del suceso. Es un lector capaz de captar la homofobia implícita en el breve periodístico. Tomando como cierta esta premisa creativa, aparece un posible narrador cuy(r), afeminado, no-normativo, que se decide llevar a la centralidad de la escena. El objeto del cuento se empodera de la situación y se convierte en el sujeto de la narración. La frontera entre la víctima Ramírez y el narrador se desdibuja para buscar la empatía y, en última instancia, la condena del asesinato. El narrador no es Ramírez, pero podría serlo.

En definitiva, todo el relato, a excepción de la nota periodística inicial y las fotografías del difunto, es una inducción del propio narrador. Es decir, a partir de pocos datos, desarrolla una teoría verosímil entrelazando los hechos con sus propias ideas y prejuicios. Lo que se produce aquí es una identificación entre narrador y lector, entre lo heterodiegético y lo extradiegético, que contribuye a la propagación del *habitus* homofóbico (Campos López, 2019). Sin embargo, el traslado a la escena de estos recursos interpelativos (donde claramente el yo-escénico está diferenciado del yo-espectador) favorece el viaje catártico del espectador de la hilaridad (prejuicio-homofobia) a la empatía. De este modo, el espectáculo es fiel a los postulados *queer/cuir/cuy(r)* que Paul B. Preciado propone, entre otros textos, en *Yo soy el monstruo que os habla*: decidir que la voz enunciativa sea la de un cuerpo trans, no-binario o cuy(r), representando a quienes se les ha considerado siempre objeto, nunca sujeto ni voz autorizada, “es un levantamiento molecular. Un asalto al poder del yo heteropatriarcal, de la identidad y del nombre propio. Es un proceso de descolonización” (Preciado, 2019, p. 45).

Esa ruptura con la heteronorma, poniendo las poéticas palabras de Palacio en un cuerpo no normativo, sin duda, resultará incómodo e incluso desconcertante para un público acostumbrado a leer el cuento desde un punto de vista supuestamente objetivo, en realidad, patriarcal. La primera persona del plural conduce una identificación entre el narrador y su público que provoca que, llegado cierto momento, tenga que tomar la decisión moral de elegir entre acompañar a un ser que reconoce fuera de la norma o justificar un asesinato. “El cuerpo nunca encaja en la palabra, es la carne que se escapa” (Mora, 2021, p. 198). Poner el cuerpo en escena, sobrepuesto a la textualidad conocida y reconocida, es darle un lugar en el mundo, darle agencia al sujeto cuy(r) en una colección de narrativas y ficciones políticas que tienden a señalarlo como defectuoso o excesivo.

La producción *Un hombre muerto a puntapiés: un hecho teatral de Aarón Navia sobre el cuento de Pablo Palacio* (Navia, 2017) es un ejercicio escénico de adaptación teatral de un texto canónico ecuatoriano que busca generar empatía con la población sexodisidente utilizando un cuento conocido y los prejuicios heteropatriarcales asociados a él. En las artes escénicas es habitual realizar múltiples producciones de un mismo texto a lo largo de los años, extrayendo nuevas lecturas con cada puesta en escena, en el mejor de los casos. Este mecanismo histórico del teatro es una oportunidad para contribuir al desarrollo social; en este caso, favoreciendo el debate público sobre la heteronorma y las actitudes sociales frente a las personas sexodisidentes.

Conclusiones

La relectura cuy(r) establecida en el espectáculo *Un hombre muerto a puntapiés: un hecho teatral de Aarón Navia sobre el cuento de P. Palacio* (Navia, 2017) no solo se inscribe en las tensiones propias de la recepción literaria ecuatoriana, sino que se articula con un movimiento más amplio dentro de las estéticas y políticas de la disidencia sexual latinoamericana. Dicho movimiento, heredero tanto de las prácticas caníbales de apropiación crítica como de los enfoques decoloniales sobre la producción estética, proponen desmontar los regímenes de inteligibilidad que históricamente han silenciado, patologizado o borrado las experiencias sexodisidentes.

La adaptación escénica de 2017 activa una epistemología encarnada que cuestiona la naturalización del sujeto heteropatriarcal como medida de lo nacional. La escena, en este caso, no solo reinterpreta un texto canónico: reconfigura las formas mismas de subjetivación, abre fisuras en la memoria disciplinada por el Estado-nación y desplaza la autoridad

textual hacia un territorio donde el deseo, la vulnerabilidad y la diferencia operan como principios de lectura. De esta manera, el trabajo escénico analizado se convierte en una contribución significativa a las genealogías *queer/cuir/cuy(r)* latinoamericanas, al demostrar cómo la reescritura performativa de textos no teatrales puede activar procesos de descolonización estética y política. Lejos de ser un ejercicio aislado, esta práctica dialoga con las luchas contemporáneas por la ampliación de los derechos, la visibilidad y la dignidad de las comunidades LGBTQ+ en la región, así como con los esfuerzos académicos por elaborar marcos teóricos situados que den cuenta de la especificidad histórica de la violencia heterocolonial en América Latina.

Al subrayar la potencia crítica del gesto de reinterpretar lo canónico desde los márgenes, este caso invita a pensar en las artes escénicas como un espacio privilegiado para desarticular discursos opresivos, producir nuevos imaginarios emancipadores y fortalecer las tramas afectivas que sostienen las vidas disidentes. En este sentido, la propuesta analizada no solo reescribe un texto: contribuye a imaginar otros modos de habitar el mundo desde la diferencia.

Las principales conclusiones serían, pues, que Pablo Palacio ha devenido autor canónico de la literatura ecuatoriana. Genio para unos y loco para otros, su importancia hoy en día es indiscutida, particularmente para los autores de generaciones posteriores a su muerte. Además, “Un hombre muerto a puntapiés” ha tomado un lugar central entre los títulos formativos de la identidad ecuatoriana y, como tal, se lee desde los valores heteropatriarcales hegemónicos de la nación. Asimismo, la adaptación escénica de 2017 toma el texto en su literalidad para proponer una (re)lectura *cuy(r)*: un cuerpo no heteronormativo que enuncia el discurso. Por su parte, el éxito de esta adaptación demuestra lo acertado de la propuesta para contribuir al debate público sobre la heteronorma.

La adaptación escénica debe entenderse a la luz de su capacidad para generar resonancia crítica y afectiva dentro y fuera del ámbito ecuatoriano. La circulación del espectáculo por tres países (Ecuador, Argentina y España) indica no solo su viabilidad artística, sino también su potencia para activar debates sobre la heteronorma en geografías marcadas por historias coloniales y violencias sexuales diferenciadas. Su recepción internacional evidencia que la puesta en escena logra interpelar públicos diversos, situando la disidencia sexual latinoamericana en un terreno transnacional donde los marcos de lectura hegemónicos pueden ser trastocados. Este recorrido territorial, más que un indicador de prestigio, debe leerse como un proceso de expansión de su agencia política: en cada contexto, el montaje

reactualiza el gesto de apropiación crítica del texto de Palacio, reinscribe cuerpos disidentes en los imaginarios culturales y abre espacios de reflexión sobre las tensiones entre canon, nación y sexualidad. Así, el éxito del espectáculo reside, sobre todo, en su capacidad para generar condiciones de escucha y confrontación que exceden las fronteras nacionales y contribuyen a consolidar una conversación translatinoamericana sobre las posibilidades de un arte *queer/cuir/cuy(r)* decolonial.

En definitiva, el espectáculo reflexiona sobre cómo un texto literario canónico y heteropatriarcal puede ser reinterpretado desde la teoría *queer/cuir/cuy(r)* para cuestionar y confrontar las estructuras heteronormativas y homofóbicas que han prevalecido tanto en la literatura como en la sociedad. En el futuro esperamos que este ejercicio de relectura y acuerpamiento *cuy(r)* de textos no teatrales pueda ser seguido en otras latitudes para favorecer la reflexión social, contribuir a la creación de una nueva genealogía *queer/cuir/cuy(r)* y trasladar al público general la reflexión académica. El efecto escénico, en su radical condición de encuentro, cuerpo y convivio, se revela como un laboratorio privilegiado para imaginar formas de vida más inclusivas.

En suma, el caso aquí analizado confirma que la escena puede operar como un espacio de redistribución simbólica, donde lo común se ensaya y se reconfigura a partir de cuerpos históricamente marginalizados. Si algo demuestra esta experiencia es que las artes vivas poseen la capacidad de activar sensibilidades críticas, de articular memorias disidentes y de abrir horizontes de convivencia que aún no alcanzamos a nombrar. Quizá sea ahí, en esa potencia comunitaria que emerge cada vez que un cuerpo interpela a otro, donde resida la promesa más fecunda de una estética *cuy(r)* decolonial.

Contribución de autoría CREDiT

Aarón Navia y Norberto Bayo son coautores principales del artículo y contribuyeron en igualdad de relevancia desde sus respectivas áreas de conocimiento. Navia asumió la conceptualización y el análisis escénico-teatral del caso (dramaturgia, lectura *queer/cuir/cuy(r)* y dimensión performativa), así como su contextualización metodológica. Bayo aportó la construcción del marco teórico-filosófico y estético (decolonialidad, estéticas caníbales, modernidad alternativa y enfoque transdisciplinar) y la articulación de la discusión crítica. Ambos participaron conjuntamente en la investigación documental, el diseño metodológico, la redacción, la revisión crítica y la edición final.

Referencias

- Almenara, E. (2015). *The language of transvestism and the political limits of the national-popular in 20th and 21st century Latin American cultural production* [Tesis doctoral, Universidad de Michigan, Estados Unidos]. Deep Blue Documents. <https://deepblue.lib.umich.edu/items/88c3dd88-de2a-42b2-9b6a-a7c66dc0110c>
- Bayo, N. (2019a). *Estética declinada: institución y decolonialidad en el contexto de lo sonoro* [tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España]. e-Spacio. <https://hdl.handle.net/20.500.14468/17986>
- Bayo, N. (2019b). Sonologías de contexto: “Un hombre muerto a puntapiés” hecho teatro. En F. Montenegro (Dir.), *ILIA, construcción ecléctica de los saberes* (pp. 44-54). UArtes Ediciones
- Bayo, N. (2019c). Un hombre muerto a puntapiés. En *Terrafonías*. Lagartera.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós
- Campos López, R. (2019). La (re)afirmación del habitus homofóbico: “Un hombre muerto a puntapiés”, de Pablo Palacio. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 45(1), 11-55. <https://doi.org/10.15517/rfl.v45i1.36654>
- Claramonte, J. (2016). *Estética modal*. Tecnos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Capitalismo y esquizofrenia: Mil mesetas*. Pre-textos.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. Era.
- Echeverría, B. (2011). *Discurso crítico y modernidad*. Desde abajo.
- Falconí Trávez, D. (2021). La heteromarcageneidad contradictoria como herramienta crítica cuy(r) en las literaturas andinas. *Revista interdisciplinaria de estudios de género de El Colegio de México*, 7(1), 1-39. <https://doi.org/10.24201/reg.v7i1.587>
- Galvin, R. (2014). Poetry is theft. *Comparative Literature Studies*, 51(1), 18-54. <https://doi.org/10.5325/complitstudies.51.1.0018>
- Glissant, É. (2015). *El discurso antillano*. UArtes Ediciones.
- Lacosacultural. (2017a). *Programa de mano UHMAP* [fotografía]. Archivo de producción.

- Lacosacultural. (2017b). *Registro fotográfico del espectáculo UHMAP 1* [fotografía]. Archivo de producción.
- Lacosacultural. (2017c). *Registro fotográfico del espectáculo UHMAP 2* [fotografía]. Archivo de producción.
- Lacosacultural. (2017d). *Registro fotográfico del espectáculo UHMAP 3* [fotografía]. Archivo de producción.
- Layton, W. (1990). *¿Por qué? Trampolín del actor*. Fundamentos.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa.
- Moraña, M. (2015). *Territorios y forasteros: retratos y debates latinoamericanos*. UArtes Ediciones.
- Mora, V. (2021). *¿Quién teme a lo queer?* Continta Me Tienes.
- Navia, A. (2017). *Un hombre muerto a puntapiés: un hecho teatral de Aarón Navia sobre el cuento de P. Palacio* [archivo de audio]. Lacosacultural.
- Ochoa Gautier, A. M. (2012). Social Transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America. En J. Sterne (Ed.), *The Sound Studies Reader* (pp. 388-404). Routledge.
- Ortega Caicedo, A. (2017). *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Palacio, P. (2006). *Obras Completas. Centenario de su nacimiento. 1906-2006*. Universidad Nacional Eloy Alfaro.
- Palacio, P. (2009). *Un hombre muerto a puntapiés / Débora*. Final Abierto.
- Preciado, P. B. (2019). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Anagrama.
- Robert-Foley, L. (2018). Vers une traduction queere. *TRANS. Littérature comparée et Gender*, (23). <https://doi.org/10.4000/trans.1864>
- Robles, H. E. (2008). De Pigafetta a Borges: Ensayos sobre América Latina. *Biblioteca para el diálogo*, 12(27), 62-78.

- Salomão, W. (2016). *Hélio Oiticica: ¿Qué es el parangolé? y otros escritos*. Bienal de Cuenca.
- Suárez Moreno, C. (2019). Nuevas proposiciones estéticas desde América Latina: del ethos barroco al ethos caníbal. *Islas*, 61(194), 44-57. <https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1115>
- Tamayo Cruz, N. (2018). El Telégrafo de Guayaquil y los hechos del 15 de noviembre de 1922: La prensa como actor político en Ecuador. *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 7, 137-158.
- Toral, S., & Ampuero, A. B. (2019). “¿Voy a ver teatro?”, la emergencia de los microteatros en Guayaquil. *Simbiótica*, 6(2), 307-327. <https://doi.org/10.47456/simbitica.v6i2.28452>
- Valencia, S. (2025). Del queer al cuir. *ReCIA: Revista del Centro de Investigación en Artes*, 1, 1-18. <https://doi.org/10.21134/tvnr7998>