

# Más allá del consumo: Estética y política caníbal en la *Trilogía Antropofágica* de Tamara Cubas

*Beyond Consumption: Cannibal Aesthetics and Politics  
in Tamara Cubas' Anthropophagic Trilogy*

*Para além do consumo: Estética e política canibal  
na Trilogia Antropofágica de Tamara Cubas*

Lara Barzon

UNIVERSITY OF WARWICK

## Resumen

Este artículo propone una reflexión, a partir de la *Trilogía Antropofágica* (2016/2017) de la coreógrafa uruguaya Tamara Cubas, sobre la incorporación caníbal como estrategia creativo-estético-política capaz de desafiar las lógicas coloniales y capitalistas que atraviesan la danza contemporánea. Se estimula un pensamiento que se nutre de alianzas subversivas, donde el cuerpo es terreno de disputa y potencia epistemológica. La danza se aborda como espacio de experimentación para reinventar la relación con la alteridad, defendiendo la urgencia de pensar desde una ontología del apetito corporal en la intersección entre políticas de la memoria, cuerpo-archivo y autoría. El texto se inscribe en el debate sobre la dietética como regulación de los apetitos corporales y sometimiento del deseo al gobierno de la razón (Campos Salvaterra, 2023), proponiendo que el sistema artístico institucional convierte esta regulación en una cuestión ontológica: prohibir el acto de comer cuerpos implica prohibir nutrirse de otras epistemologías, de crear en términos propios. La obra de Cubas se presenta así como una aliada filosófico-corporal para reapropiar el apetito por la alteridad como gesto de resistencia y alianza, y para repensar el cuerpo más allá de su binarización.

**Palabras clave:** Metafísicas caníbales, danza contemporánea, dietética, descolonial, anticapitalista.

## Abstract

This article reflects with Tamara Cubas's *Trilogía Antropofágica* (Anthropophagic Trilogy, 2016/2017), on cannibal incorporation as an aesthetic-political creative strategy that challenges colonial and capitalist logics embedded in contemporary dance. It aims to stimulate a mode of thinking nourished by subversive alliances, where the body becomes a site of dispute and epistemic potential. Dance is approached as a space of experimentation to reinvent the relationship with alterity, advocating for an ontology of bodily appetite at the intersection of memory politics, the body-as-archive, and authorship. The text engages with debates on dietetics as a system for regulating bodily appetites and subjecting desire and pleasure to the rule of reason (Campos Salvaterra 2023), proposing that the institutional artistic system turns dietetics into an ontological question: prohibiting the act of eating bodies implies prohibiting the act of nourishing oneself with other epistemologies, of creating on one's own terms. Cubas's work emerges as a philosophical-corporeal ally for reclaiming appetite for alterity as a gesture of resistance and alliance, and for rethinking the body beyond binary frameworks.

**Keywords:** Cannibal metaphysics, contemporary dance, dietethics, decolonial, anti-capitalist.

## Resumo

Este artigo propõe uma reflexão, a partir da *Trilogía Antropofágica* (2016/2017) da coreógrafa uruguaia Tamara Cubas, sobre a incorporação canibal como estratégia criativa estético-política que desafia as lógicas coloniais e capitalistas presentes na dança contemporânea. Busca-se estimular um modo de pensamento nutrido por alianças subversivas, onde o corpo se torna território de disputa e potência epistemológica. A dança é abordada como espaço de experimentação para reinventar a relação com a alteridade, defendendo uma ontologia do apetite corporal na interseção entre políticas da memória, corpo-arquivo e autoria. O texto dialoga com os debates sobre a dietética como sistema de regulação dos apetites corporais e de submissão do desejo e do prazer ao governo da razão (Campos Salvaterra 2023), propondo que o sistema artístico institucional transforma a dietética em uma questão ontológica: proibir o ato de comer corpos implica proibir o ato de nutrir-se de outras epistemologias, de criar em termos próprios. A obra de Cubas emerge como aliada filosófico-corporal para reivindicar o apetite pela alteridade como gesto de resistência e aliança, e para repensar o corpo para além dos enquadramentos binários.

**Palabras-chave:** Metafísica canibal, antropofagia, dança contemporânea, dietética, decolonial, anticapitalista.

Recibido: 31 de marzo de 2025

Aceptado: 10 de octubre de 2025

La recuperación de memorias marginadas, junto con la reivindicación del cuerpo como agente histórico, es hoy en día un eje central de los debates sobre la descolonización en la producción artística. A partir del artículo *Performance Remains* (2001b) de Rebecca Schneider sobre la urgencia de pensar en la performance como un territorio de transmisión de la memoria, y la tensión entre archivo y repertorio articulada por Diana Taylor en relación con la transmisión de la memoria cultural en las Américas (2003), en los estudios de danza se discuten cuestiones que ya habían sido reivindicadas por activistas, artistas e investigadores indígenas o no occidentales: es decir, cómo reivindicar la memoria incorporada como forma de hacer historia con el cuerpo. Conceptos como *reenactment* y *cuerpo-archivo* son, desde entonces, fundamentales para comprender cómo la performance aborda la transmisión de memorias que escapan a la lógica del archivo colonial.

La renovada insistencia en la superioridad de Occidente sobre la base de una supuesta excepcionalidad histórica reafirma hoy dicha centralidad. En documentos oficiales como las *Indicaciones nacionales para el plan de estudios de la educación preescolar y la educación primaria*<sup>1</sup> en Italia, la historia sigue presentándose como una línea recta de progreso y salvación, portadora de valores morales basados en el cristianismo. Según el mismo documento, “Solo Occidente conoce la Historia” (p. 53), porque solo Occidente la ha escrito y archivado. Esto sería lo que le ha permitido convertirse en “dueño intelectual del mundo, conocerlo, conquistarlo durante siglos y moldearlo” (p. 53). A esta lista, presentada con orgullo por quien redactó el documento<sup>2</sup>, habría que añadir: y mercantilizarlo, objetivarlo y consumirlo, oprimiendo y eliminando los cuerpos y las visiones del mundo que se interponían en la misión de conquista y explotación<sup>3</sup>. Una Historia que sigue alimentándose a sí misma.

Me uno, pues, al artista argentino Silvio Lang en la convicción de que la recuperación de las memorias marginadas y del cuerpo como agente histórico debe tener lugar en un marco que considere la cuestión colonial y la capitalista como un único sistema de poder. Esto implica que, como sostiene Lang, la descolonización solo puede tener lugar a través de una desmercantilización radical tanto de los cuerpos que crean como de la obra misma. Al introducir su manifiesto con “Les artistas, no hacemos obras. Inventamos prácticas” (2019, p. 113), Lang propone entender el arte como un acto político-estético de rechazo al poder colonial-capitalista, que funcione afuera de la lógica de la producción de mercado. La obra, no es sino un “soporte material de la experiencia”: un “archivo para el futuro” (p. 113), donde el presente es un espacio de invención de prácticas compartidas como forma de resistencia a la mercantilización de la vida y a la conquista de cuerpos y territorios según lógicas extractivistas.

Pensando con Lang, defiendiendo la importancia de recuperar activamente, en el pensamiento de las artes escénicas, uno de los aspectos que fueron fundamentales en la transición al capitalismo y en la conquista colonial, y que precisamente por ello fue expulsado de la memoria colectiva de los cuerpos: el canibalismo como estructura simbólica, filosófica y política que cuestiona los fundamentos del pensamiento occidental situando sin escrúpulos al cuerpo en el centro del discurso.

1 El documento puede consultarse en el siguiente enlace: [Indicazioni+nazionali+2025.pdf](#)

2 La reforma escolar fue impulsada por el ministro de Educación y Mérito, Giuseppe Valditara, bajo el mandato del gobierno de Giorgia Meloni. El libro *Insegnare l'Italia. Una proposta per la scuola dell'obbligo*, de Loredana Perla y Ernesto Galli della Loggia, sirvió como manual de referencia.

3 David Stannard (1992) llega a nombrar el periodo posterior a la conquista como un “holocausto americano”: en apenas un siglo de colonización, el 95 % de la población indígena de América Central y del Sur fue exterminada en nombre de la civilización cristiana. Más concretamente, la historia nos enseña que este exterminio sirvió, y sigue repitiéndose, a los fines de la extracción y la acumulación capitalista.

A este respecto, el análisis entrelazado de Carlos Jáuregui (2008) y Silvia Federici (2008) muestra la centralidad del acto de comer cuerpos en lo que la teoría política Eugenia Mattei Pawliw define como “una lucha sobre cómo concebir y habitar el mundo” (2022, p. 120). En un lado de esta lucha se encuentran los caníbales<sup>4</sup> y, en el otro, la razón, que se ve llamada a suprimir los cuerpos como agentes y las formas de vida colectiva para garantizar su supremacía. Acojo, por tanto, la invitación de la autora a reconocer al caníbal como un arquetipo teórico-político para pensar la modernidad. A esto añado la dimensión estética e histórica que se remonta mucho antes de las conquistas coloniales.

El historiador Yobenj Aucardo Chicaga Bayona (2008) nos advierte que el canibalismo como marco de diferencia es una herencia estructural que acompaña al nacimiento mismo de la historia escrita occidental, inaugurada por Heródoto. Desde sus orígenes, como nos dice François Hartog (1988), dicha historiografía se construye “en el espejo”: la civilización se define en oposición a sus otros, que quedan reducidos a un régimen de representación sin cuerpo, transformados en imágenes construidas ideológicamente. Esta desmaterialización sustenta la deshumanización sistemática que, según el historiador, se producía al acusar de antropofagia a los enemigos de los valores morales y filosóficos de la antigua Grecia. Más allá de cualquier realidad empírica, la ingesta de carne humana operaba como máximo signo de barbarie.

Sin embargo, afirmaciones como la del sociólogo camerunés Francis B. Nyamnjoh, quien propone el canibalismo como “una manera normal de ser humanos” (2018, p. 2), dada nuestra incompletitud ontológica, nos obligan a cuestionar el significado mismo de canibalismo. Nyamnjoh nos invita a liberarlo de su construcción colonial - que lo ha atrapado en la literalidad del acto de devorar carne por parte de grupos específicos - para ampliarlo al reconocimiento de la miríada de formas en que los cuerpos se nutren mutuamente, crean vidas compartidas e intercambian fluidos: a través del sexo, la lactancia, el sudor, por nombrar algunas, pero también mediante prácticas médicas como las transfusiones de sangre o los trasplantes de órganos.

Esta perspectiva ayuda a ver su estigmatización como una operación fundacional de la racionalidad occidental, que legitima su poder mediante la negación del cuerpo como lugar de pensamiento y del apetito como fuente de conocimiento. La reducción del canibalismo a etiqueta identitaria<sup>5</sup> que determina la otredad con respecto a Occidente, reduce su potencia metafísica y epistemológica a una práctica literal de la carne-sin-valor. Asimismo, el canibalismo como cuestión ontológica ha sido sistemáticamente excluido de la memoria occidental, transformado en lo que Carolina Meloni González denomina “detrito del sistema” (2025, p. 44), cuando no es asimilable a las categorías archiviales de lo primitivo, lo salvaje o lo bárbaro.

A tal propósito, mirar la historia de la danza —o cómo los cuerpos han sido capturados por la Historia Occidental— permite identificar cómo la práctica artística ha participado activamente en la fabricación de un cuerpo-no-caníbal. Esto confirma no solo la potente instrumentalización del cuerpo con fines ideológicos a

4 Mattei Pawliw aborda transversalmente las figuras de caníbales y brujas, retomando las coincidencias entre ambas en las Américas y Europa, tal como las analiza Federici en su obra *Calibán y la bruja*.

5 Según Chicangana Bayona (2008), el término “caníbal” tiene su origen en una interpretación lingüística errónea de Cristóbal Colón. Colón acuñó la palabra española tras una conversación con el pueblo arahuaco, que se refería a los caribes, una población que habitaba la región del Caribe, temida por los arahuacos y posiblemente dedicada al consumo ritual de carne humana. Si bien se reconoce históricamente que algunos grupos amerindios, aunque no todos, practicaban formas de antropofagia, los pueblos indígenas nunca utilizaron este término como etiqueta identitaria. Según Chicangana Bayona, no existe un equivalente directo del término occidental “caníbal” en las lenguas amerindias nativas. A diferencia de “antropofagia”, un término griego derivado de *anthropos* (humano) y *phagein* (comer), las lenguas amerindias utilizaban diferentes términos vinculados a contextos específicos, como la guerra, los rituales de duelo, la reciprocidad o las ceremonias espirituales. El caníbal como identidad es, por lo tanto, una invención colonial.

la cual se somete desde el inicio de la modernidad occidental el cuerpo que baila, sino también la centralidad de la cuestión del comer en relación con el deseo vital en dicha domesticación del cuerpo. La teórica de danza Janet Wolff nos advierte que con la danza clásica<sup>6</sup> les bailarines se enfrentan a una domesticación sistemática de la carne, “fundada en la exclusión de los deseos y los apetitos” (1997, p. 84), orientada a la construcción de un “cuerpo clásico” - independiente y vertical, eficiente, estético, racional - definido en oposición al “cuerpo grotesco”. Se trata de una danza que reduce el cuerpo a instrumento de inscripción ideológica, domesticado por la razón. Un cuerpo negado en su carne, y una carne despojada de su potencia transformadora. Un cuerpo que servirá para definir los bordes entre civilización y barbarie, entre vida y muerte. Y que lo hará a partir de lo que propongo considerar una forma de dietética.

Que la dietética nunca ha sido una mera práctica alimentaria lo plantea Valeria Campos Salvaterra en su libro *pensar/comer* (2023), donde sostiene que ya en Platón se trata de un síntoma del gobierno del alma sobre el cuerpo. En esta lógica platónica, el alma —concebida como conciencia superior, racional e iluminada— regula los apetitos corporales, reprimiendo el deseo y el placer que se manifiestan en el acto de consumir al otro deseado. La dietética se revela así como régimen de gubernamentalidad del deseo, donde el cuerpo queda subordinado a una instancia abstracta que lo domina. Este modelo de gobierno del cuerpo por parte del alma encuentra su correlato político en la figura del gobernante que, como señala la autora, extiende su poder sobre el cuerpo social.

Silvia Federici (2008, 2022), en su investigación sobre la co-constitución del colonialismo y la acumulación primitiva capitalista, sitúa la cuestión del comer como doble clave fundacional en la creación de Europa como proyecto colonial. Por un lado, identifica cómo la dieta fue central en la producción de un cuerpo (re)productivo, mecanizado. Vuelve así la pregunta platónica sobre el gobierno de los apetitos, ahora como forma de subordinación del deseo al naciente sistema capitalista. Por otro lado, es en este mismo momento histórico que se “inventan” figuras como el caníbal y la bruja, construidas como cuerpos disidentes, deshumanizados por sus apetitos, que debían ser convertidos, eliminados o esclavizados para servir al poder colonial-capitalista en expansión.

Lo que planteo aquí, es que el legado filosófico de la domesticación de la carne por la razón y, en particular, la regulación de los apetitos, no solo estructura el pensamiento político moderno, sino que también sostiene la arquitectura jurídica y simbólica de la producción artística contemporánea. La figura del autor-creador original, protegida por leyes como el *copyright*, se inscribe en esta lógica dietética: restringe el apetito por la alteridad, impide la metabolización de otras perspectivas, y convierte la obra en propiedad, en mercancía, en cuerpo cerrado. Es en este contexto de crítica radical, que desvela la genealogía colonial y disciplinaria que subyace a las nociones occidentales de cuerpo, conocimiento y autoría, donde la coreógrafa uruguaya Tamara Cubas sitúa su provocadora propuesta.

En las páginas que siguen, sostengo que Cubas, al reivindicar el canibalismo como política de creación, lleva a cabo una operación de recuperación epistemológica que no solo desestabiliza la linealidad histórica positivista —ya cuestionada por las prácticas

6 La danza clásica se desarrolló como técnica con el nacimiento de la modernidad, durante el siglo XVI. Con su codificación, se pasa de la danza como práctica social a una expresión artística modelada por un sistema de codificaciones rigurosas destinadas a transmitir narrativas en línea con el poder de la Iglesia y el Estado. Para más información, véase Lepecki (2007).

de la memoria encarnada—, sino que reposiciona el ser humano como cuerpo vivo en relación nutritiva con otros seres vivos. En este gesto, el canibalismo se convierte en una práctica de memoria activa: una forma de pensar desde el saber del cuerpo (Rolnik, 2013), desde lo que el archivo oficial ha querido expulsar como detritos.

Pero los detritos, como advierte Meloni González, no desaparecen por más que el sistema intente su anulación; se manifiestan como materialismo espectral, como cruce de fantasmas. Lo eliminado sigue actuando en cuanto tal. El cuerpo no es solo carne, sino carne habitada por memoria, por residuos coloniales, por deseos rebeldes y epistemologías negadas. Propongo entonces pensar la creación en danza como terreno de exploración corporal colectiva desde esta carne habitada, donde reside la memoria del apetito como fuerza que sigue enfrentándose a las normas del sistema. Para empezar, en la siguiente sección presento la *Trilogía Antropofágica* de Cubas, argumentando su gesto de reapropiación como práctica canibal de pensamiento encarnado.

## Trilogía Antropofágica: Permanecer, Resistir, Avasallar

Entre 2016 y 2017, la coreógrafa uruguaya Tamara Cubas realiza *Trilogía Antropofágica*. Como ella misma señala, su carácter antropofágico radica en que los tres actos que la componen —*Permanecer*, *Resistir* y *Avasallar*— se construyen a partir de la incorporación canibal de tres obras de danza contemporánea creadas por coreógrafos brasileños: *Vestigios* de Marta Soares, *Matadouro* de Marcelo Evelin y *Pororoca* de Lia Rodrigues. Según declara Cubas, estas fueron elegidas a partir de una suerte de enamoramiento, de deseo de apropiarse del desafío a las normas estéticas y políticas hegemónicas planteadas por los cuerpos en escena. “Comérselas” para instaurar una relación de reciprocidad se presenta como estrategia para abrir paso a la contaminación y transformación que se despliega en los tres actos de la trilogía, que presento a continuación en su relación con las obras canibalizadas.

*Vestigios* de Marta Soares presenta un cuerpo semienterrado bajo arena, revelado gradualmente por la luz y el viento de un ventilador. La imagen —elaborada por la autora tras un período de investigación sobre los entierros de la población indígena Tupi llamados *sambaquis*— evoca la fragilidad y la resistencia frente al olvido: el cuerpo precarizado se vuelve símbolo de persistencia. En *Permanecer* (Acto 1), la capacidad de “estar” del cuerpo en *Vestigios* se reconfigura en una gran instalación que requiere la participación del público para activarse. Al temblar en distintos puntos del espacio, la obra invita a los espectadores a poner en juego sus instintos corporales como herramienta de navegación en la precariedad de la vida.

En *Matadouro* de Marcelo Evelin, cuerpos desnudos con máscaras de animales corren en círculos, en una puesta en escena que sugiere un tránsito hacia el devenir animal. Aquí, la desnudez opera como gesto de vulnerabilidad asumida y de resistencia ante la normatividad social. *Resistir* (Acto 2) reformula la resistencia física de los cuerpos rebeldes de *Matadouro*, proponiendo una práctica colectiva de atravesamiento diagonal de un terreno hostil hecho de trozos de madera amontonados. Recorriendo esa diagonal y transformando la fatiga en potencia, los bailarines

se apoyan mutuamente para sostenerse, cuestionando la verticalidad del ser como posibilidad real del humano<sup>7</sup>. Este proceso de reactivación del conocimiento corporal primordial se extiende al público a través de la presencia de un perro salvaje, cuya imprevisibilidad genera un estado constante de alerta.

Finalmente, *Pororoca* de Lia Rodrigues toma su nombre del fenómeno natural denominado en lengua tupi *poro'rog*: una violenta confluencia de río y mar que reconfigura el paisaje. La pieza encarna esta fuerza transformadora, articulando un discurso sobre la fragilidad y la potencia del cuerpo colectivo. *Avasallar* (Acto 3) explora la corporeidad violenta, frágil, improductiva y transformadora del *poro'rog*, articulando relaciones impulsadas por el deseo puro.

La práctica de crear a partir de obras preexistentes no constituye una novedad en las artes vivas. Como se planteó en la precedente sección, en las últimas dos décadas, las teorías sobre el *reenactment* —también llamado *re-performance* o *reescenificación*— han proliferado como estrategias de elaboración creativa que, desde el presente, reactivan obras existentes, conociendo el cuerpo como archivo para la transmisión de la memoria cultural<sup>8</sup>. Estas perspectivas han propiciado una amplia investigación sobre el cuerpo como vehículo de memoria encarnada, cuestionando la linealidad histórica, la lógica positivista de la creación en danza y la noción de originalidad autoral, al tiempo que restituyen un valor epistemológico al re-hacer, es decir, a la “copia”<sup>9</sup>.

Cubas ha transitado este camino con diversos trabajos orientados a la recuperación de historias y memorias marginadas por los sistemas de poder. Resultan especialmente significativas sus obras vinculadas al período de la dictadura cívico-militar uruguaya, contexto que vivió en el exilio junto a su familia en Cuba, con un tío desaparecido y una tía encarcelada. El proyecto multidisciplinario *La Patria Personal*<sup>10</sup> se articula como ejercicio de memoria encarnada, entendida no solo como herramienta crítica frente a lo dominante, sino como forma de lucha política. Un ejemplo de ello es la exposición *El día más hermoso* (2013), donde cartas entre familiares y sistemas de comunicación inventados para superar la censura durante la dictadura son transformados en actos vivos.

La apropiación de obras performativas tampoco es ajena a su carrera. En la pieza *Actos de Amor Perdidos* (2010), Cubas combina la evocación de danzas folclóricas y el uso de símbolos políticos como el himno de la Internacional Socialista con obras de coreógrafos europeos contemporáneos. El sexto acto consiste en una fiel evocación de un fragmento de *Laughing Hole* de La Ribot: una performance de seis horas en la que tres intérpretes se mueven riendo de forma incontrolada entre cajas de cartón esparcidas por el suelo, mientras extraen y exponen escritos poético-políticos que denuncian la inhumanidad de la prisión de Guantánamo. Cubas copia esta escena, insertándola entre dos actos con una poderosa fuerza simbólica que remiten directamente al legado sociopolítico de la dictadura en el Uruguay contemporáneo.

7 Sobre la verticalidad como figura moderna del sujeto autónomo, véase Pérez Royo (2022).

8 Véase al respecto las recopilaciones de ensayos sobre el *reenactment* editadas por Mark Franko (2017) y Cristina Baldacci y Susanne Franco (2022).

9 Diana Taylor (2003) nos invita a comprender cómo la tensión entre la copia, la originalidad y la repetición desempeñó un papel fundamental en el mantenimiento del dominio desde la época de la colonización española. Por un lado, era crucial posicionar perpetuamente a América Latina como una mera copia del original europeo, reproduciendo así un sistema que sofocaba el poder creativo más allá de sus propias fronteras políticas y estéticas. Por otro lado, la tendencia indígena a incorporar la memoria cultural del colonizador influyó significativamente en el proceso de toma de decisiones sobre la humanidad o la bestialidad de las poblaciones indígenas. La tendencia “mimética” —como la llama Taylor— creó una paradoja: si bien inicialmente llevó a los españoles a creer erróneamente que se enfrentaban a un pueblo fácilmente subyugable, también fomentó la percepción de que “la imitación era inapropiada y bestial, como la de los monjes” (p. 45). Al tiempo que rompe el espejo de la alteridad, la tendencia al mimetismo permite a los colonizadores operar dentro de la retórica de la mala copia. Lo que Taylor no identifica en su trabajo es que, más que mimetismo, se trataba de una metafísica caníbal de incorporación epistemológica. Lo que escandalizaba a los conquistadores era que la imitación no era duradera ni subordinada, sino que, tras la digestión, seguía la expulsión de aquello que no resonaba con la vitalidad corporal.

10 La conjunción de “patria” con “personal” indica la tensión entre el archivo familiar y la historia colectiva.

Este ejemplo evidencia cómo el cuerpo-archivo activa una política de incorporación que, como bien recuerda Campos Salvaterra, difiere radicalmente de la asimilación. En lugar de ser absorbido y conformado por un sistema dominante, lo que se “come” entra en el metabolismo del cuerpo artístico, reconfigurando su estructura sin perder su condición de diferencia. La copia se utiliza aquí como estrategia para nutrir un trabajo de alianza subversiva: el otro (la protesta carcelaria de Cuba) entra en el yo (el Uruguay post-dictadura) como una diferencia productiva que hace emerger nuevos significados.

Sin embargo, con *Trilogía Antropofágica*, al nombrar y activar una relación política basada en la antropofagia, la obra de Tamara Cubas da un paso más allá. No se limita a interrogar la transmisión de la memoria, sino que propone el acto de comer como condición del acto de crear. Más aún, de “comer caníbal”: una práctica que se inscribe en la tradición brasileña anticolonial que reivindica el poder subversivo y epistemológico del canibalismo amerindio, en particular el de los Tupi, habitantes originarios de lo que hoy es Brasil.

En 1928, figuras clave del Movimiento Antropofágico como Oswald de Andrade (1928) y Oswaldo Costa (1928) llevaron a cabo un giro radical en las narrativas de dominación y dependencia de América Latina respecto a la cultura anglo-eurocéntrica, proponiendo un desmantelamiento total del archivo y de la historia sobre los que se construyó la diferencia colonial. Reconocen así a Brasil como territorio de indígenas caníbales, no como estigma, sino como potencia creadora y subversiva.

Más allá de las lecturas culturalistas del movimiento antropofágico, Carlos Jauregui (2016) señala que lo que está en juego es un vuelco brutal de la historia occidental: la recuperación del caníbal como figura que, parafraseando a Adolfo Chaparro (2014), encarna en la memoria colectiva una negación activa de la memoria cultural hegemónica. Esta operación requiere un desplazamiento del marco histórico y temporal de la filosofía occidental, en favor de un pensamiento que se articula a través del acto de comer “a otros” como aquello que nos mantiene vivos. Como se observa en la estructura de las tres obras dirigidas por Cubas, la relación con las piezas canibalizadas no responde a la recuperación de memorias culturales, sino a políticas corporales de resistencia y reinención. Se trata, además, de una reivindicación de la interdependencia en la creación artística y del poder del pensamiento colectivo anclado en el cuerpo.

El cuerpo, por lo tanto, ya no es un “instrumento para incorporar la memoria” (Mudu, 2022, p. 102)<sup>11</sup>, sino el iniciador de una metafísica propia que subvierte el paradigma dietético vigente: en lugar de un cuerpo gobernado por lógicas de contención que han subordinado sus apetitos a los imperativos de la razón y el capital, el apetito ocupa un lugar central como forma de racionalidad. Este cambio exige la reinención de un cuerpo que no se define por su forma, sino por su capacidad de relación.

<sup>11</sup> En muchas teorías sobre el *reenactment*, el cuerpo se elogia como instrumento de transmisión. Sin embargo, al definirlo como instrumento, no se deja de tratar al cuerpo como un objeto útil para un fin, lo que no responde a la urgencia de devolverle al cuerpo su agencia epistemológica, histórica y de organización de conocimientos.



## Cuerpos radicales

Para que el canibalismo se reduzca a un consumo literal de carne humana, debe estar vigente la separación alma/cuerpo ya presente en el pensamiento platónico. Con la modernidad, aquel que piensa queda escindido de su carne, que se excluye de la producción de sentido. Se activa así una identidad construida por oposición binaria. Es decir, la deshumanización tanto de las poblaciones nativas americanas durante la conquista de América en nombre del canibalismo, como de los sujetos no normativos dentro de Europa, obligó a los hombres europeos a distanciarse de su carne, transformándose en puro cogito. Si, como resume Descartes: *cogito ergo sum*, entonces quien no piensa dentro del marco occidental no “es”; es decir, no es un ser humano, sino carne dispensable para el bienestar del sistema.

Carolina Meloni González (2025) retoma esta genealogía desde el mito de la caverna de Platón, mostrando cómo el filósofo -ese “yo autosuficiente” que deviene figura fundacional del hombre blanco occidental- accede al conocimiento liberándose de la carne que lo retiene en la oscuridad. Se eleva, erguido y solo, hacia la verdad, despojándose de los afectos que lo vinculan al mundo sensible. Su ascenso hacia la luz implica la negación de todo aquello que permanece en la sombra: los cuerpos, los afectos, la carne. La marginación de la materialidad del cuerpo en favor del alma, la razón o el lenguaje actúa como dispositivo de exclusión epistémica.

Interesantemente, la filósofa no propone simplemente invertir el platonismo luchando para que quienes han estado confinados en la caverna puedan erigirse y alcanzar el mundo de las ideas, sino que propone pensar una filosofía hecha desde dentro de la caverna. Bajo tierra ya no hay erección, sino un comer constante que entrelaza las vidas colectivas de todos los seres vivos. La metafísica no puede ser otra que una “metafísica de la mixtura” (Coccia, 2017). Radical en el sentido que le da el filósofo Emanuele Coccia: la raíz no es origen, sino ósmosis; no es el fundamento, sino mezcla con la tierra y transformación en el propio ambiente; no ocupa un lugar, sino que se deja atravesar.

Así, de manera radical, propongo pensar el trabajo corporal propuesto por Cubas como una de las múltiples *metafísicas caníbales* formuladas por el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2010). La operación central consiste en la deconstrucción del cuerpo humano como único cuerpo epistemológico, lo que permite ampliar la cuestión del canibalismo hacia la pregunta: ¿qué significa “comer cuerpos” más allá de la categoría de lo humano, que —como señala el antropólogo— es una invención occidental? Viveiros de Castro nos dice que en el sistema perspectivista amerindio, la categoría operativa no es “humano”, sino “persona”: un estatus prospectivo y mutable que puede aplicarse a todos los cuerpos vivos. Todos los seres pueden devenir personas; un ser humano puede perder temporalmente ese estatus. ¿Cómo reinventar entonces un cuerpo que derribe el humano del podio ontológico y lo reinerte en la caverna donde entidades no humanas —animales, plantas, espíritus, objetos— pueden convertirse en protagonistas de procesos de personificación que les confieren agencia epistemológica?

Los tres actos de *Trilogía* nos muestran cuerpos poderosos y agenciales que rechazan cualquier tipo de codificación. No solo no reproducen “cuerpos clásicos”, sino tampoco cuerpos “técnicos”, sea cual sea la técnica de que se trate. Y con razón: la codificación opera como una restricción en la organización del conocimiento

propio del cuerpo, orientada a alcanzar una forma ideal platónica que siempre está fuera de la caverna, con la conciencia de permanecer como copia material de un ideal inalcanzable.<sup>12</sup> La investigadora Paz Rojo identifica esta lógica como un régimen de “deber ser” y “no poder llegar a ser” (2025, p. 56), destacando cómo el cuerpo queda atrapado como instrumento de trabajo de un bailarín-trabajador al servicio del capital.

La creación de algo nuevo, entonces, sería una ilusión, dado que aspirar a formas es precisamente lo que reduce el acto de creación a una combinación más o menos creativa de formas ya existentes que sustituyen lo nuevo con novedades. La filósofa y psicoanalista brasileña Suely Rolnik (2017) identifica esta reducción del poder de creación como efecto directo de la opresión colonial-capitalista del saber-del-cuerpo. Esta actúa a través de la subordinación de nuestra vitalidad relacional —nuestro ser-vivos en relación con otros seres-vivos— a la percepción de las formas culturales. La combinación de formas, por más que se expanda entre temáticas, no puede sino reproducir el sistema que las produce.

Así podemos notar que los tres actos de la *Trilogía* llevan el nombre de una acción: *Permanecer, Resistir, Avasallar*. Y es precisamente esa acción —no una técnica, ni una forma— lo que se experimenta en las obras, a partir de lo contrario de un cuerpo entrenado en términos técnicos: la vulnerabilidad. Lo que las obras comen y reconfiguran es, justamente, la fuerza de esa vulnerabilidad. Una vulnerabilidad que no se presenta como carencia, sino como condición necesaria para la descolonización del deseo en el núcleo del proceso de reinención y creación de lo “nuevo”, más allá de las formas culturales consolidadas.

Campos Salvaterra, al analizar la filosofía griega, demuestra cómo el deseo siempre está ligado al apetito. Y, de hecho, su colonización, nos dice Rolnik, es una captura del apetito primordial de encuentro y afecto con otros cuerpos hacia dinámicas de consumo acumulativo y narcisista, un fenómeno que ella denomina “antropofagia zombi” (2022). Su propuesta, que aquí renuevo, es actuar mediante la reactivación de una subjetividad antropófaga activa como estrategia descolonizadora: una subjetividad que sale de sí misma y se nutre de diferentes puntos de vista, con el fin de mantenerse en una precariedad constante, sin estabilizarse en ninguna forma, sino transformándose a través de la metabolización y la expulsión de lo que no sirve a la vida.

¿Cómo entrenar entonces esta subjetividad antropófaga? Cubas nos sugiere una estrategia: poner el cuerpo en condiciones de necesidad. Reconfigurar el tiempo y el espacio fuera de las normas culturales. Así, les bailarines involucrados en la creación del tercer acto son invitadas a subir soles al cerro que circunda el espacio de creación en la oscuridad de las cuatro de la mañana, sin hablar, y permanecer allí hasta que fuera más soportable. La coreógrafa no deja indicaciones sobre qué hacer, ni establece un tiempo determinado; no hay direccionalidad de la razón hacia el cuerpo, ni de la coreógrafa-autora hacia el bailarín-ejecutor. No hay codificación, sino una situación en la que la escucha del cuerpo como agente primario determina el tiempo, el movimiento en el espacio, las modalidades de comunicación y la decisión de terminar.

12 Rebecca Schneider (2001a) relaciona la ansiedad que rodea a la dicotomía copia/original, tan central en la jerarquización colonial, con el mito de la caverna de Platón. Como señala Schneider, los cuerpos materiales de la caverna están condenados a imitar las Ideas Fundamentales originales, lo que sugiere que no somos más que copias, subordinadas a originales inalcanzables. En otras palabras, la materia se presenta como una mala copia de la cultura. La autora sigue afirmando que el cristianismo, que postula que el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios y que la mujer es otra copia, reproducida a partir de la costilla del hombre, no hace más que reforzar esta condena, intensificando la ansiedad de que la copia (o la costilla, o la carne) pueda acabar sustituyendo al original.

Se trata, propongo, de una búsqueda de la transformación a través del encuentro con lo desconocido que adviene mediante un desaprendizaje de los modelos de comportamiento y percepción impuestos por la cultura dominante. La exposición a la alteridad actúa como motor para la creación de un mundo en el que el yo introyecta las disonancias que encuentra, en lugar de proyectar su propio punto de vista. No ocupa, sino que crea un espacio vacío adentro de sí, para facilitar la incorporación. Es un yo radical.

Crear debe ser un acto de resistencia, no un trabajo orientado a un fin mercantilizable, nos propone Lang en su manifiesto. Y resistir, nos dice Rojo, significa “liberar una potencia de vida” (2025, p. 56). Solo así, la subjetividad recupera el espacio y el tiempo del apetito, solo así podrá encontrarse con otros cuerpos, no para consumirlos como una identidad diferente, sino como proceso de transmutación de las perspectivas del yo - una transmutación que aquí se vuelve indispensable para la supervivencia. Allí, en el bosque por la noche, el ser humano no es nada más que un cuerpo entre cuerpos, una materia que vibra en el “barro compartido” (Meloni González, 2025, p. 41) de lo existencial.

Significativamente, esto vale también para la misma autora. En la siguiente sección argumentaré la centralidad de la dimensión ritual para implementar un canibalismo ético y no depravador, así como las consecuencias que implica tomarla en serio —y no de manera tokenista— para el sistema danza.

### Como, luego existo

Nyamnjoh nos llama a tomar en serio el canibalismo como condición social, lo que implica reconocer una ética capaz de enfrentar la voracidad de un sistema que consume cuerpos, asimilándolos al poder colonial-capitalista. El nudo central de esta ética, según el sociólogo, es la reciprocidad: aceptar que todo acto de comer debe corresponderse con la posibilidad de ser comido a cambio. Desde esta perspectiva, la tensión entre extracción y apropiación nutritiva se vuelve central, y la vulnerabilidad antes discutida se convierte en una condición necesaria del cuerpo para que la reciprocidad pueda llevarse a cabo. En *Trilogía*, el “verdadero trabajo” al que se refiere Lang es la implementación de un ritual de alimentación ética: una práctica que concibe las obras, tanto las canibalizadas como los tres actos resultantes, como seres vivos —cuerpos-persona— que participan activamente en la gestación del sentido.

La dimensión ritual del canibalismo tupinambá es descrita por Viveiros de Castro (2010) como una sofisticada tecnología simbólica de transformación relacional, que considero fundamental para comprender la ética caníbal. El ejecutor, tras matar al prisionero, debía aislarse y atravesar un proceso de identificación simbólica con el enemigo. No participaba en el banquete, sino que sufría una transformación corporal y subjetiva: adquiriría un nuevo nombre, nuevos signos en la piel, una nueva posición en la comunidad. Cubas recupera esta dimensión desde una posición imaginativa, activando el ritual como estrategia para crear fuera de los términos autorales vigentes. Así, el proceso de creación de la *Trilogía* se nutre de una metodología que favorece la descentralización del intérprete con respecto al “resultado”; es decir, como una acción que cuestiona la lógica del autor como poseedor, controlador y dominador de la obra y

se mueve hacia un proceso de transformación de la subjetividad del autor que, como el ejecutor Tupí, se vuelve otro.

Sostengo que este descentramiento es crucial para instaurar un rechazo activo a la dietética platónica y colonial que ha gobernado los cuerpos mediante la racionalización de sus apetitos. Por un lado, al instaurar un ritual para comer, Cubas reconoce la interdependencia como condición del proceso creativo, desplazando la lógica de la autoría individual hacia una práctica relacional y colectiva. Por otro lado, el acto de comer se devuelve al cuerpo como gesto vital que nos recuerda que comer para generar vida, así como componer en el propio cuerpo con cuerpos ajenos, es una condición de la incompletitud ontológica del ser humano.

Además, el ritual es un vínculo con lo sagrado que no puede anticipar ni controlar su manifestación. Se invoca la obra para que emerja sin poder predecir su forma. Cubas practica esta invocación a través de un sistema conceptual abierto, transformado por las respuestas de los cuerpos que participan en la creación: ya se trate de otros artistas y pensadores invitados a talleres de investigación, de colaboradores y bailarines, o del propio público, especialmente en el Acto 1, donde el público decide si la obra funciona como dispositivo de permanencia frente a un terreno que tiembla, o si permanece vacía como señal de que ya no estamos dispuestos a sostener espacios colectivamente.

El desmembramiento y la cartografía son los elementos disparadores. Cubas desmiembra *Vestigios*, *Matadouro* y *Pororoca* como cuerpos-personas y dispone los fragmentos resultantes en forma de textos, imágenes, sonidos, acciones y materiales en una cartografía situada en el centro de una gran sala de madera en Campo Abierto, un espacio cultural y de investigación fundado por Cubas en 2016. Situado en la frontera entre Uruguay y Brasil, el espacio mismo se convierte en un cuerpo-persona, portador epistemológico activo.

Como ella misma señala (Cubas, 2020), Campo Abierto es una zona de tránsito, resistente a la estabilización, donde la precariedad de la frontera se hace visible. Todo está en constante cambio: las lenguas se mezclan en el portuñol, la economía se rige por la dinámica del contrabando y los gritos de los presos de la cercana cárcel contaminan el paisaje sonoro. La frontera, podríamos decir, complica la cartografía ritual. En este proceso surgen combinaciones incongruentes que se mezclan en una transformación recíproca: la resistencia de los cuerpos que persiste en la dificultad de las tres obras brasileñas, la madera como material predominante, los ecos de los gritos, la visita inesperada de un perro callejero. Todo se come. Todo se convierte en persona. Todo participa en la nutrición epistemológica. Lo vemos, por ejemplo, en cómo la madera configura la escenografía de los tres actos como espacios de precariedad: transformada en carbón que tiembla bajo los pies, en tablas amontonadas en un terreno hostil y en un muro que precariza la confianza en la vista como sentido privilegiado por la cultura occidental.

Imagino, pues, el canibalismo como una exposición de la precariedad de la frontera, siendo esta uno de esos detritos de los que habla Meloni González, que resisten la domesticación de la materia planetaria en confines trazados por la razón. Si el cuerpo es territorio, como nos dicen los feminismos comunitarios y descoloniales, entonces el cuerpo, en su incompletitud ontológica, es frontera. O mejor dicho, la frontera es la miríada de cuerpos que co-constituyen la vida en la caverna, precarios por definición, sujetos a comerse mutuamente para seguir vivos.

Esto me lleva a reflexionar sobre algunos aspectos que, al recordarnos que el cuerpo archiva, los estudios sobre la transmisión de la memoria en la danza corren el riesgo de olvidar: por un lado, que lo efímero era precisamente lo que hacía de la *performance* “una práctica que resiste al capital” (Fabião 2019, p. 46); y, por otro, que el cuerpo posee una agencia propia que opera más allá de las inscripciones archivísticas que lo transforman. Eleonora Fabião propone repensar la *performance* desde la inseparabilidad entre tiempo y materia, que se manifiesta en “la temporalidad de lo precario” (2019, p. 49). Viva porque incompleta, se nutre en la frontera de obras confinadas en una finitud que las define, recordándoles la necesidad de estar con “otros” para su propia supervivencia en el cuerpo-archivo.

Sin embargo, cuando el cómo y el qué el cuerpo archiva están protegidos por leyes de propiedad, volvemos a ese régimen dietético en el que el contrato gobierna sobre los apetitos. La memoria se convierte en posesión, y algunos cuerpos en portadores de derechos que excluyen la reciprocidad. En este marco, sostengo que una ética caníbal que no perpetúe la violencia del capital debe necesariamente atreverse a contestar — gritando desde los apetitos— aquello que las políticas de la memoria no se atreven a tocar: la cuestión del *copyright*.

### Ética del comer y derecho a poseer

Como demuestra Alpana Roy, la política del *copyright* “encarna un conjunto particular de valores y supuestos, como la necesidad de mercantilizar las ideas y también la expresión de dichas ideas” (2008, p. 112). Producto de la Ilustración europea, el *copyright* está impregnado, nos advierte la autora, de los ideales de la tradición jurídica liberal: propiedad privada, paternidad de la obra e individualismo posesivo. Es, adjunto yo, un síntoma de la privatización del arte, parte del mismo proceso que, desde el siglo XV, sigue expropiando las tierras comunales bajo la lógica de la acumulación de capital y la expansión colonial.

En consecuencia, el *copyright* perpetúa el dominio colonial al naturalizar un concepto nacido de un poder específico, cuyo objetivo es disciplinar el cuerpo según lo que vuelvo a proponer como un principio dietético: aquel que decide qué cuerpos pueden o no ser consumidos para alimentar la producción de capital. Se eleva desde la caverna a los autores protegidos por contratos, confundiendo la reciprocidad del nutrimento ético con el extractivismo, y alimentando la ilusión de que su creación no ha sido fruto de un banquete.<sup>13</sup> Las obras que transmiten memoria se reducen al estatus de copia o *reenactment* de un supuesto origen, reelaborables solo si se respetan las reglas estructurales del poder que determina quién, qué y a qué costo puede apropiarse de qué y de quién. Así que, mientras el capital se apropia de todo lo que es comercializable se ignora la naturaleza colectiva de la creación y se criminaliza la apropiación no autorizada por el poder. Es una historia que se repite desde hace cinco siglos y que, en mi opinión, mantiene el arquetipo del caníbal en el centro del discurso.

13 En este sentido, Taylor denuncia la invisibilidad de la “construcción recíproca de lo occidental/no occidental” (2003, p. 10) en los movimientos de vanguardia europeos, o en general en la creación de obras “originales”, sosteniendo que el sistema se basa en una serie de “olvidos acompañados de nuevos ‘descubrimientos’” (10). Esta dinámica de “olvidos” es la base de la jerarquización de los actos culturales de transferencia, perpetuando la imagen de las Américas como tierras de materias primas y de Occidente como lugar de reelaboración e innovación.

La co-constitución de la metafísica occidental con el colonialismo se confirma en la célebre afirmación *homo homini lupus*. El filósofo político Thomas Hobbes, en el siglo XVII, transforma al hombre en un animal depredador y carnívoro, acercándolo “de manera inquietante a la imagen de un sujeto antropófago” (Cámara, 2013, p. 22), como lo demuestran las representaciones coloniales de los caníbales indígenas con rostro de perro<sup>14</sup>. Esta lógica se formaliza en la regulación contractual, complemento estructural de la metafísica del cogito cartesiano. La dietética reaparece en forma de contrato, no solo para regular lo que debe comer el cuerpo (re)productivo, sino también para imponer una razón que gobierne la dimensión pasional del ser humano, movido por los apetitos y, por tanto, considerado violento.

Así, parece que la regulación de la violencia solo puede operar negando el acceso a la modernidad a la ingestión del otro. De este modo, se transfiere la soberanía del cuerpo a la institución —el Estado— y se produce una violencia institucionalizada que se presenta como solución a la violencia de la carne, mientras destruye comunidades, cuerpos, medio ambiente y deseo. Judith Butler (2022), en cambio, nos invita a leer esta lógica desde su raíz metafísica: solo una concepción de la individualidad estéril y patriarcal —como la platónica, y luego cartesiana— puede imaginar la naturaleza humana como esencialmente destructiva para su propia especie. Una civilización de la muerte que obscura que bastaría pensar desde un bebé (o, podemos decir, desde adentro de la caverna) para evidenciar la interdependencia vital entre seres humanos. Así se configura un mundo poblado por cuerpos adultos, masculinos, estables, fijados en una esencia, contenidos en bordes. Un mundo de autores, coreógrafos y directores productores de obras originales. La vulnerabilidad y la precariedad que constituyen la vida se convierten en vulnerabilización y precarización de las vidas, al servicio de la avaricia del sistema.

El canibalismo de Cubas cambia las reglas del juego adoptando un enfoque *copyleft* tanto para sus obras como para las de otros creadores: sus trabajos son de libre acceso y susceptibles de ser robados<sup>15</sup>, mientras ella misma se permite robar lo que resuena con su deseo de vitalización. Al negarse a respetar el contrato de derechos de autor, se reapropia de la lógica del apetito como fuerza motriz de la contaminación y la transformación. Con su trabajo, practica una reciprocidad que devuelve la soberanía al cuerpo, reconociendo, con Nyamnjoh, que no puede haber justicia si se pretende comer sin correr el riesgo de ser devorado a cambio. Esta, sostengo, es una cuestión crucial para desenmascarar las teorías descoloniales que se mantienen en un plano meramente cultural, sin tocar el sistema que asimila la diversidad cultural para reforzar las lógicas de dominio sobre los cuerpos.

## Conclusiones

Concluyo reiterando la urgencia de recuperar el canibalismo como arquetipo teórico-político-estético-histórico de lo que ha sido sistemáticamente olvidado en la historia occidental. Si se trata de subvertir la Historia, hay que hacerlo devorándola: bajar el archivo a la caverna y ofrecerlo en banquete a los cuerpos del presente. Y esto

<sup>14</sup> Véase Chicangana Bayona (2013).

<sup>15</sup> Utilizo el término “robado” a partir de la descripción que Viveiros de Castro hace de la sociedad canibal: “la vida es robo” (2010, p. 175). Sin embargo, este “robo” no implica una apropiación indebida para alimentar un ego narcisista, sino un intercambio continuo de perspectivas en un estado de reciprocidad afectiva.

es un proceso corporal. *Trilogía Antropofágica* nos invita a pensar en la centralidad de la reinvención del cuerpo más allá del régimen alimentario simbólico al que hemos estado sometidos desde tiempos inmemoriales. El cuerpo es siempre radical: raíz, tierra, mezcla. Cuando Lang afirma que “les artistas no hacemos obras”, nos está diciendo que no creamos cuerpos estables. Cuando Cubas llama a su trilogía “antropofágica”, está diciendo no solo que come, sino que también puede ser comida. Que no será de su propiedad. Que se niega a perpetuar la violencia del capital. Que la obra permanecerá viva en la “temporalidad de lo precario”.

Podemos imaginar, pues, que el terror al canibalismo era también el terror a exponer la precariedad del ser humano como cuerpo entre cuerpos: como sistema de incorporación y expulsión que rechaza toda estabilidad. Podemos imaginar el fin de este mundo compartimentado y estable pensándonos como seres vivos en relación mutua, vulnerables y abiertos. Y hacerlo en tres actos: *Permanecer* hambrientos. *Resistir* a la estabilidad. *Avasallar* los muros del poder.

## Referencias bibliográficas

- Baldacci, C., & F. Susanne. (2022). *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*. Accademia UP.
- Butler, J. (2022). *La fuerza de la no violencia: La ética en lo político*. PAIDOS Básica.
- Cámara, M. (2013) Utopía y barbarie, la operación antropofágica de Oswald de Andrade. *IPOTESI*, 17(1), 21–28.
- Campos Salvaterra, V. (2023). *Pensar/comer: una aproximación filosófica a la alimentación*. Herder Editorial.
- Chaparro Amaya, A. (2014) *Pensar Caníbal: Una perspectiva amerindia de la guerra, lo sagrado y la colonialidad*. Katz Editores.
- Chicangana Bayona, Y. (2008). El nacimiento del Caníbal: un debate conceptual. *Historia Crítica*, 36, 150-173.
- Chicangana Bayona, Y. (2013). *Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo: De lo maravilloso medieval a lo exótico colonial, siglos XV-XVII*. Editorial Universidad del Rosario.
- Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Mino y Davida Editores.
- Costa, O. (1928). A Descida Antropophaga. *Revista De Antropofagia*, 1(1), 8.
- Cubas, T. (2020). Capítulo 6: Tamara Cubas. *YouTube*, [www.youtube.com/watch?v=NuaPpAb4gFM](https://www.youtube.com/watch?v=NuaPpAb4gFM). Accessed 31 Mar. 2025.
- De Andrade, O. (1928). Manifiesto Antropofágo. *Revista De Antropofagia*, 1(1), 3–7.
- Fabião, E. (2019). "Performance y precariedad". *El tiempo es lo único que tenemos*, D. Esteras & E. Fanego (Eds.), Caja Negra, (pp. 25–50).
- Federici, S. (2008). *Calibán y la bruja. Cuerpos, mujeres y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños.
- . (2022). *Ir más allá de la piel: repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Traficantes de Sueños.
- Franko, M. (2017). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Oxford University Press eBooks.
- Hartog, F. (1988). *The Mirror of Herodotus: The Representation of the Other in the Writing of History*. University of California Press.
- Jáuregui, C. (2008). *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Iberoamericana Vervuert eBooks.



- Jáuregui, C. (2016). La Otra Antropofagia. Oswaldo Costa y la crítica de la cuestión colonial. *Revista Iberoamericana*, 82(255-256), pp. 349–74.
- Lang, S. (2019). Manifiesto de la práctica escénica. *El tiempo es lo único que tenemos*, D. Esteras & E. Fanego (Eds.), (pp. 113-122). Caja Negra.
- Lepecki, A. (2007). Choreography as Apparatus of Capture. *TDR/the Drama Review*, 51(2), 119–23.
- Mattei Pawliw, E. (2022). “Las brujas y los caníbales de Silvia Federici. La reversibilidad y el arquetipo como recursos teórico-políticos”. *Canibalizar la modernidad. Apuntes para la teoría política*. (pp. 117-24).
- Meloni Gonzales, C. (2025). *La instancia subversiva: Decir lo femenino, ¿es posible?* Ediciones Akal.
- Mudu, S. (2022). “Under the Sign of Reenactment.” in *On Reenactment: Concept, Methodologies, Tools*, edited by Cristina Baldacci and Susan Franco. (pp. 99–109). Accademia UP.
- Nyamnjoh, F. (2018). *Eating and Being Eaten: Cannibalism as Food for Thought*. African Books Collective.
- Pérez Royo, V. (2022). *Cuerpos Fuera De Sí: Figuras de la inclinación en las artes vivas y las protestas sociales*. DocumentA/Escénicas.
- Perla, L., & Galli Della Loggia, E. (2023). *Insegnare l'Italia. Una proposta per la scuola dell'obbligo*. Scholé.
- Rojo, P. (2025). *Bailar en la era del No-Futuro*. Ediciones la uNa Rota.
- Rolnik, S. (2017). “The Knowing-Body Compass in Curatorial Practices.” *Theater*, 47(1), 116–36.
- Rolnik, S. (2013). The Return of the Knowing-Body. *NYU Libraries*, by Hemispheric Institute Encuentro: Cities, Bodies, Action: The Politics of Passion in the Americas., sites.dlib.nyu.edu/hidvl/s4mw6pqr. Accessed 28 Jan. 2024.
- . (1998). “Subjetividade antropofágica.” *XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/entre outros*, Fundação Bienal de São Paulo.
- . (2019). *Esferas De La Insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- Rolnik, S. (2022). *Antropofagia Zombie*. Hekht.
- Schneider, S. (2001). “Hello Dolly, Well Hello Dolly: The Double and Its Theatre”. *Psychoanalysis and Performance*, edited by Patrick Campbell and Adrian Kear, pp. 94-114. Routledge.
- . (2001b). “Performance Remains.” *Performance Research*, 6(2), 100–08.

- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.
- Roy, A. (2008). "Copyright: a colonial doctrine in a postcolonial age." *Copyright Reporter*, 26(4), 112–34.
- Stannard, D. (1992). *American Holocaust: Columbus and the Conquest of the New World*. Oxford UP.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Katz Editores.
- Wolff, J. (1997). 'Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics', in *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, J. Desmond (Ed.) (pp. 81-100). Duke University Press.

### ***Sobre la autora***

**Lara Barzon.** Doctoranda en estudios de performance y ciencias sociales. Premiada con la beca internacional EUTOPIA, está llevando a cabo una investigación conjunta entre la Universidad de Warwick (Reino Unido) y la Universidad de Liubliana (Eslovenia), con una tesis titulada "Un estudio antropofágico de la estética y la política descolonial en la danza contemporánea". Además, Lara es actualmente investigadora visitante en el Departamento de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid (España). El artículo que propone para este número de Pléyade, forma parte de su proyecto de tesis y es el resultado de una investigación práctica y teórica realizadas entre Italia, España y Uruguay entre estudios performativos, ciencias sociales y filosofía. Práctica y teoría se entrelazan tanto en su formación como en su carrera profesional. Tiene un máster en Estudios Teatrales (Universidad de Turín, Italia), un diploma en Teatro Físico (Philip Radice Atelier, Turín, Italia) y está certificada en danza contemporánea (compañía DEOS, Genoa, Italia) y en comisariado de arte contemporáneo (Opera Estate Festival, Vicenza, Italia). Es cofundadora del colectivo transnacional de performance Istmo Nomade, con el que desarrolla su práctica artística entre Europa y América Latina, y ha colaborado en proyectos de investigación como Precarious Movements: Coreografía y el museo (UNSW) y CARTEMAD (Universidad Complutense de Madrid). Lara también ha colaborado en diferentes roles con instituciones como la Bienal de Venecia y el Instituto Italiano de Cultura de Montevideo.