

## Encuentro con uno mismo (y con otrxs)

**Ana Eustacchio**  
**Universidad Nacional de Tucumán**  
**Argentina**

*Se habla de nosotros, pero rara vez tenemos la oportunidad de contar nuestra propia historia. (Cruz)*

### *Mirar-se desde el Sur*

El enfoque que plantea este artículo es una mirada situada desde aquí, las tierras que hoy denominamos América Latina; una tierra ancestral con sus estructuras comunitarias, culturales, políticas, sociales y económicas; con sus propias lenguas y constelaciones simbólicas, con sus dioses, mitos y ritos; todo ese mundo subsumido a procesos de conquista, colonización y evangelización. La colonialidad es constitutiva de la modernidad, es la contrapartida histórica y no reconocida de ésta; es un agente de dominación que genera su propio conocimiento, sus propias relaciones de poder y de diferenciación; se articula como un dispositivo que produce y reproduce un modelo de poder, que establece la clasificación social básica y universal de la población del mundo en torno de la idea de 'raza'. Esta idea, y la clasificación social en ella, se funda hace 500 años junto con América, Europa y el capitalismo. De ese modo se constituye la forma más poderosa de dominación política, social, material e intersubjetiva, del actual patrón de poder global. Para comprender el colonialismo es preciso entender la lógica de la colonialidad, que dio lugar a su existencia y aún hoy persiste, operando en tres diferentes niveles: "Colonialidad del poder (político y económico); Colonialidad del saber (epistémico, filosófico, científico y en la relación de las lenguas con el conocimiento) y Colonialidad del ser (subjetividad, control de la sexualidad y de los roles atribuidos a los géneros, etc.)" (Mignolo, 2006, p.13).

El occidente europeo instauró en el occidente geográfico conquistado y sometido una temporalidad que fue fundamental en la concepción civilizatoria: un antes donde que-

dan confinados y atrapados los “otros”, desde entonces y hasta hoy, suspendidos en un espacio-tiempo inmóvil, anterior a la modernidad; y un después estructurado en base a una nueva lógica de existencia, fundada en la jerarquía basada en el color de piel y la pureza de sangre, generando un sistema de exclusión que perdura hasta hoy. De tal modo, “se configuró todo un sistema de representación de esos otros pintados con el pincel del colono, a imagen y semejanza de su retina” que ese “otro” se ve imposibilitado de re-presentarse a sí mismo, al sujeto colonizado se le ha negado la mismidad. Así “lo pre-moderno quedó caracterizado por todo lo no blanco, periférico en la paleta de la jerarquización”, en el centro de la cual se sitúa la pureza de sangre. “La luz de lo blanco iluminó las tinieblas de esos otros colores bastardos, sucios, mezclados con los que estaban embadurnados estos seres despreciables pero útiles para el sistema productivo de explotación impuesto” (Alban Achinte, 2013, p.444).

El relato eurocéntrico se impone, teje su discurso en base a las formas, las vacía de sentidos y las abandona para naufragaren el mar de los símbolos. Cinco siglos después, seguimos siendo parte de ese entramado, tejido por el occidente moderno, racional, cristiano y de raza blanca. Sostenido y potenciado por los centros de saber, instalados en América, que supieron irradiar un pensamiento eurocéntrico/moderno; promoviendo la racionalidad científica para formar un sujeto ‘moderno’, con la mirada y el deseo de un ‘saber-hacer’ puestos en Europa y denostando todo el saber construido por los pueblos originarios de estas tierras. Lo que de Sousa Santos denomina ‘epistemicidio’, entendido como “la vastísima destrucción de conocimientos propios de los pueblos causadas por el colonialismo europeo”, y lejos de ser superado, por el contrario, “continuó reproduciéndose de modo endógeno en la cultura y en la epistemología” (Sousa Santos, 2010, p.8). En consecuencia, la historia, la lengua, la filosofía y el arte, se interpretan y comprenden a partir de Occidente, negando todo saber originario, desestimando así toda narrativa diferente. En América Latina las Academias de Arte fueron surgiendo lentamente, aunque no tanto por necesidades internas del campo artístico, como por el establecimiento de los modelos europeos.

Como consecuencia, las nuevas Academias latinoamericanas fueron muy europeas y clásicas en sus gustos y prácticas estéticas. La formación de artistas estaba signada por la añoranza del contacto con el arte auténtico, que se encontraba en Europa. A finales del siglo XIX y comienzos del XX, los artistas latinoamericanos soñaban con París, como paradigma del legítimo arte. Desde estos criterios eurocéntricos, las producciones de las comunidades étnicas fueron silenciadas o rotuladas como artesanías o productos para el consumo de los turistas en busca de exotismo, para reafirmar sus lugares de posición dentro de las sociedades.

La contemporaneidad latinoamericana nos invita a cuestionar, a pensar y repensarnos como sujetos históricos, parte de una trama narrativa construida por un poder hegemónico que privilegia el centro y legitima lo que en él se produce, desconociendo lo que excluye, o bien, desestimando lo que se produce en esa periferia. Si el arte es ese universo que nos posibilita interpretar, simbolizar y problematizar el mundo, desde un sistema de re-presentación, sin duda somos reproductores del dispositivo moderno/colonial que, con sus categorías regulatorias, establecen qué es arte y qué no lo es. Ante la urgente interpelación, el giro descolonial nos invita a pensarnos desde los márgenes, deconstruyendo la idea de totalidad y concibiendo la idea de otros mundos posibles. Para ello, es necesario desprenderse de las “categorías de pensamiento que naturalizan la colonialidad del saber y del ser” y recuperar las categorías negadas, poniendo en marcha un pensamiento fronterizo crítico. “El paradigma otro consiste, precisamente, en pensar en la materialidad de otros lugares, de otras memorias, de otros cuerpos. Pensar, en suma, desde lo negado por la retórica de la modernidad bajo la efectiva marcha de la lógica de la descolonialidad” (Mignolo, 2006, p.18). Esos otros lugares seducen a pensar en lo territorial porque “no puede ignorarse que el territorio, al igual que el cuerpo, es un punto de partida material y concreto para la existencia humana y por tanto es crucial en cualquier intento por reclamar la re-existencia’. El arte como territorio de re-existencia, trasciende los límites de lo estético para incluir la descolonización de otras formas y pensar que, “en la diversidad de pensa-

mientos, opciones de vida, maneras diferentes de hacer, sentir, actuar y pensar del mundo contemporáneo, el arte se esté constituyendo en las comunidades y sujetos étnicos en un acto decolonial que interpela, increpa y pone en cuestión las narrativas de exclusión y marginalización” (Alban Achinte, 2013, p.451).

### *Narrar-separa el encuentro con el otro*

Mi nombre es Tiziano Cruz, aunque mi tata y mi mama me han llamado por otro nombre; soy de San Francisco, un pueblo allá en la Prov. de Jujuy, en la frontera con Chile y Bolivia. Soy hijo de don Manuel Cruz, el albañil del pueblo quien ahora recorre diferentes localidades de la provincia llevando alimentos para las copas de leche que alimentan los estómagos de niños y niñas; soy hijo de doña Victorina Urbina quien baldea y limpia las aulas de las escuelas en la ciudad, la que friega los pisos de las casas de sus patronas. Tengo 2 hermanos y 1 hermana muerta, porque el sistema de Salud de la provincia me la ha matado. Soy todo esto que ven, vacío de lengua, vacío de tierras. Salí de mi casa huyendo de la pobreza y de la violencia, he dejado todo absolutamente todo para pertenecer, me he dejado violar por las instituciones del poder. Pero ahora sueño con la memoria colectiva de un pueblo perdido en el norte argentino, con esas madres que han preferido ahogar a sus hijos antes de verlos esclavos de los colonizadores. (Cruz, 21/02/22)

Tiziano Cruz nace en 1988, su infancia transcurre en San Francisco Departamento Valle Grande y su adolescencia en la ciudad de Ledesma, Provincia de Jujuy en el Noroeste Argentino. Cursa estudios secundarios con orientación en Artes Plásticas y luego una tecnicatura en Administración de Empresa. A sus 21 años se ‘muda’ a la provincia de Tucumán, aunque él prefiere usar los verbos: autoexiliarse o huir. A partir del 2010 cursa la Licenciatura en Teatro en la Facultad de Artes y, en simultáneo durante tres años, Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Filosofía y Letras, ambas, en la Universidad Nacional de

Tucumán; pero ante las dificultades económicas y de tiempo, debe elegir una de las dos, pero reconoce: “el teatro llegó por accidente, o como le queramos llamar, un día me lo encontré y caminamos juntos” (Cruz). Seis años después, otra vez, decide ‘mudarse’ (auto-exiliarse o huir) hacia Buenos Aires.

Me fui de mi casa, allá en Jujuy, hay quienes nos vamos de nuestro lugar de nacimiento en busca de aquello que creíamos que sería lo mejor. El campo quedó en el campo y los duraznos en los patios, nuestra historia es la de las que son mal comprendidas o mal contadas. (Cruz, 15/09/21)

El espacio biográfico, abordado desde Arfuch (2002) nos remite, a la narración de vivencias, de experiencias del ser individual y social. De modo tal que el *otro*, como un espectador en la escena, deviene en propiciador del conocimiento de uno mismo, estableciendo desde lo dialógico, el mecanismo para la construcción de la identidad y alteridad, en sus dimensiones tanto individual como colectiva.

la historia de una vida se presenta como una multiplicidad de historias, divergentes, superpuestas, donde ninguna puede aspirar a la mayor “representatividad”. Y esto no sólo vale para la autobiografía –que podrá rehacerse varias veces a lo largo de una vida–, como género reservado a los ilustres de este mundo, sino también para la experiencia cotidiana de la conversación, ese lugar en que todos somos “autobiógrafos”. (Arfuch, 2010, p.27)

La autora propone la autobiografía como una forma de recuperación de la propia experiencia; “una experiencia que, desde lo individual, se entrama siempre en lo colectivo, de modo fluctuante, no equivalente, próxima de la figura del intervalo que caracteriza el concepto de ‘identidad narrativa’: un vaivén que no se fija definitivamente en uno u otro polo pero que los involucra a ambos” (Arfuch, 2010, p.40-41). En tanto, Tiziano se apropia de lo autobiográfico como un modo de resistencia y cuestionamiento ante los grandes relatos canónicos, habla desde la experiencia personal, como una forma de retornar al sujeto, un sujeto que siempre tiene algo que decir.

En las producciones de Cruz se advierte la influencia de Emilio García Wehbi, quien manifiesta: “Al fin y al cabo, sólo se trata de ser la excepción a la regla. Godard dice: ‘La cultura es la regla, el arte la excepción’”. El autor diferencia “la política” de “lo político” entendiendo a la primera como los discursos políticamente correctos, una mera afirmación de aquello que el público desea escuchar, ver e identificarse; para el segundo, sostiene que lo político deviene cuando propone una interrupción poética de las reglas de la cultura y de la ley.

Dice E. G. Wehbi: Indudablemente la política de un espectáculo es su formalidad, por eso yo hablo todo el tiempo de la forma como contenido y el contenido como forma. (...) Siempre el arte es político: por lo que dice, por lo que calla; pero básicamente por la forma expresiva que tiene. (...) En este sentido yo entiendo al sujeto en la *polis*: cómo se comporta en el marco de la otredad; donde uno no está solo. Donde hay una serie de reglas -que tiene que ver con lo social, con lo legal, con lo subjetivo, con lo moral; que tiene que ver con la ética. (Fernández , 2011/2012, p.26-27)

Otra influencia que recibe del autor es el lineamiento de lo performático, lo físico y el interés por trabajar incorporando lo heterogéneo, lo multimedial, buscando un diálogo entre todos los lenguajes, yuxtaponer materiales de naturaleza disímiles (literarios, plásticos, musicales, filosóficos, etc.) sometiéndolos a distintos tratamientos.

La formación académica teatral parecía no cubrir las necesidades expresivas de Tiziano; en ocasión de una entrevista al respecto decía: “hay una concepción de lo teatral puesto fuertemente en el intérprete, en el cuerpo, en la construcción de personaje, en la actuación... y para mí, eso es un poco obsoleto, para mí es mucho más” (Cruz). En relación a este sentir-pensar del artista se comprenden sus búsquedas entendiendo que: “El performance es actuación tanto poética como política, que se mueve en un espacio liminal de prácticas transdisciplinarias que rompen con los límites canónicos de las artes escénicas mediante un diálogo crítico con las ciencias sociales y humanas” (Prieto Stambaugh, 2015,

p.94).Estos intereses colisionan con la formación académica, en su paso por la carrera de teatro, así expresadas en su relato:

ya hacia cositas que despertaban cierta curiosidad, no de la buena, pero despertaba interés en otras carreras como Filosofía, Arquitectura, Derecho... otras Facultades que no tenían nada que ver con la de Artes. Creo que ahí fue como, claro, estoy produciendo un material que de alguna manera puede interpelar otros sectores, a otras disciplinas, y por algo está sucediendo esto, que en ese momento no sabía muy bien qué era. (Cruz)

Como una primera etapa podemos consignar la investigación en el proceso de trabajo de "*Luz azul (Mujeres degolladas)*" (2015), que fue realizada en el marco de trabajos finales para dos cátedras de la Licenciatura en Teatro. Un proyecto que le permitió salirse del espacio teatral convencional, produciendo una disrupción consciente en su proceso artístico. Indagar el espacio, pensar el espacio simbólico, las posibilidades de intervención con la obra, y los atravesamientos biográficos, que por entonces se vinculaban a la muerte de su hermana; propiciaron procesos artísticos y estéticos, que bien pueden encuadrarse en una práctica "artista" contribuyendo, así, a la lucha simbólica contra el poder y para generar marcos que posibilitan "poner el dolor en la esfera pública"<sup>1</sup> (Diéguez, 2020, p.2).

A mediados de 2016 se 'muda' (autoexilia o huye) a Buenos Aires y comienza a trabajar en el Centro Cultural Recoleta.

entrando a mi 6to. año de trabajo en el Centro Cultural Recoleta, poco o mucho, me hace reflexionar al volver de mi casa hace unos días, que nosotros nos hemos pasado el tiempo tratando de sobrevivir a nuestro promedio de vida, nuestro futuro siempre ha sido incierto y siempre ha estado en peligro.

Ser del interior implica no solamente tener que soportar la carencia de servicios y derechos básicos, sino también ser objeto de sospecha.

---

<sup>1</sup> Referencia a Elsa Blair: "Memoria y narrativa. La puesta del dolor en escena pública", p. 9.

Por ello siempre pongo en valor el cariño por este espacio que me ha cobijado desde que llegué a la Ciudad... (Cruz, 07/01/22)

Podemos decir que aquí comienza una segunda etapa en la producción de Tiziano Cruz, en la que encuentra un espacio físico y simbólico, que le permite resignificar la experiencia de ser un descendiente indígena en la gran ciudad. “Mi cuerpo, sin duda, se deteriora y no por el cansancio, sino por el hecho de ver que en algunos lugares siempre va a regir la ley del color”. Sin embargo, lo impulsa el deseo de nuevas indagaciones porque “todos tenemos una historia, una raíz, y si no escarbamos para llegar a ella, si no buscamos realmente de dónde somos, no vamos a construir ese mundo que queremos” (Cruz, 07/01/22). Así comienza a gestarse una ‘Trilogía familiar’, una investigación que circula en torno a los vínculos con la madre y los hermanos, así como al rol del padre, en la trama de una estructura familiar atravesada por un contexto de tragedia social, económica y cultural, propios de la periferia y, en este caso particular, la del norte argentino. Esta etapa esta conformada por tres proyectos: “*Adiós Πατέρας (un ensayo sobre el recuerdo o la despedida)*”, coproducida por La Bienal de Arte Joven (AR) en 2019; “*Soliloquio (me desperté y golpeé mi cabeza contra la pared)*”, coproducida por el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), en 2022; y “*Wayqeycuna (Bitacora para regresar a casa)*”, actualmente en proceso de elaboración.

### *La ‘precariedad’ manifiesta o ¿Manifiesto de la ‘precariedad’?*

Ser el putito, el trolito del pueblo, me convirtió en un objeto, mi cuerpo no valía nada, absolutamente nada más que la satisfacción de aquellos hombres, cada penetración además de romperme el cuerpo, me quitaba las ganas de vivir. ¿Así es el mundo? me pregunté por muchos años, de dónde vengo, de la pobreza de la periferia social por supuesto, uno se hace grande a los 8 o 10 años, a esa edad tenemos que aprender a andar y cuidarnos solos. (Cruz, 15/10/21)

“La idea de ‘precariedad’ determina aquello que políticamente induce una condición en la que cierta parte de las poblaciones sufren de la carencia de redes de soporte social y

económico, quedando marginalmente expuestas al daño, la violencia y la muerte” (Butler, 2009, p.323). La obra de Tiziano emana esa idea de ‘precariedad’ que por momentos subyace en el discurso estético hasta que algo la hace estallar, manifestarse con la potencia de la palabra, el cuerpo o la materialidad del vestuario. Pone en escena la vulnerabilidad a la cual los sujetos de la periferia son sometidos, quita el velo de la hipocresía y muestra la cara del mundo colonizado; a pesar de eso, echa un manto de esperanza que direcciona la acción hacia la resistencia.

Ocupar espacios nos da la posibilidad de un país imposible, pero el que construimos todos los días. Siempre habrá resistencia. Siempre habrá lluvias torrenciales que nos van a impedir ver con claridad una sociedad racista, misógina y homofóbica. Pero, aunque el viento se lleve las chapas de los techos, aunque el agua penetre cada rincón y deshaga los adobes, aunque nuestros cuerpos se pudran, jamás podemos dejar la revolución en manos de los otros. (Cruz, 17/09/21)

Asume la responsabilidad de la lucha, y sostiene, como diría Arendt “el derecho de tener derecho o el derecho de cada individuo a pertenecer a la humanidad debería estar garantizado por la propia humanidad”(1966:298). Entonces, la calle y/o el escenario deviene el lugar propicio para el ejercicio de esa libertad. “La libertad no es algo potencial que aguarda a ser ejercida. Cobra vida a través de su ejercicio” (Butler, 2009, p.328).



Para muchos he sido una alternativa no creíble, fui descalificado, negado, y hasta desechado. Pero en este espacio, he encontrado los abrazos, la fuerza y la esperanza de que podemos pensarnos dentro de una sociedad, que para nosotros eso no es poca cosa...

Militemos la empatía, siempre. (Cruz, 17/09/21)

Performance de Tiziano Cruz. (2015). Peatonal de San Miguel de Tucumán

...entré a la capilla y mientras lloraba recuerdo que cantaba “Señor yo quiero abandonarme como el barro en las manos del alfarero, toma mi vida y hazla de nuevo”. Entendí que tenía que irme de aquel pueblo, porque ni rezando todos los rosarios o leyendo todos los salmos, aquello no dejaría de suceder. (Cruz, 15/10/21)



“*Agnus Dei*” (1635-1640) de Francisco de Zurbarán.  
Óleo sobre tela (37,3 x 62 cm.) Museo de Prado. Madrid

“*Agnus Dei*” o Cordero de Dios (aquel que quita los pecados del mundo); es una pintura del barroco español que representa al cordero en su doble condición de víctima y vencedor; se muestra sumiso y paciente, esperando su final. Hace referencia a la labor redentora y sacrificial del Mesías; por ello, en la iconografía católica está asociado al sacramento de la eucaristía, aquel durante la cual la congregación canibaliza y vampiriza simbólicamente a Cristo. Esta imagen es recurrente en la obra de Cruz, en “*Luzazul...*” y con más preponderancia en “*Adiós Πατέρας...*”; ya sea en las proyecciones o de modo metonímico en los vestuarios. Él, su hermana, los pobres, los marginados, las comunidades indígenas y las disidencias son piezas sacrificiales del poder hegemónico, pero en el sacrificio-acción artística está la redención-resistencia, como posibilitadora de cambio.

## *La 'performatividad del duelo'<sup>2</sup>*

En las primeras producciones de Cruz se advierten algunos atravesamientos biográficos, como en su obra *“Luzazul (Mujeres degolladas)”*<sup>3</sup> (2015-2016) con referencias que aluden a su hermana Betiana, a quien recuerda y cita: “A mi hermana la dejaron morir en un hospital público de la provincia de Jujuy, pero no solo a ella, sino también a miles de muchas pobres, negras, provenientes de la periferia social, económica y cultural. Eso hacen con nosotros. Nos dejan morir. Betiana Cruz (1997 - 2015)” (Cruz, 20/05/22).

*“Luzazul”* (2014) es un Poema de Emilio García Wehbi, basado en el poema *“Tres Mujeres”* de Sylvia Plath. El texto de García Wehbi, dedicado a Romina Tejerina<sup>4</sup>, plantea tres posibilidades de mujeres distintas en relación a la maternidad, planteando tres posibilidades: la que acepta parir/dar a luz no sin complicaciones, la maternidad impuesta y la tercera el aborto. Tiziano toma el poema y lo reelabora en *“Luzazul (Mujeres degolladas)”*. Esta performance, que está atravesada por el dolor, se configura como un conjuro a la muerte de Betiana, pero sin nombrarla, porque en ella están los miles de mujeres que cada año pierden la vida por abortos clandestinos, por violencia obstétrica, por negligencia e indiferencia. La ‘performatividad del duelo’ que enuncia Tiziano elabora la pérdida, denuncia la injusticia, la inoperancia y el abandono. Como bien lo expresa Ileana Diéguez “algunas prácticas artísticas son inevitablemente evocaciones y/o representaciones del estado catastrófico en el que se sobrevive o se muere en ciertos espacios de Latinoamérica”. Estas prácticas estéticas y/o artísticas, “vinculadas a la puesta en acción de la memoria y las deudas de la justicia, cada

---

<sup>2</sup> Concepto abordado por Ileana Diéguez (2016) en *Cuerpos sin duelo Iconografías y teatralidades del dolor*.

<sup>3</sup> Obra Performativa de Tiziano Cruz con Texto de García Webi. Performers: Juliana Pérez Navarro, Adriana Soledad Llampá y Totii Figueroa. Asistencia Técnica: Juan María Juárez, Antonella Climent, Tatiana Lujan Valdez. Vestuario: Silvio Lán Dibujo: Sole Abril Artista. Fotografías Gabriel Lemme | Mels Petroff. Espacios: Facultad de Derecho, Facultad de Artes, UNT., Ente de Cultura de la Provincia, Museo de la Universidad Nacional de Tucumán. En 2015 como examen final de la Cátedra de Dirección Teatral y en 2016, como grupo independiente.

<sup>4</sup> Adolescente jujeña que en el año 2005 fue condenada por la justicia a cumplir 14 años de prisión por el asesinato de su hija recién nacida en el año 2003. Ella argumentó que su embarazo había sido producto de una violación, y eso fue lo que la llevó a cometer el hecho.

vez más, nos conducen al terreno del duelo” (Diéguez, 2016, p.16-9). Como en su momento lo fue “*Luzazul...*” y tantas otras acciones artísticas que cada 8 de marzo desde 2015 acontecen en las calles reclamando justicia y denunciando la violencia de género; de ese modo los marcos estéticos y artísticos propician un espacio para compartir y sostener –que no curar– un sufrimiento que no es estrictamente individual. Más allá de pensar en el arte como un marco para hacer público el dolor ante la pérdida, se imponen los ritos y el sentir de quienes desde la experiencia de sus comunidades saben “que el dolor y la tristeza no se viven en privado” (en palabras de Avendaño), sino que se comparten. (Diéguez, 2020, p.11-12)



“*Luzazul (Mujeres degolladas)*” (2015) Performance de Tiziano Cruz.  
Facultad de Derecho. Universidad Nacional de Tucumán.

En la segunda etapa, lo autobiográfico se intensifica y puntualiza sobre su historia familiar, revisita ese lugar del cual huyó. Le pone nombre al duelo y usa la primera persona; Tiziano Cruz vuelve a mirar-se para narrar-se. Infiero que, en este ‘volver a mirar-se’, germina el proceso de búsquedas para “*Adiós Πατέρας (un ensayo sobre el recuerdo o la despedida)*”.

### *El recuerdo y la despedida*

En mi familia nuestra única acción es la resistencia al olvido, nos volvemos depositarios de un deseo que permite tramitar el dolor. El duelo solo es posible con la existencia de una lucha constante desde los lugares que cada uno de nosotros habitamos, mi padre desde las calles y la justicia, mi madre quien cuida a mi sobrino desde que se quedó sin madre, y mis hermanos en el acompañamiento incondicional. (Cruz, 20/05/22)

Transitar la pérdida conlleva elegir un camino, incluso eligiendo la lucha, las armas y las estrategias son diversas; Tiziano elige el arte y, no ajeno al sufrimiento, trasciende “ese estado para intentar conformar - aunque sea efímeramente- un cuerpo en el que mi (su) dolor pueda comunicarse con el dolor del otro” (Diéguez, 2016, p.6). Es el modo que encuentra para vincularse con el entorno familiar, con la comunidad de pertenencia; pero también, con las familias que marchan para visibilizar las injusticias. “Hacer del duelo un acontecimiento público es mucho más que exponer el lamento. Es reclamar, documentar, testimoniarse, organizarse, demandar con lágrimas y palabras, pero también con acciones” (Diéguez, 2016, p.23). Cada sujeto tramita el dolor como puede: en el caso de su padre, la lucha en Jujuy es constante, el reclamo por justicia para su hija se mimetiza en la poética de Tiziano. Son dos caminos distintos, las distancias físicas desaparecen, pero ambos confluyen en la misma obra: “*Adiós Πατέρας*”<sup>5</sup> (*un ensayo sobre el recuerdo o la despedida*)” (2019).<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> “Padre” en griego bizantino medieval. Matepac

Los procesos de investigación de Cruz, que según sus propios dichos parten de “*Λμ-ζαζυλ...*”, se despliegan y continúan durante cuatro años. En ese recorrido va construyendo “*Αδιός Πατέρας ...*” una búsqueda atravesada por lo biográfico, lo regional y lo contemporáneo. El recorrido, hasta la concreción de la puesta, se da en distintas instancias; según el relato del artista, será bisagra un viaje en 2018, financiado por IBERESCENA<sup>7</sup> durante un mes en México con todas las condiciones para experimentar y producir la obra.

sin conocer México, sentía que había algo de lo familiar que me vinculaba con ciertas prácticas culturales, o más tradicionales, folclóricas, que se parecían a las de Jujuy... había algo que me interesaba. (...) estaba en un lugar que se llamaba Playa del Rosarito en Tijuana, en el norte de México(...). Llego a la iglesia, hacía años que no volvía a una iglesia, me recordó a esa iglesia a la que mi papá nos llevaba toda mi infancia, y algo se despertó, un vínculo entre mi proceso biográfico específicamente de la niñez, que conecté con ese lugar, con esas iglesias de pueblos. Y me acuerdo que llega el camión de una difunta, y el cajón era rosado, yo pensé que era una niña, y era una señora, un rosa chicle, una cosa rarísima; de pronto, me encontraba alzando el cajón de una desconocida, ingresando a la iglesia con el cajón y me largué a llorar. Y fue como muy fuerte.  
(Cruz)

Esta nueva mirada del ritual funerario le permite repensar la propuesta escénica, que circulaba en torno a la muerte de su hermana, acaecida en el hospital a causa de la negligencia médica luego de dar a luz. La perspectiva aquí planteada hace referencia a la lucha propia desde la performance y a la de su padre en la justicia jujeña. En estos procesos se hace inevitable el encuentro (a la distancia) con su padre, una relación difícil de larga data. Entonces, Tiziano se plantea: por un lado, acortar la distancia con su padre biológico, como

---

<sup>6</sup>Trailer:

<https://vimeo.com/619070020?fbclid=IwAR3v90DKqhcVpb0KYrzCO7ofWM2YGKqQVLRvB6BheVES3cHAeE3iFgSx0U>

<sup>7</sup> Fondo de ayudas para las Artes Escénicas Iberoamericanas.

una forma de reelaborar el conflicto; y, por otro, la despedida del padre (artístico) que, según la tradición del teatro como lo conocemos, nació en Grecia. Ese teatro tradicional aristotélico propio de su formación académica, con el que impone un corte, un final. Podemos observar como “algunas formas escénicas demuestran los entrecruzamientos del performance, la antropología y el activismo social” (Prieto Stambaugh, 2015, p.94). Se advierte que la vida y la muerte son el nexo que lo conectan con el teatro y con su padre; este hallazgo es fundamental para el desarrollo de la materialidad escénica.

*“Adiós Πατέρας (un ensayo sobre el recuerdo o la despedida)”* recorre el recuerdo por la infancia, la familia, la casa y los durazneros... la repentina e injusta muerte de Betiana y la relación con sus dos padres (el biológico y el artístico).

He venido a contarles que nací a la luz de la hoguera, mientras un halcón rojo sobrevuela la llanura abierta. Mi mamá me lleva en su espalda y mi papá me arrulla con los acordes religiosos.

(...)

Siempre imaginé que escribiría un relato, aunque sea pequeño, que transportara a un reino imposible de medir, incluso de recordar. Sentado en la galería de mi casa, la observó quemarse, el fuego que hace arder mi casa surge del roce entre granos de arena del desierto que llevo dentro. Todas las casas que habito son consumidas por este fuego. Se dice que el hombre creó el fuego porque ya estaba en él. [Tiziano Cruz- Adiós: un ensayo sobre el recuerdo. (2018)]

El artista-cordero convoca la imagen del fuego como un conjuro de purificación y compone esta acción artística que puede encuadrarse en “el performance conceptual”, considerando que esta denominación alude a “un medio idóneo para artistas provenientes de culturas o identificaciones sexo-genéricas marginadas por el discurso dominante” (Prieto Stambaugh, 2015, p.97).



*“Adiós Πατέρας (un ensayo sobre el recuerdo o la despedida)” (2019)*

Performance de Tiziano Cruz. La Bienal de Arte Joven, Buenos Aires, Argentina.

...Un artista debería poder mirar detrás de la fachada de de la normalidad, para descubrir que detrás de la fachada más impoluta, hay siempre dolor y miseria... [Tiziano Cruz-Adiós: un ensayo sobre el recuerdo. (2018)]



### *Un eco de la memoria colectiva*

No puedo dejar de mencionar que a lo largo de este tiempo ha habido comunidades indígenas que ya no están y las que quedan están luchando por quedarse. No podemos dejar que mueran. También entendí que esto le pasaba no solo a mi hermana, sino a cientos de niñas, mujeres y hombres como nosotros: una falla en el sistema. Entonces decidí ofrecerme a la venta en el mercado del arte, porque allí no solo puedo salvarme a mí, sino a toda una comunidad. (Cruz)

En un campo liminal entre Teatro y Performance, se sitúa *“Soliloquio (me desperté y golpeé mi cabeza contra la pared)”*<sup>8</sup> la obra de Tiziano Cruz como resultado, no acabado y siempre en proceso, de una investigación autobiográfica y regional. El texto surge de 58 cartas escritas a su madre entre abril y octubre de 2020 desde CABA.<sup>9</sup> Las tradiciones familiares y los recuerdos de infancia tejen una narrativa surcada por lo andino. Si en *“Adiós Πατέρας ...”* se sumerge en el recuerdo de su hermana y concreta el acercamiento con su padre biológico y la despedida del artístico, *“Soliloquio...”* es el reencuentro con su madre y la infancia. Las cartas constituyen una reconciliación a modo de reflexión filosófica sobre la pobreza y la violencia dirigida a una determinada comunidad de cuerpos. En el contexto de pandemia mundial, sin poder volver al Jujuy natal, con miedos e incertidumbres, surge la frase *“me desperté y golpeé mi cabeza contra la pared”* “en alusión al temor a la pérdida y el olvido de esos recuerdos.

Amigos y amigas, quiero contarles que después de más de 5 años he vuelto a mi casa de la infancia, acá en San Francisco - Departamento de Valle Grande-Jujuy. (...) al volver me he encontrado con los rostros de mis padres surcados por el tiempo, el cansancio, la pena y las alegrías. (...) Ahora que vuelvo a ver la sonrisa incrustada en los rostros de los niños que se preparan para salir a jugar o ir a los pesebres, todo cobra sentido. (Cruz, 30/12/21)

La postpandemia propicia el alumbramiento de *“Soliloquio...”*, una pieza performática constituida por dos partes: la primera, una intervención escénica en el espacio público con un colectivo invitado, y la segunda, el unipersonal del performer en un espacio escénico diseñado para la puesta.

Entendiendo ‘intervención urbana’ como una acción artística que dialoga con su contexto, proponiendo una relectura sobre lo urbano en tensión con la realidad cotidiana,

---

<sup>8</sup>Tráiler:

[https://vimeo.com/700994685?fbclid=IwAR15hVOUKCn1CjsjdMAbsoH6s4gGoO78XSiFAZnkqoRoGm\\_hxvjF9JIn6IQ](https://vimeo.com/700994685?fbclid=IwAR15hVOUKCn1CjsjdMAbsoH6s4gGoO78XSiFAZnkqoRoGm_hxvjF9JIn6IQ)

<sup>9</sup>Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

“propone sorprender al transeúnte dislocándolo instantáneamente como parte de una ficción imprevista”. Busca incidir “directamente sobre esa estructura social, para mostrar sus pliegues y para despertar la mirada acostumbrada” (González, 2013, p.732). En la primera parte de “*Soliloquio...*”, el baile y el canto invaden las calles, los colectivos invitados contrastan con las características de cada ciudad. En CABA, por calle Corrientes con la agrupación *Morenada Amigos Intocables de Retiro*;<sup>10</sup> en La Plata, provincia de Buenos Aires, con la compañía de danza *Caporales*<sup>11</sup> *Centralistas*; con *Bumba Meu Boi do Seu Teodoro*<sup>12</sup> en Brasilia; con *LLactaymanta*<sup>13</sup> en Ginebra (Suiza); por las calles de Cádiz con las comunidades migrantes de Colombia, Venezuela, México, El Salvador, Perú, Bolivia, y República Dominicana, en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro. El acontecimiento invita al espectador a recorrer el camino hasta llegar al espacio de la puesta en escena; pero es en sí misma, una acción artística y política de visibilización. Siguiendo a Ileana Diéguez y considerando las búsquedas, los procesos y las propuestas artísticas de Cruz pueden ser considerados como “ente liminal”, en tanto que es la “expresión del estado fronterizo del artista/ciudadano que desarrolla estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública” (Dieguez 42).

Una propuesta que, sin llegar a ser un teatro indígena, “se puede ubicar dentro de un movimiento más amplio de teatro popular latinoamericano, que involucra a todo tipo de comunidades subalternas y se caracteriza por un elevado compromiso político, pero también ético y estético” (Prieto Stambaugh, 2015, p.94).

---

<sup>10</sup> Agrupación Social y cultural fundada el 25 de julio del 2010 en el Barrio Carlos Mugica. Promueve una dimensión más profunda de la historia del pueblo boliviano desde las danzas, la música, y las festividades.

<sup>11</sup> La danza de caporales es una expresión artística dancístico-musical surgida a fines de la década de los sesenta en la ciudad de La Paz, Bolivia.

<sup>12</sup> Movimiento cultural brasileño, en Sobradinho, en el Distrito Federal, catalogado como patrimonio inmaterial del Distrito Federal.

<sup>13</sup> Agrupación folclórica boliviana, formada en Oruro en 1986. Lljataymanta en quechua significa "de mi tierra".



*Soliloquio...*

de Tiziano Cruz  
con LLactaymanta  
el 27 de agosto de  
2022 en las calles  
de Ginebra, Suiza.

Las búsquedas estético-escénicas de Tiziano se sustentan en sus propias contradicciones como artista, como indígena, como homosexual, como sujeto de la periferia en el centro del país, en una ciudad ajena, pero que, sin embargo, no deja de dialogar con ella.

Mi lugar, si existe uno como tal, siempre estará en duda, en discusión, y por ello habrá quienes lo disputen. Los espacios sin duda emiten mensajes, contienen prescripciones, prohibiciones y posibilidades. El racismo y la discriminación no residen en el señalamiento o en la clasificación de las diferencias sino en la negación del derecho a ser diferente, cuando logramos quebrantar el prejuicio social que señala el lugar inferior que debemos ocupar dentro de una sociedad, nos convertimos en esos árboles de Mato que resisten el viento desafiado en invierno. (Cruz, 15/09/2021)

En un *continuum* la obra de Cruz propone una narrativa de construcción identitaria, desde un posicionamiento de resistencia y un sostenido grito de justicia. Pone “su cuerpo en primer término” y los escenarios devienen en espacios de “visibilización de conflictos

situados en el propio contexto autobiográfico y relacionados con la identidad” con la sexualidad, “con el deseo, con la etnicidad y los procesos de racialización, con la colonización y las posibilidades descoloniales”(Lozano,2018, p.31).Una decolonialidad entendida como “el proceso por medio del cual re-conocemos otras historias, trayectorias y formas de ser y estar en el mundo, distintas a la lógica racional del capitalismo contemporáneo como expresión cultural” (Jameson, 1995; Zizek, 1998) como se citó en (Alban Achinte, 2013, p.452).

Siempre he visto mi cuerpo como una contradicción de términos. Una batalla se libra en mi cuerpo. A veces, sin embargo, elijo convertirlo en una mercancía para alimentar los estómagos hambrientos del capitalismo. Mi cuerpo, cansado, roto, violado una y otra vez, es el alimento del mercado. Perversamente, esta es la única forma de sobrevivir para mí o para mi comunidad, y digo sobrevivir porque lo que tenemos no es vida. No vivimos, sobrevivimos. (Cruz)

Desde esta perspectiva la propuesta artística de Cruz devela la matriz colonial, la naturalización de la discriminación racial/étnica, cultural y económica, a la cual su comunidad de origen aún hoy está sometida. Pone su cuerpo (como el cordero) en el ‘mercado’ del arte, pero también en el ‘mercado del pueblo’ donde se vende y se compra para sobrevivir. Esta dualidad plantea una compleja red de significaciones, una trama de lógicas diversas que nos interpela como humanidad. Proclama: “Esto es una dedicatoria a los pueblos olvidados pronunciada al aire libre, en la calle que conduce al teatro a la que no acceden los cuerpos negros” y nos-se pregunta: “¿Cómo ser migrante en tu propio territorio? ¿Cómo salir de estos espacios de invisibilización, discriminación, aporofobia? El concepto de aporofobia<sup>14</sup> irrumpe en la obra en una trama signífica variada, la pobreza se manifiesta en la ausencia de grandes escenografías o grandes dispositivos escénicos “a pesar de los recursos

---

<sup>14</sup> Es un neologismo acuñado en 1995 por Adela Cortina en una publicación del ABC Cultural de España, y que proponía para designar aquel rechazo, aversión, temor y desprecio que se dirige al pobre, al desamparado, al que supuestamente no puede devolver nada a cambio en un mundo construido sobre el contrato económico. <http://dx.doi.org/10.15446/ideasyvalores.v67n166.70517>

muy limitados con los que estamos trabajando, aprovechamos al máximo las oportunidades” (Cruz). La obra de Cruz no busca ocultar su pobreza, por el contrario, la muestra sin tapujos, porque ella lo representa.



*“Soliloquio (me desperté y golpeé mi cabeza contra la pared)”* de Tiziano Cruz  
en el Zürcher Theatre Spektakel. Zúrich, Suiza.

Mi madre y sus hermanos, al terminar la cosecha del maíz que se sembraba en los rastrojos de mis abuelos, desprendían las chacras del suelo y danzaban formando un círculo en la galería de la casa. Esa celebración, siempre se acompañaba por las cajas, instrumentos musicales de nuestra cultura andina, de origen Aymara, formados por dos membranas de piel tensadas a ambos lados del aro, que tradicionalmente es de madera liviana. (Cruz, 2022, p.81)

Pocos son los accesorios que Cruz utiliza en su performance, pero cada uno de ellos posee un espesor de sentido que amplifica su voz y lo conectan a la memoria colectiva. La caja acompaña toda celebración andina, no solo como instrumento musical, sino como un elemento esencial en todo rito sagrado de esta comunidad; los adornos de la misma dan cuenta que fue ‘chayada’.<sup>15</sup>“La caja y la voz están energéticamente en oposición, la caja tira a tierra y la voz dibuja en el aire”.<sup>16</sup> Porque la caja está asociada a la copla, ese “canto de precipicio, despeñaderos del canto, dolorosos y abismales que encontramos en todas las culturas ancestrales del tercer mundo”.<sup>17</sup>

Estas flores que componen mi armadura, me las regaló mi madre y mi padre al venirme hace algunas semanas para esta ciudad, y yo recordé que de niño en enero y febrero de cada año, las vacas y las ovejas volvían de los montes con sus crías y nosotros preparábamos “las marcadas” (fiesta típica en donde se marca a los animales para que no se pierdan), a la sombra de los Churquis, teñiendo las lanas con los pigmentos que se desprenden de los árboles, para armar las flores, zarcillos y vinchas que adornaban las cabezas de las vacas y ovejas; que al volver a los montes, dejaba teñidas las ramas de las Talas. Siempre creímos que, con ello, ellas pagaban a la Pachamama por cuidarlas. (Cruz, 2022, p.84)

El atavío del performer se completa con un pectoral, que si bien responde a una técnica y estética regional con los cánones de la cultura andina, el producto final resulta un montaje de objetos, colores y materialidades que encierran en sí mismo la narrativa histórica del quehacer textil de un pueblo ancestral. Esa armadura narra una actividad comunitaria, desde la obtención de materia prima, el hilado, el teñido, urdido y sus diversas técnicas de tejido; cuenta historias de trueques en el mercado, ajuares y talismanes. En las zonas

---

<sup>15</sup>Ritual de iniciación o ‘bautismo’ del instrumento; lo lleva a cabo una mujer mayor coplera, una maestra que lleva la sabiduría del canto de la copla.

<sup>16</sup>Poética definición de Miriam García, musicóloga y docente argentina.

<sup>17</sup>Leda Valladares. Coplera, investigadora de la música del norte argentino.

rurales del norte argentino, se aprende desde niños a trenzar las hondas de pastoreo y también sogas largas con fibras de colores. Tiziano lleva a su comunidad en los hombros y desde el corazón de Europa augura el regreso: “Ahora soy yo quien inicia un viaje hacia el monte, llevando todo aquello para no perderme en el camino” (Cruz, 2022, p.84).

### *En proceso...*

No es casual, que ahora mi cuerpo esté en este espacio, haciendo la pregunta ¿QUÉ LUGAR TIENE EL ARTE DEL CUERPO EN UN PAÍS DONDE MI CUERPO DESAPARECE ANTE EL ANHELO DE UNA SOCIEDAD BLANCA?



Mi cuerpo desaparece, atravesado por esta lanza de hierro he cruzado el mar como si creyera posible, una reconciliación con el mundo. (Cruz, 20/09/22)

Desde agosto de 2022, Tiziano Cruz y su compañía se encuentran trabajando en los espacios de La Virreina Centre de la Imatge.<sup>18</sup> El objetivo es poner en escena “*Wayqeycuna (Bitácora para regresar a casa)*”, la tercera parte de esta trilogía familiar de Cruz, que intenta ser un acercamiento a sus hermanos, los biológicos y los ancestrales. Por eso la denomina *wayqeycuna*, palabra quechua que significa ‘hermanos míos’.

---

<sup>18</sup> Es una institución museográfica pública y gratuita dedicada al arte contemporáneo, centrado en explorar los usos ideológicos y estéticos de las imágenes. Barcelona, España. El edificio fue construido en 1772 -1778, por quien fuera virrey del Perú, Manuel de Amat y Junyent, destituido de su cargo acusado de múltiples delitos de lesa humanidad.

### *Construir con otrxs*

Aunque en escena Cruz está solo, sus producciones se realizan en equipo; este se encuentra integrado por: Matías Gutiérrez, diseño de iluminación y video; Luciano Giambastiani, en composición, diseño, programación y realización sonora; Rodrigo Herrera, en la colaboración artística, dirección y dramaturgia; Luciana Iovane, en la producción artística y realización de vestuarios; Cecilia Kuska (de Rosa Studio) gestión y producción internacional (ausente en la foto).

### *Conclusiones*

El corpus artístico de Tiziano Cruz puede encuadrarse en una performance autobiográfica, que produce materialidad escénica desde lo personal íntimo y familiar hacia lo universal. La narrativa visual y verbal en la poética de Cruz está cargada de voces y sus ecos resuenan en otras latitudes; donde la “colonialidad que ha caminado a lo largo del tiempo ajustándose camaleónicamente de acuerdo a las contingencias de las transformaciones socioculturales”. Sin embargo, la pobreza de la periferia aún persiste, “nos persigue desde el pasado hasta nuestros días, haciéndonos depositarios de la hegemonía de otros, que hicieron de nosotros su “otredad” (Alban Achinte, 2013, p.451).

Desde diversos lenguajes expresivos, imbricando la noción de cuerpo propio y cuerpo colectivo, Cruz cuestiona la idea tradicional de teatro, pero también de humanidad. La precariedad escénica se homologa con la real, esa que lo deja expuesto al insulto, la violencia y la exclusión, con riesgo de perder su condición de sujeto. Quizas por eso Tiziano se ofrece al sacrificio que el mercado del arte le impone, porque considera que la legitimación es imprescindible para ser escuchado, busca respuestas a la pregunta ¿cómo reivindicar derechos cuando no se tiene ninguno? Y ensaya cómo “traducir al lenguaje dominante, pero no para ratificar su poder, sino para ponerlo en evidencia y resistir a su violencia diaria

y para encontrar el lenguaje a través del cual reivindicar los derechos a los que uno no tiene todavía derecho” (Butler, 2009, p.332).

Su obra esta atravesada por el dolor y la perdida, la pobreza y la injusticia, sus procesos artísticos parecen ser un desesperado intento para cerrar el duelo de Betiana, pero tambien la necesaria y sanadora reconciliación con el mundo. ¿Sera posible encontrar en “*Wayqeycuna (Bitácora para regresar a casa)*” ese encuentro recon-ciliatorio?

© Ana Eustacchio

### Bibliografía

- Alban Achinte, Adolfo. «Pedagogías de Re-Existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos.» Walsh, Catherine. *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I.* Quito. Ecuador: Abya-Yala, 2013. 443-468.
- Alvarado, José. «Pensar la educación en clave decolonial.» *Revista de Filosofía* (2015): 103-116.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- . «Sujetos y Narrativas.» *Acta Sociológica núm. 53* (2010): 19-41.
- Butler, Judith. «Performatividad, Pecariedad y Políticas sexuales.» *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana* 4.3 (2009): 321-336.
- Colombres, Adolfo. *El resplandor de lo maravilloso O el reencantamiento del mundo.* Buenos Aires: Colihue, 2018.
- Cruz, Tiziano. *Entrevista Ana Eustacchio.* 3 de Noviembre de 2020.
- . *Facebook.* s.f. <<https://www.facebook.com/profile.php?id=100013973070201>>.
- . *Facebook.* s.f. <<https://www.facebook.com/profile.php?id=100013973070201>>.
- . *Facebook.* s.f. <<https://www.facebook.com/profile.php?id=100013973070201>>.
- Cruz, Tiziano. «La vida no es poca cosa para nosotros.» *Zürcher Theater Spektakel.* Anna Froelicher. Trad. Martina Bundi. Zurich, 23 de Agosto de 2022. *Revista Digital* 18.8 . <<https://www.theaterspektakel.ch/beitrag/tiziano-cruz?fbclid=IwAR0JocmHKhS1ymMbs7yflWyTm0RV9ZL-tFCu40kJj0rhfoktLQuoZ1WD84g>>.
- . «Soliloquio (me desperté y golpeé mi cabeza contra la pared).» *Funámbulos. Teatro Pospandémico* 56 (2022): 81-95. <<https://online.fliphtml5.com/pnxpk/jkjc/#p=84>>.
- Diéguez, Ileana. «Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor.» 2016. <[https://www.academia.edu/38162571/Ileana\\_cuerpos\\_sin\\_duelo\\_](https://www.academia.edu/38162571/Ileana_cuerpos_sin_duelo_)>.
- . «Prácticas para hacer ver lo que nos falta: performance, activismo y agenciamiento afectivo en Latinoamérica.» *Rialta Magazin* (2020).
- Dieguez, Iliana. *Escenarios liminales. Teatralidades ,performatividades, políticas.* Paso de Gato, 2014.
- Fernández , Paula . «Mata al padre y sale huyendo: Preliminares sobre el proceder de Emilio García Wehbi.» *El Peldaño. Cuadeno de Teatrología. Año IX-X • N° 10/11* (2011/2012).
- González, María Laura. «Intervenciones en el Espacio Público: performance, mirada y ciudad.» *Estudos da Presença, v. 3, n. 3,* (2013): 727-741.
- Lozano, Riansares. «¿Dónde está Bruno Avedaño? La práctica artística como “espacio de aparición”.» *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales* N°8 (2018): 29-39.
- Mignolo, Walter. «El Desprendimiento: Pensamiento crítico y giro decolonial.» Walsh, Catherine, Walter Mignolo y Álvaro García Linera. *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento.* Buenos Aires: Del Signo, 2006. 9-20.

- Prieto Stambaugh , Antonio. «Entre el performance y la antropología.» *Diario de Campo. Tercera época, año 2, núms. 6-7*, (2015): 94-103.
- Richard, Nelly. «Intersectando Latinoamerica con el Latinoamericanismo: Discurso Académico y Critica Cultural.» 1998. *Teoría, Crítica e Historia*. Ed. Edición digital elaborada por José Luis Gómez-Martínez para Proyecto Ensayo Hispánico. <<https://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/richard.htm>>.
- Sousa Santos, Boaventura de. *Decolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce. Extensión universitaria. Universidad de la República, 2010.