

# LA METODOLOGÍA CH'IXI EN LA *ANTIPERFORMANCE*: *PALIMPSESTO*

Juliet Pacahuala Mallqui  
Sergio Leonardo Marroquin Marroquin

## NOTA SOBRE EL AUTOR

**Juliet Pacahuala Mallqui** 

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, Perú.  
Correo electrónico: pacahualajuliet@gmail.com

**Sergio Leonardo Marroquin Marroquin** 

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, Perú.  
Correo electrónico: yeyomarro@gmail.com

**Recibido:** 15/06/2024

**Aceptado:** 18/10/2024

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202401.005>

## RESUMEN

El presente artículo se enfoca en el proceso de la composición escénica del proyecto *Antiperformance: Palimpsesto* a través de lo ch'ixi<sup>1</sup> como metodología performática. Lo ch'ixi hace referencia a la potencia en la contradicción permanente (Rivera Cusicanqui, 2018), lo cual confronta la cosmovisión dicotómica y estática de la tradición occidental colonial. Por esa razón, Rivera Cusicanqui propone la mirada ch'ixi como un enfoque que invita al sujeto colonizado a asumir las múltiples contradicciones que habita. En relación con este enfoque de naturaleza anticolonial, se plantea una metodología en las artes escénicas para abordar una performance anticolonial, como *praxis* enfocada en corporalidades que alteran su mirada colonizada. Para ello, el *taypi*<sup>2</sup> o “espacio ch'ixi” (Rivera Cusicanqui, 2023) se reconoce como indispensable para comprender lo que acontece durante el contacto de las contradicciones perpetuas que detonan la energía crítica necesaria para generar una nueva mirada sensorial en el movimiento de cada corporalidad; de esta manera, el espacio escénico en la performance anticolonial es comprendido en las lógicas del *taypi*. El objetivo de este artículo es validar la metodología ch'ixi<sup>3</sup> como paradigma que ata los saberes escénicos occidentales e indígenas, reconociendo su relevancia en los procesos de creación artística y desarrollando nuevas formas de percibir la composición escénica-performática.

*Palabras clave:* Metodología, Ch'ixi, Espacio, Taypi, Performance, Anticolonial.

## A METODOLOGIA CHI'XI NO ANTIPERFORMANCE: PALIMPSESTO

### RESUMO

Este artigo coloca ênfase no processo de composição cênica do projeto *Antiperformance: Palimpsesto* por meio do ch'ixi<sup>4</sup> como metodologia performativa. O ch'ixi refere-se ao poder em permanente contradição (Rivera Cusicanqui, 2018), confrontando a visão de mundo dicotômica e estática da tradição ocidental colonial. Por esse motivo, Rivera Cusicanqui propõe o olhar Ch'ixi como uma abordagem que convida o sujeito colonizado a assumir as múltiplas contradições que habita. Em relação a essa abordagem de natureza anticolonial, propõe-se uma metodologia nas artes cênicas para abordar uma performance anticolonial, como uma práxis focada em corporeidades que alteram seu olhar colonizado. Para isso, o *taypi*<sup>5</sup> ou “es-

- 1 Este concepto aimara es una metáfora conceptual para designar un color resultado de puntos negros y blancos en yuxtaposición que de lejos se ve gris, como si fuera un tercer color que no es ni negro, ni blanco, pero está hecho de la contradicción de dos colores. Esa contradicción es la que desarrolla su potencia (Rivera Cusicanqui, 2018). Esta metáfora es invocada por la autora para cuestionar o interrogar el concepto de mestizaje absoluto que pretende unificar los contrarios a través de la síntesis que hibrida y anula (sesga) la totalidad de las partes.
- 2 Este hace referencia a “la zona de contacto (...) de una estructura de opuestos complementarios. Ahí se entrelazan la teoría con la práctica” (Rivera Cusicanqui, 2023, p. 302), lo cual permite el entretreído de los opuestos sin fusionarse ni hibridarse.
- 3 Tras el encuentro con las lógicas de composición no-binarias ni recolonizadoras en la mirada ch'ixi que propone Silvia Rivera Cusicanqui en *Sociología de la Imagen* (2023), se cursó la Cátedra Libre donde se conoce, enfoca y organiza una metodología ch'ixi para la composición de una performance con *episteme* anticolonial que recuerda el valor escénico, estético y cultural de las tradiciones y manifestaciones de resistencia anticolonial.
- 4 Esse conceito aimará é uma metáfora conceitual designada como uma cor resultante de pontos pretos e brancos em justaposição que, de longe, parece cinza, como se fosse uma terceira cor que não é preta nem branca, mas é feita da contradição de duas cores. Essa contradição é o que desenvolve sua potência (Rivera Cusicanqui, 2018). Esta metáfora é invocada pelo autor para minar o conceito de miscigenação absoluta que pretende unificar os opostos por meio da síntese que hibridiza e anula (enviesa) a totalidade das partes.
- 5 Ele se refere à “zona de contato (...) de uma estrutura de opostos complementares. Ali, teoria e prática se entrelaçam” (Rivera Cusicanqui, 2023, p. 302) e permitem o entrelaçamento de opostos sem fusão ou hibridização.

paço ch'ixi" (Rivera, 2023) é reconhecido como indispensável para entender o que acontece durante o contato de contradições perpétuas que detonam a energia crítica necessária para um novo olhar sensório-perceptivo no movimento de cada corporalidade, dessa forma o espaço cênico na performance anticolonial é entendido nas lógicas do taypi. O objetivo deste artigo é validar a metodologia ch'ixi<sup>6</sup> como um paradigma que relaciona o conhecimento cênico ocidental e indígena, reconhecendo sua relevância nos processos de criação artística ao desenvolver novas formas de percepção da composição cênico-perfomática.

*Palavras-chave:* Ch'ixi, Metodologia, Espaço, Taypi, Performance, Anticolonial.

## THE CH'IXI METHODOLOGY IN ANTIPERFORMANCE: PALIMPSEST

### ABSTRACT

This article focuses on the process of the scenic composition of the project *Antiperformance: Palimpsest* through the ch'ixi<sup>7</sup> as a performative methodology. The ch'ixi refers to the power in permanent contradiction (Rivera, 2018) confronting the dichotomous and static worldview of the colonial western tradition. For this reason, Rivera Cusicanqui proposes the ch'ixi gaze as an approach that invites the colonized subject to assume the multiple contradictions he/she inhabits. In relation to this anticolonial approach, a methodology is proposed in the performing arts to approach an anticolonial performance, as a praxis focused on corporealities that alter their colonized gaze. For this, the taypi<sup>8</sup> or "ch'ixi space" (Rivera Cusicanqui, 2023) is recognized as indispensable to understand what happens during the contact of perpetual contradictions that detonate the critical energy necessary for a new sensoperceptive gaze in the movement of each corporeality, in this way the scenic space in the anticolonial performance is understood in the logics of the taypi. The objective of this article is to validate the ch'ixi methodology<sup>9</sup> as a paradigm that links western and indigenous scenic knowledge, recognizing its relevance in the processes of artistic creation, developing new ways of perceiving the scenic-performance composition.

*Keywords:* Ch'ixi, Methodology, Space, Taypi, Performance, Anticolonial.

- 6 Seguindo o encontro de lógicas de composição não binárias e não colonizadoras no olhar Ch'ixi proposto por Silvia Rivera Cusicanqui em *Sociology of the Image* (2023), a Cátedra Libre é estudada, onde uma metodologia Ch'ixi para a composição de uma performance com uma episteme anticolonial é conhecida, abordada e organizada, lembrando o valor cênico, estético e cultural das tradições/manifestações de resistência anticolonial.
- 7 This Aymara concept is a conceptual metaphor designated to a color resulting from black and white dots in juxtaposition that from afar looks gray, as if it were a third color that is neither black nor white, but is made of the contradiction of two colors. That contradiction is what develops its potency (Rivera Cusicanqui, 2018). This metaphor is invoked by the author to undermine the concept of absolute miscegenation that pretends to unify the opposites through the synthesis that hybridizes and annuls (biases) the totality of the parts.
- 8 It refers to "the contact zone (...) of a structure of complementary opposites. There, theory and practice intertwine" (Rivera Cusicanqui, 2023, p. 302) and allow the interweaving of opposites without merging or hybridizing.
- 9 After the encounter of non-binary and non-colonizing logics of composition in the ch'ixi gaze proposed by Silvia Rivera Cusicanqui in *Sociology of the Image* (2023), the Cátedra Libre is studied, where a ch'ixi methodology for the composition of a performance with an anticolonial episteme is known, focused and organized, recalling the scenic, aesthetic and cultural value of traditions/manifestations of anticolonial resistance.

## INTRODUCCIÓN

La investigación en los centros superiores de formación escénica impulsa encuentros y reflexiones artístico-académicas para generar inquietudes en torno a los retos del investigador-creador como sujeto (respecto a su ser y su estar en el mundo) y de la práctica artística como investigación (que repiensa y trastoca la noción tradicional académico-científica de producción de conocimiento); estas dos premisas pueden llegar a dialogar con las formas posdramáticas y liminales de hacer arte escénico. A partir de estas cuestiones, se motiva la generación de alternativas espaciotemporales de recuperación y revalidación de saberes propios que propicien la gestión de una autonomía epistémica y posibiliten procesos de autonomía ontológica, los cuales permitan dar cuenta de la realidad compleja, mixta y abigarrada para asumir el habitar la crisis.

Es por ello que se decide compartir en este artículo los hallazgos más relevantes de la *performance* anticolonial o *antiperformance*<sup>10</sup> de *Antiperformance: Palimpsesto*, una investigación teórico-práctica para nuestra tesis de titulación en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro (ENSAD). Remirar el proceso en perspectiva permite validar la pertinencia de la metodología utilizada como un punto de partida productivo para futuras investigaciones y creaciones escénicas necesarias para culturas en resistencia. En este artículo se analizan las dos fuentes principales de esta investigación: la mirada *ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui y el tiempo espiralado de Leda Martins, a partir de los cuales se perfila la metodología *ch'ixi* para la investigación escénica, que valida la corporalidad colonizada como generadora de saberes, posibilitadora de una alteración ontológica que opera como una resistencia anticolonial.

Posteriormente, se comparte la composición performática a partir de la dramaturgia de *Médée Kali* de Laurent Gaudé, por ser esta un disparador creativo anticolonial, que revalida y resemantiza críticamente el imaginario de los arquetipos femeninos marginados por el pensamiento occidental. También se comparte la ruta de creación de las premisas o tejidos compositivos que estructuran a *Antiperformance: Palimpsesto*. Al final, se precisan algunas aproximaciones que permiten pensar y reimaginar el palimpsesto desde una lógica del *taypi* como espacio social para la memoria.

## METODOLOGÍA

Esta investigación es cualitativa porque analiza variables de investigación que confluyen en el campo de la creación escénica. Desde lo metodológico, esta investigación propone una revisión de los aspectos teóricos vinculados a la producción de saberes, es decir, del contexto epistemológico y ontológico desde los cuales se genera el conocimiento teórico y artístico en las artes escénicas. La mirada *ch'ixi* es pertinente para valorizar y equiparar saberes provenientes de distintas cosmovisiones, tanto occidental como no occidentales. Además, esta se propone como un referente metodológico y estético para futuras investigaciones performáticas que respondan al contexto colonizado-colonizador.

10 Se denomina en esta investigación a la *antiperformance* como una *performance* de perspectiva anticolonial, por ser esta una crítica a la lógica colonial presente en el arte de la *performance*, validando prácticas con saberes no occidentales. El objetivo de la *antiperformance* es desestabilizar la seguridad óptica colonial a través de prácticas corporales que permitan fallas ontológicas, para así lograr la resubjetivación de experiencias que construyen la identidad de colonizado-colonizador.

## MIRADA CH'IXI: LA DIALÉCTICA SIN SÍNTESIS

Esta propuesta de investigación parte de una mirada sobre los cuerpos de los *performers* e investigadores que valida las percepciones propias frente a los constructos coloniales occidentales impuestos en la realidad contemporánea, lo cual nos permite reflexionar sobre los posibles procesos de resubjetivación o restauración frente a esta escisión colonial. Este primer impulso investigativo se afirmó en la idea de “pensar desde el chuyma” (Rivera Cusicanqui, 2018) o pensar desde las entrañas; un concepto que permite la resistencia anticolonial frente a las prácticas colonizadoras. Estas prácticas anticoloniales de sensopercepción individuales y colectivas validan la dualidad colonizado-colonizador en cada individuo, junto a las contradicciones, dicotomías y encuentros que la crisis colonial actual produce.

Silvia Rivera Cusicanqui plantea una política anticolonial de la mirada desde la condición subalterna y la condición mestiza, como un margen fuera de lo occidental colonial desde el cual se puede pensar, y destaca la visión ontológica aymara cuya esencia se muestra en el término *ch'ixi*, que refiere a algo que no es y es a la vez, conjugando los opuestos sin que estos se mezclen o anulen. Esta ontología no se basa en la lógica del sujeto-objeto, característica de la cosmovisión occidental, sino en la lógica de la diferencia-semejanza, que posibilita otra forma de ser-saber al replantear la concepción del humano, lo que permite superar la colonización occidental sobre los cuerpos y la producción de conocimientos basada en esta. Este cambio de concepción ontológica acoge y problematiza las contradicciones, paradojas, aporías y enfrentamientos que surgen en respuesta a lo colonial, por lo que la mirada *ch'ixi* es un constructo que permite una dialéctica de diversidades y contradicciones sin que sea imperativa una síntesis.

Al asumir una mirada *ch'ixi*, es posible actuar libremente desde los márgenes; esto es denominado como “astucia de la subalternidad” por Rivera Cusicanqui (2018), en referencia a los actos de resistencia que validan lo *ch'ixi* como una opción alternativa a las lógicas coloniales occidentales. Por ejemplo, se considera de manera hegemónica al mestizaje y al sincretismo como resultados de un proceso colonial que borra, cambia y coloniza las prácticas, sentidos y cosmovisiones del colonizado. La mirada *ch'ixi* evidencia que esos procesos no existieron como tal; esto es, que el mestizaje o sincretismo es una visión errada que no contempla la astucia del colonizado ante esas situaciones de colonización.

Distintos ritos o formas de resistencia han sabido pasar desapercibidos ante el ojo colonizador y, de esa manera, se han mantenido vivos en las sociedades, confundándose astutamente en danzas, folclor y demás términos con los que la cultura hegemónica trató de aprehenderlos. Es importante también destacar a este respecto a las personalidades que han encarnado esa astucia de lo *ch'ixi* y han podido generar una resistencia anticolonial. El amauta José María Arguedas, por ejemplo, encarnó en su propia vida lo *ch'ixi* y aprovechó astutamente su conexión a ambos mundos para ser un puente de resistencia. Su producción literaria, etnográfica y musical dan muestra de ello. Internacionalmente, destaca también el caso de Brother Ernie, indio lakota que se desarrolló en la cultura *hip-hop* de Nueva York de fines de siglo XX, transitando por ambos mundos, sin dejar de ser indio y *hip-hoper* en simultáneo. Muchos ejemplos serían necesarios para demostrar que esta astucia de la subalternidad representa una resistencia a lo colonial, gracias al fluir de la multiplicidad de dimensiones que otorga la mirada *ch'ixi*, y que permite al mismo tiempo alterar y resquebrajar las lógicas estáticas que lo occidental y lo colonial imponen para determinar la realidad.

## MIRADA CH'IXI COMO PRAXIS ANTICOLONIAL

Tomando la mirada *ch'ixi* como una perspectiva desde la cual seguir la investigación, cursamos en el verano de 2024, en la ciudad de La Paz, la Cátedra Libre<sup>11</sup> de Silvia Rivera Cusicanqui, para conocer cómo se aborda esta metodología durante las clases y la convivencia en el Tambo Colectivx<sup>12</sup>. Durante esta cátedra, titulada *Pensar y Habitar la Crisis*, se desarrolló de manera práctica un proceso híbrido de generación de saberes tanto individual como grupal que buscó hacer consciente los mecanismos colonizadores presentes, posibilitando después su resubjetivación, a través de un proceso de cuatro fases:

**1. La serendipia:** es el proceso corporal de apertura a la sensopercepción, comprendida como un proceso de encuentros fortuitos. Esta casualidad se entiende como intuición, si se comprende las múltiples dimensiones de cada ser operando de manera que, racionalmente, no se pueda aprehender. Estas serendipias son rastros de memorias o interrelaciones presentes en el contexto espaciotemporal que aún no se han hecho conscientes, en los cuales la información puede ser abundante o inesperada. En otras palabras, es una apertura a lógicas no occidentales ni coloniales, con las cuales cada corporalidad convive, y por las cuales desarrollan mecanismos de defensa como la duda, la procrastinación, la crisis, etc.

**2. La turbulencia:** la apertura a otras lógicas trae consigo la crisis. Al transitar otra lógica distinta a la occidental, se puede ver en perspectiva y estudiar mejor cómo esta lógica performa<sup>13</sup> en cada cuerpo. En esta etapa, resulta asequible entender los procesos de colonialismo, globalización, colonialismo interno y violencia que se transitan. Esta turbulencia permite ver y apreciar en mejor medida el contexto situacional concreto en el que cada sujeto colonizado se encuentra.

**3. El palimpsesto:** es una perspectiva temporal y dimensional desde la que se reconocen rastros de memorias no validadas por la colonialidad, pero que aún permanecen latentes en cada corporalidad. Esto permite entender la multiplicidad de relatos que dinámicamente se alimentan y cuestionan sin anularse ni jerarquizarse.

**4. La constelación:** en esta fase se constela, lo cual hace referencia a relacionar o vincular referentes encontrados durante la fase del palimpsesto. En este proceso abierto se busca el diálogo social porque allí la resubjetivación tiene la posibilidad de concretarse.

Este proceso de cuatro etapas solo puede ser contenido desde la lógica del *taypi*, para que no quede incompleto y pueda *acuerparse* en el espacio-tiempo concreto. La palabra *taypi* refiere al “centro del mundo”, zona de encuentro donde conviven las diferencias:

- 
- 11 Propuesta anticolonial de descolonización del saber donde se imparten Sociología de la Imagen y diferentes cursos, que organiza la Colectiva Ch'ixi.
  - 12 Nosotros formamos parte de la Cátedra Libre 2024 en La Paz, Bolivia, conviviendo en comunidad temporal con investigadores interdisciplinarios vinculados al arte. En el espacio autogestionado por la Colectiva Ch'ixi desarrollamos prácticas comunitarias para repensar la condición colonial actual.
  - 13 Intervienen, modifican el comportamiento, la subjetividad y objetividad propia del sujeto colonizado-colonizador.

[Este] une el mundo material y espiritual y (...) genera cambio e incertidumbre, es el espacio donde la transformación de lo existente en la acción colectiva se hace posible. La localización del par complementario en medio de la oposición de las fuerzas materiales y espirituales nos daría pistas sobre la relación de la vida humana en relación al equilibrio-desequilibrio del cosmos. (Leiva, 2015, p. 115-116)

La característica más reveladora del *taypi* es su dependencia al sujeto, siendo el *taypi* una referencia para el sujeto tanto como el sujeto es un generador de su *taypi*, lo cual remarca el comportamiento aymara de la práctica del espacio en múltiples dimensiones. Es por ello que el *taypi* funciona como espacio concebido, espacio del subconsciente, espacio de representación y espacio de equilibrio. El telar ritual compuesto por cuatro planos unidos en un centro que se utiliza espiritualmente en el mundo aymara también es llamado *taypi*; más que una representación inerte del *taypi*, se trata de una astucia que permite generar múltiples diálogos de complementariedad y yuxtaposición, haciendo que un solo telar comprenda de manera *ch'ixi* al *taypi* en sus múltiples posibilidades. El espacio físico del Tambo Colectivx, con su centro en el aula de usos múltiples, posibilita un *taypi* ritual donde confluyen las diferencias y semejanzas (personas, ideologías, hábitos, prácticas, cuerpos, etc.) que transitan la praxis anticolonial *ch'ixi* durante el proceso de la misma. Una vez terminada la cátedra, el espacio físico ya no configura el *taypi* como tal, pero mantiene la memoria de manera evocativa, funcionando como una semilla u ofrenda para futuros *taypi*, entendiendo que cada *taypi* proviene de varios anteriores y precede a muchos otros dentro del devenir de la práctica humana de “hacer el espacio”.

## PERFORMANCE ANTICOLONIAL = ANTIPERFORMANCE, PARA LA VALIDACIÓN DE SABERES DE LÓGICA NO OCCIDENTAL

Este primer concepto, que es también una metodología, da lugar a cuestionamientos sobre la corporalidad y su relación con la creación escénica, así como a cuestionamientos sobre cómo esta creación escénica es también una generación de saberes desde lo corporal; por tanto, también puede ser orientado desde una mirada *ch'ixi*, lo que llevaría a una revisión crítica sobre el arte escénico. En este punto podemos aproximarnos a la *performance art*, cuyo desarrollo ha estado marcado por una tendencia indisciplinar, debido a su complejidad que resiste a ser definida desde los enfoques hegemónicos occidentales. Para Diana Taylor, esta “[n]o se podría estudiar dentro de las formaciones disciplinarias establecidas” (Taylor y Fuentes, 2011, p. 13), ya que, desde su nacimiento, plantea rupturas con respecto a las tradiciones tanto académicas como artísticas. Antonio Prieto (Hemispheric Institute, 2019), para ahondar en los detonadores de la perspectiva “anti o post disciplinaria” característica de la *performance*, desarrolla metafóricamente una “anti-definición” de este arte, nombrándolo “esponja mutante”. Este término busca aludir al carácter de la *performance* como una manifestación ruidosa que busca resistirse a las dinámicas de poder en las que se encuentra inmersa. Esta actitud crítica de la *performance* hacia los paradigmas contemporáneos del mundo occidental tiene afinidad con una mirada *ch'ixi* anticolonial; por lo tanto, permite o posibilita otras prácticas deslegitimadas o subalternas respecto a los centros de poder “eurocentrados” que son de interés para esta investigación.

Desde esta apertura multidisciplinar que generan las prácticas performáticas, podemos identificar acercamientos esenciales desde lo no occidental, como el carácter ritual con el cual el *performer* toma una corporalidad liminal que posibilita este acontecimiento ritual. En las culturas amerindias, esta acción era asumida por el chamán para cruzar las fronteras de los sueños, del género, la locura y la brujería de manera responsable; en caso contrario, podría perderse por el camino. Según el antropólogo Theo Mercer (INAH TV, 2016), los chamanes son personas que desde siempre han practicado la hibridación, complejizándola, y entrenando en rituales que afectan sus relaciones de convivio desde su corporalidad. En este sentido, tienen como eje el control sobre la voluntad corpórea y no sobre la acumulación de poder o habilidades espectaculares.

El antropólogo Luis Castro Ramírez (2010) identifica distintos rituales afroamericanos de carácter performático en los cuales el trance y la posesión ritual son estados de reintegración de diversas dimensiones e identidades del ser (santos yorubas) en la corporalidad. En diálogo con estas ideas, Sergio Marroquín (Trama Mutua, 2022) propone que, en el *taki-onkoy* andino, el trance y la posesión tienen como objetivo desestabilizar la seguridad óptica de la identidad colonizada, para confrontar y explorar otras lógicas a través de su relación con distintas realidades en la multiplicidad de identidades de la cosmovisión andina. Según este, las dolencias o afecciones que puede sufrir una persona provienen de las cosmovisiones o estigmas traídos por el dios europeo que se busca exorcizar, por lo que, de manera posterior al trance del *taki-onkoy*, el ejecutante restaura su identidad antes de que fuera afectada por la desacreditación colonial. Así, podemos identificar que las tradiciones no-occidentales aportan al estudio de la *performance* porque contemplan lógicas distintas (chamanismo, mística, metafísica) que generan un encuentro entre el campo artístico, el científico y el empírico de una manera convergente, que no invalida la naturaleza de ninguna.

El punto central de la *performance*, según estas tradiciones, es el fenómeno de la corporalidad: una corporalidad en percepción que disloca la lógica racional y permite dialogar con otras lógicas insertas en el arte y en las culturas no occidentales. Desde esta perspectiva, podemos definir algunas características fundamentales que permiten recuperar la *performance* de su acción recolonizadora, es decir, delimitar una *performance* anticolonial. Dentro de nuestra revisión de los estudios sobre la *performance*, resaltamos la investigación de Leda Martins (2021), ya que aborda la *performance* desde una mirada que confronta la *episteme* occidental. En primer lugar, esta descoloniza el pensamiento occidental al posicionar a África como continente pensante; de igual manera, disloca la palabra occidental, sacándola de la dimensión racional e inscribiéndola en la corporalidad, en relación a la memoria y el tiempo. Principalmente, esta propone una ruptura del tiempo como occidentalmente se concibe, al acuñar el término “tiempo en espiral”: un tiempo que dialoga con el pasado, presente y futuro, y que no está establecido, sino que está en movimiento indefinido. Leda Martins valida las prácticas comunitarias de diversas etnias africanas en América, que desde su cosmovisión generan prácticas performativas que celebran el cuerpo como lugar de memoria, y desde las cuales se concibe el tiempo en espiral. Su propuesta performática del tiempo en espiral permite un cambio ontológico al centrar la experiencia del tiempo en el cuerpo, donde este, a través de movimientos, dialoga y se sincroniza con el presente, pasado y futuro. Tomando la perspectiva *ch'ixi* y la *performance* según Leda Martins como referentes en esta investigación, formulamos una metodología *ch'ixi* orientada a la creación escénica.





## METODOLOGÍA CH'IXI

Tomando la *praxis* anticolonial de la metodología *ch'ixi* de Rivera Cusicanqui, es posible profundizar en la lógica del palimpsesto, la cual es sensible a investigaciones concretas sobre la corporalidad como materialidad en escena (tiempo-espacio, sonoridad, iluminación, etc.), y en el *taypi* como contenedor de las posibilidades espaciotemporales escénicas dentro de la mirada *ch'ixi*, que permite descolonizar la concepción de representación artística en las artes escénicas. Para la composición de *Antiperformance: Palimpsesto*, se decidió establecer un proceso antiperformativo conformado por cinco tejidos concéntricos.

El primer tejido investigó las posibilidades estéticas compositivas del palimpsesto. Los antiguos griegos utilizaron el término *παλίμψηστον* (palimpsesto) para referirse a lo “grabado de nuevo”, por lo cual “solemos denominar «palimpsestos» a los códigos escritos sobre folios de pergamino cuya primera escritura se elimina mediante lavado o raspado para poder transcribir sobre ese mismo pergamino un segundo texto” (Prosperi, 2016, p. 218). Este proceso deja en las superficies donde se escribe una sutil pero visible huella de sus múltiples intervenciones. El palimpsesto solo se revela ante la mirada analítica del observador puesto que, mientras no se ponga atención a los rastros de lo que se ha pretendido borrar, no se reconocerá la presencia de múltiples relatos en una misma materialidad. De este modo, la observación posibilita el ejercicio político de hacer memoria para dar validez y afirmación a lo perdido u olvidado, recordándolo. Tras lo expuesto, se comprende que el potencial artístico y estético del palimpsesto en la alteración antiperformativa reside en sus posibilidades concretas de composición escénica desde una lógica anticolonial. El dramaturgo uruguayo Santiago Sanguinetti teoriza su obra dramática como un “palimpsesto ideológico” y la define como:

una intuición poética y un procedimiento estético de montaje que genera una oportunidad para la apertura semántica y para la des-automatización perceptiva a través de la convivencia de lo sublime y de lo espurio. Presentando un argumento semántico y su contraargumento referencial, en una suerte de palimpsesto ideológicamente incómodo, se logra ampliar y defender por partes las opciones de discusión, instalando así un debate serio, un cruce argumental maduro y no lineal, anticipado o guiado. (Hopkins, 2016, p. 3)

De esta manera, se rompe la lógica del sujeto-objeto, debido a que la “transtextualidad” refiere a relaciones textuales que trascienden estos límites, los dialogan y los asumen dentro de la creación como una perspectiva multidimensional. Desde la labor “palimpséstica” en la *antiperformance*, se propone que, una vez entendida la situación actual, se puede transitar dimensionalmente con el objetivo de asimilar los rastros de memoria en las múltiples informaciones, aunque estas se piensen incompletas, olvidadas o bloqueadas en la corporalidad de los *performers*. Con ello, se reconoce la multiplicidad de relatos que dinámicamente se alimentan y se cuestionan.

Para el segundo tejido, se escogió como disparador creativo la dramaturgia de *Médée Kali* (2003) de Laurent Gaudé, un novelista, cuentista y dramaturgo de referencia para la dramaturgia francesa contemporánea. Influenciado por los mitos que guardan los temas trascendentales de la humanidad, él investiga en su dramaturgia la permanencia de los mitos como flujos vitales en la vida moderna contemporánea. Sus personajes principales suelen ser arquetipos míticos convertidos en personajes contemporáneos, que exploran las situaciones cotidianas

de los grandes héroes en contextos extraordinarios. En *Médée Kali* se resignifica la tragedia *Medea* de Eurípides, hibridándola con el mito de la deidad hindú Kali, constituyendo un poema escénico estructurado en nueve cantos en el cual la protagonista relata su ruta itinerante. El resumen del libro indica que

Ella mató a sus hijos. Ha pasado el tiempo, pero la idea de que sus hijos descansen en suelo griego le resulta insoportable. Regresa a la tumba de sus hijos para sacarlos y completar su venganza, pero un hombre desconocido la sigue cuidadosamente. A ella le gusta su presencia, siente que pronto estará a su merced ¿Será este extraño su próximo amante o el más feroz de sus enemigos? Ella nunca ha podido resistirse a la belleza de los hombres. (Gaudé, 2003)

En la traducción al castellano de María Silvina Delbueno (2022) se reconoce la presencia del mito de Medusa, la monstruosidad mítica que petrifica a los hombres, por la presencia tácita de Perseo, el hombre sigiloso que la persigue. En *El Palimpsesto del mito de Medea en el teatro francés contemporáneo: "Médée Kali"* de Laurent Gaudé (2014) esta autora interpreta que Gaudé hace un palimpsesto con los mitos para que tengan un carácter contemporáneo y resemantizado. En esta relectura, los personajes míticos tienen como punto de encuentro la marginación en el arquetipo femenino del pensamiento occidental; debido al palimpsesto, sus características amorales se potencian mutuamente en el universo mítico, reprimidas y catalogadas como una "monstruosidad" por la sociedad contemporánea de pensamiento occidental que las castiga, culpa e invalida. Para Giorgi (2009), lo monstruoso emerge debido a que su corporalidad transgrede lo normado y trastoca sus modos de subjetivación; lo monstruoso emerge como una categoría de inteligibilidad. Así, lo monstruoso, luego de consolidar su doble transgresión al pacto cívico-natural, se reconoce como "un cuerpo que no cumple con la norma, viola tanto las leyes jurídicas como las naturales" (Foucault, 2011, p. 67) demandando con ello nuevas formas de ser incluido a través de nuevos formatos legales que se adapten a su particularidad. En ese sentido, una corporalidad monstruosa que combina lo prohibido e imposible es el límite que puede desencadenar el derrumbe de la ley, y es también la excepción ubicada a los extremos de lo normado. Para analizar la monstruosidad de los personajes en esta obra, tomamos la investigación de Courtine (2006), en la que se reconoce que es en el plano fisiológico y simbólico en el que se configuran rasgos corporales que constituyen subjetividades y procesos identitarios signados por el negativo valor de lo que "no debería haber sido", pero que, paradójicamente, se encarna y es. Esta noción está sujeta a la particularidad que atraviesa el palimpsesto de los personajes míticos en la obra de *Médée Kali*: Medea, Kali y Medusa, cada uno de manera individual.

• **Medea (El delito):** Media viene marcada por el oxímoron de madre protectora y filicida. La ambigüedad de su comportamiento equilibra la rabia y el amor maternal en su búsqueda de justicia frente al abuso de poder, del cual decide liberar a sus hijos mediante su asesinato. Por ello, es catalogada por el pensamiento occidental como una madre monstruosa, marcada por el delito de asesinar a sus hijos.

• **Kali (La destrucción y el desborde):** Kali se encuentra fuera de los márgenes de la educación por ser percibida como una amenaza al camino hacia la civilización. Por ello, se la cataloga como salvaje. La mente occidental teme lo que representa Kali, el arquetipo de la mujer salvaje que no teme al desborde de la sexualidad y la destrucción.

• **Medusa (La pestilencia):** Medusa personifica la monstruosidad más negada para occidente porque con ella no hay posibilidad de diálogo. En ese sentido, es una amenaza por conocer y guardar la memoria que el pensamiento occidental deslegitima.

La dramaturgia de *Médée Kali* concluye con un retorno múltiple, en el que estas tres mujeres míticas redimensionan sus mitos sin modificar su destino. Sin explicar sus motivos o expresar arrepentimientos, ellas realizan prácticas para las purificaciones correspondientes de su cultura, para así continuar con la integración placentera de su muerte que sublima su dignidad salvaje, cumpliendo lo que Campbell (2020) menciona como el último paso del viaje mítico del héroe: el dominio de los mundos. Se comprende así el retorno como eje indispensable para la resubjetivación de lo monstruoso. Desde la lógica *ch'ixi* (semejanza-diferencia) se perciben diversas semejanzas con la dramaturgia de Gaudé, por ser crítica a los paradigmas occidentales y a las figuras de poder patriarcal-occidental, con miras a una reivindicación de lo marginal.

Proponemos que la postura crítica en *Médée Kali* se alinea con la mirada *ch'ixi* de Rivera Cusicanqui, que propone “deconstruir la dicotomía entre occidente y no occidente (...) también es dicotómica la posición inversa (Indigenocentrista) que pretende indianizar sociedades, porque en ella está implícito el reconocimiento de que el indio y no-indio son realidades antagónicas e irreconciliables” (Mazorco, 2010, p. 70). Por lo tanto, esta investigación escénica no busca replicar la lógica excluyente colonial, sino aprender del potencial en los saberes occidentales como el que muestra *Médée Kali*, donde a través de arquetipos se revelan memorias históricas de resistencia que encarnan algunas figuras mitológicas de tradición occidental y oriental. Estas generan fisuras en lo dicotómico para abrirse a múltiples visiones de la realidad.

El tercer tejido se orientó a la composición de la corporalidad escénica necesaria para el espacio-tiempo escénico; para ello, la atención se bifurcó tanto hacia los materiales de composición antiperformativa como hacia los materiales de composición espaciotemporales. La composición antiperformativa surgió de la investigación sensible sobre estímulos externos (relatos, anécdotas, familiares, experiencias personales, fotografías personales, etc.), que tuvo por intención identificar corporalmente acciones, gestos o movimientos en la corporalidad de los *performers*-investigadores que determinan sus roles e identidades. Después, este material se organizó en la construcción histórica o ficcional de un acontecimiento crucial que condensara la herida o crisis colonial, acumulada en cada cuerpo-memoria. A través de la exploración performativa de este hito, el trabajo se tornó esencial, dejando de lado material superfluo, poco trascendente o confuso, a fin de recopilar rastros o huellas constantes en la memoria corporal. Estos gestos corporales son rastros de posturas, movimientos, sonidos, etc., que componen la corporalidad de cada *performer* en la dramaturgia de *Antiperformance: Palimpsesto*. En paralelo, se inició la investigación corporal sobre Médée Kali, personaje de la obra dramática *Médée Kali* (Gaudé, 2003), con un foco en las energías arquetípicas del inconsciente colectivo humano; es decir, en las posibilidades de un fondo poético común, humano, que sea útil como un punto de partida externo que posibilite, desde la corporalidad de los *performers*, transiciones, diálogos, tensiones y finalmente “fallas” tanto a nivel corporal como estético. Se seleccionó fragmentos de la dramaturgia de Gaudé que hacen referencia a las dos monstruosidades. Posteriormente, se realizaron ejercicios corporales enmarcados en metodologías performativas de danza contemporánea. Esta improvisación en danza permitió ubicar o definir tópicos de movimiento como puntos de partida para una búsqueda corporal orgánica, a través de la fluidez de imágenes y movimientos para dar lugar a una danza ins-



tintiva-intuitiva. De igual manera, se utilizaron metodologías performáticas de danza butoh, con la que se logró una exploración de signos y movimientos ocultos, no estéticos, para dar espacio creativo a la información sensible marginada y olvidada, mediante la ejecución de esta danza de la sombra. De esta manera, se logró “acuerpar” o identificar estos arquetipos en la composición de movimientos con los gestos corporales de cada *performer*. Se tomó como referencia el trance y la posesión desde una perspectiva no occidental, presente en distintas danzas y prácticas corporales de diversas culturas como la yoruba, aymara, quechua, etc., que los comprenden como una ruta a través del movimiento que posibilita la adopción de lógicas o energías consideradas como “ajenas”. Así, se trazó el objetivo de componer una danza que permita a los *performers* “acuerpar” los tópicos de lo malo, lo extraño y lo oculto, para que cada corporalidad habite estos arquetipos a la manera metafórica de “ser poseídos” por los personajes míticos. Estos tópicos debieron desarrollarse a través de gestos corporales, al reconocer la pertinencia de generar una danza de las monstruosidades para consolidar la composición antiperformática palimpséstica. Por otro lado, respecto a los materiales de composición espaciotemporal, se buscó utilizar los soportes de la escena tradicional, el espacio-tiempo, ampliando estos conceptos más allá de la física tradicional cartesiana, la cual los comprende como reducciones geométricas continuas y homogéneas. Para comprender estos soportes desde un acercamiento más acorde a la experiencia humana teatral, Leda Martins en *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela* (2021) habla del “tiempo en espiral” como una dimensión que hibrida pasado-presente-futuro y en la cual las acciones que se realizan trascienden el presente, vinculando y transformando tanto el pasado como el futuro. Esto dialoga y se potencia con el concepto-metáfora aymara del *taypi*, una dimensión estable con la capacidad de ser un pliegue espaciotemporal. A manera de espacio ritual, este ofrece nuevas posibilidades de habitar dimensiones espaciotemporales, ya que funciona como un referente, o hito, que ordena y vincula a la persona con la realidad. De ahí su potencia en la concepción de mundo para los aymaras, quienes consideran al *taypi* como “centro del mundo para uno mismo”. Por ello, se decidió habitar el espacio-tiempo performático bajo las lógicas del *taypi*, o espacio *ch'ixi*, puesto que permite abrir un pliegue o un acontecimiento ontológico en el espacio-tiempo escénico de manera ritual.

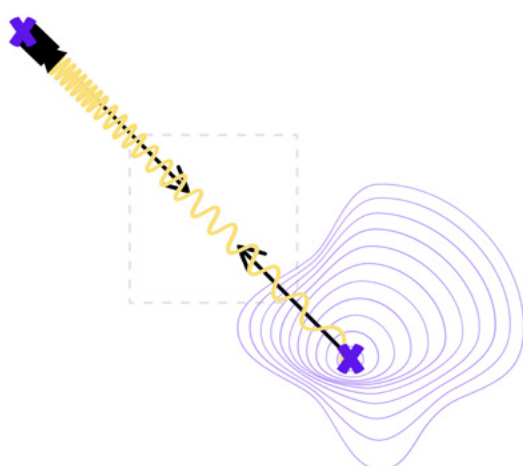
El cuarto tejido antiperformático se enfocó en la estructura compositiva del palimpsesto, para alcanzar desde la *antiperformance* la falla ontológica en las corporalidades que lleve a la alteración identitaria. Debido a que esta *antiperformance* se origina en muchos materiales sensibles, se consideró pertinente tomar como referencia el montaje del tráiler cinematográfico para las estrategias de composición, ya que este mantiene su propia lógica narrativa de manera independiente del largometraje, del cual selecciona fragmentos, sensaciones o aspectos para conformar su cuerpo. Además, el tráiler cinematográfico tiene como propósito transmitir información de manera parcial, incompleta o difusa, lo que permite que el espectador haga el ejercicio creativo de completar, imaginar y empatizar con base en los sentidos y las sensaciones percibidas. Sin embargo, el tráiler puede entenderse desde la lógica compositiva del *collage* o la fragmentación sostenida por una visión dicotómica (el todo y las partes), que comprende una dinámica de ensamblaje que posibilita distintas lecturas, pero que se da desde esta perspectiva binaria. El palimpsesto como ensamblaje supera las dicotomías al sugerir la coexistencia de entidades múltiples y dialogantes en una sola materialidad, por lo que, respecto a la composición antiperformática, se trata de escrituras o gestos invisibles, sugerentes o anulados, aunque presentes. Esto lleva a prescindir del concepto de fragmentos o unidades, para ahondar en lo diluido, los rastros y las transparencias que dejan los gestos corporales.



Con el objetivo de lograr una alteración identitaria a través de la *antiperformance*, se prioriza la acción de habitar los límites que definen cada identidad, ya que, al tensar constantemente las definiciones, se diluyen las configuraciones rígidas. Esto permite que los *performers* habiten en la práctica el proceso dinámico de identificación y desidentificación; lo cual conduce a las corporalidades performáticas a su alteración identitaria. Para lograr la ejecución de ese tránsito antiperformático, se decidió realizar un palimpsesto con el resultado de la primera capa, para la composición de una danza de monstruosidades que ahonda en la reiteración de los gestos, acentuando en el *taypi* las transiciones entre los gestos corporales de los *performers*. El trabajo técnico actoral-performático sobre los gestos corporales se profundizó con técnicas de movimiento e interpretación que no guardan afinidad con perspectivas dicotómicas para producir, recrear y transmitir la falla ontológica buscada. Se organizaron los elementos para que, en diálogo, fusión, continuidad o contraposición, generaran nuevos sentidos durante su transición escénica, logrando que las identidades o arquetipos puedan percibirse, en su reiteración, desde distintas perspectivas que, al no estar situadas, se dislocan entre sí. Con esto, se logró una danza de monstruosidades compuesta por disrupciones, transparencias, diluciones, disminuciones, sutilezas y reverberaciones de los gestos corporales de los *performers* en su tránsito hacia la desidentificación.

El quinto tejido se enfocó en la finalidad artística anticolonial de esta *antiperformance*, el espacio-tiempo escénico del acontecimiento poético, de convivio y expectación, que se interpreta como una astucia que, a manera de *taypi* ceremonial, o el *taypi* “Tambo Colectivx” de la Cátedra Libre en La Paz, sostiene, contiene y permite esta *antiperformance*. Con ello, se trascendió las connotaciones de la obra artística para lograr que se “acuerpe” un espacio de resistencia latente, el cual se mantiene hilado a otros *taypi* en distintas dimensiones que el hacer humano permite habitar. Por tanto, este último tejido pretende ser la continuidad de las prácticas ancestrales de resistencia anticolonial, con una *praxis* de recuperación o validación de prácticas no occidentales, abordando el concepto-metáfora del hilado como estructura poética. Se buscó mantener el propósito de generar un hilo que, posteriormente, pueda ser usado para la fabricación de algún otro *taypi* escénico, artístico, ritual, etc., pertinente para algún proceso de transformación o alteración frente a la colonialidad.

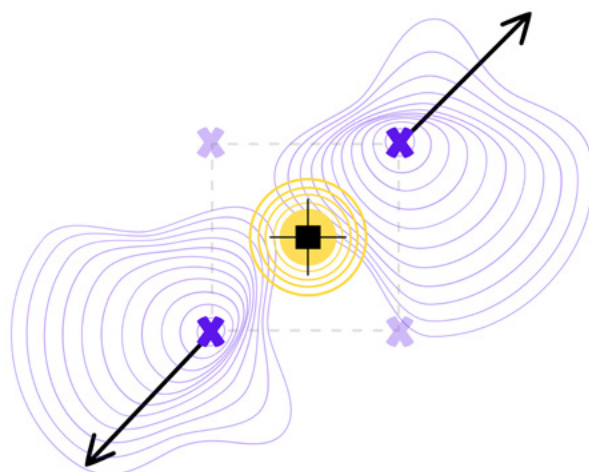
El hilo compuesto en esta *antiperformance* está estructurado en cinco momentos que permiten experimentar esta falla ontológica. Su orden no es cronológico ni aristotélico; más bien, mantiene una lógica vinculada al trance y a la posesión, por lo que en cada momento se dejan rastros que permiten al espectador seguir esta *praxis* de alteración identitaria:



**Figura 1. Plano referencial sobre la fuente de luz, sonido y movimiento en el primer momento de la antiperformance: Palimpsesto.**

*Nota.* Elaboración personal.

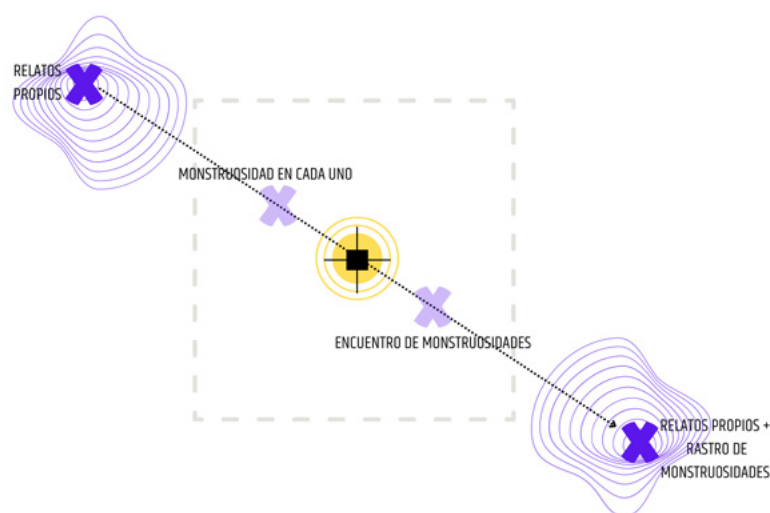
Durante el primer momento, se establece la convención antiperformativa que aborda los dos elementos que determinan tanto el comienzo de rituales y espectáculos como, metafóricamente, el nacimiento o la validación del ser: la luz y la palabra.



▲ **Figura 2. Plano referencial sobre la fuente de luz, sonido y movimiento en el segundo momento de la antiperformance: Palimpsesto.**

*Nota.* Elaboración personal.

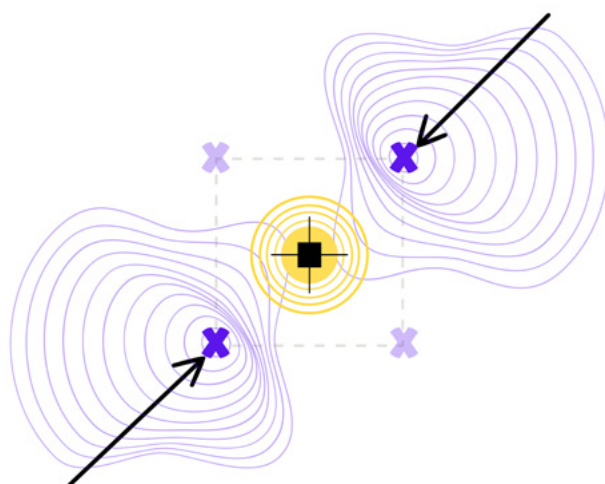
Para el segundo momento, se define, delimita y delinea el *taypi*, estableciendo cuatro referentes espaciales en el espacio escénico. Estos se configuran a través del accionar reiterativo de los gestos corporales de los *performers* en estos pilares vinculados al imperativo de la descendencia.



▲ **Figura 3. Plano referencial sobre la fuente de luz, sonido y movimiento en el tercer momento de la antiperformance: Palimpsesto**

*Nota.* Elaboración personal.

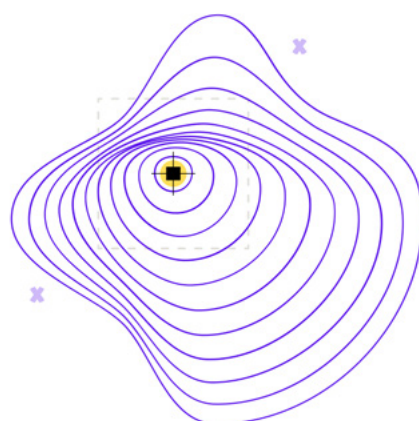
En el tercer momento se habitan los arquetipos de Médée Kali (Medea y Kali), sosteniendo corporalmente tanto los rastros de los relatos de los *performers* como los relatos de la dramaturgia de Gaudé, y transitando hacia la monstruosidad. Tras hacerse un palimpsesto de ambos rastros en los gestos corporales, se busca la integración o extrañamiento de estos arquetipos, que es el objetivo final de los trances y las posesiones. Aquí también se desarrolla de manera antiperformativa la falla ontológica, difuminando las identidades anteriormente mencionadas, que se tornan críticas ante lo colonial.



▲ **Figura 4. Plano referencial sobre la fuente de luz, sonido y movimiento en el cuarto momento de la antiperformance: Palimpsesto**

*Nota. Elaboración personal.*

A lo largo del cuarto momento se cierra el *taypi*, con el retorno de las corporalidades a la delimitación del margen del segundo momento, para así validar lo acontecido durante la falla ontológica que altera ritualmente el tránsito de los *performers* por los cuatro pilares que cierran el *taypi*.



▲ **Figura 5. Plano referencial sobre la fuente de luz, sonido y movimiento en el momento final de la antiperformance: Palimpsesto**

*Nota. Elaboración personal.*



Finalmente, el quinto momento sirve para traslucir que esta *antiperformance* es la continuación de muchos movimientos anticoloniales; se compone una resonancia en el espacio de lo acontecido, un hilo de luz en contrapicado acompañado de la presencia y la sonoridad del imperativo de la descendencia.

## A MANERA DE CONCLUSIÓN

La mirada *ch'ixi* posibilita un marco teórico y metodológico fructífero para la delimitación de una práctica artística e investigativa coherente y responsable con las problemáticas de un contexto colonizado-colonizador en constante contradicción. Además, al repensar las artes escénicas desde la metodología *ch'ixi*, se recuperan las lógicas corporales “no-eurocentradas”, sin recolonizarlas, en prácticas performáticas, teatrales, rituales o culturales que no presentan jerarquías anuladoras. En conclusión, este artículo conduce a sus investigadores a un proceso de aceptación de las complejas contradicciones no resueltas presentes en cada memoria personal, reconociéndose como un referente activo, dialogante y con posibilidad de agencia dentro de sus realidades inmediatas -en este caso, desde lo académico en las artes escénicas-, sumando sus hallazgos a sus estudios sobre la *performance*.





## REFERENCIAS

- Campbell, J. (2020). *El héroe de las mil caras*. Atalanta.
- Castro Ramírez, L. C. (2010). *Narrativas sobre el cuerpo en el trance y posesión. Una mirada desde la santería cubana y el espiritismo en Bogotá*. Universidad de los Andes.
- Courtine, J.-J. (2006). *Historia del cuerpo. Historia y antropología cultural de la deformidad* (Vol. III). Taurus Historia.
- Delbueno, M. S. (2014). El palimpsesto del mito de Medea en el teatro francés contemporáneo: 'Médée Kali' de Laurent Gaudé. *TRANS-*, 17, <https://doi.org/10.4000/trans.921>
- Delbueno, M. S. (2016). La monstruosidad de la petrificación: el quiasma mítico de Medea de Eurípides en Médée Kali de Laurent Gaudé. En N. Domínguez (Coord.), *Monstruos y monstruosidades: Perspectivas disciplinarias IV* (pp. 119-124). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Delbueno, M. S. (2022). La Traducción de Médée kali de Laurent Gaudé, una Medea contemporánea. En M. F. Carmignani et al., *Actas de las IV Jornadas Internacionales y V Nacionales de Estudios Clásicos Ordia Prima. Lectura y reescritura de textos clásicos* (pp. 59-69). Tinta Libre Ediciones.
- Foucault, M. (2011). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.
- Gaudé, L. (2003). *Médée Kali*. Actes Sud-Papiers.
- Giorgi, G. (2009). Política del monstruo. *Revista Iberoamericana*, 75(227), 323-329. <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.5195/reviberoamer.2009.6575>
- Hemispheric Institute. (2019). *Antonio Prieto Stambaugh: La Esponja Mutante de Estridentópolis* [Video]. <https://hemisphericinstitute.org/es/encuentro-2019-keynote-lectures/item/2864-antonio-prieto-stambaugh-la-esponja-mutante-de-estridentopolis.html>
- Hopkins, S. (5 de febrero de 2016). La yuxtaposición como método de montaje. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-37920-2016-02-05.html>
- INAH TV. (4 de febrero de 2016). *Identidades múltiples en arte y ritual: Implicaciones políticas* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3vztfNdVXN0>
- Leiva, E. (2005). La dificultad de aplicar el paradigma del Buen Vivir en el gobierno de Evo Morales de Bolivia. En Colectivo Guindilla Bunda (Coord.), *Memorias del 50º Congreso de Filosofía Joven Horizontes de Compromiso: LA VIDA* (pp. 112-137). Asociación de Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales.
- Martins, L. (2021). *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. Cobogó.
- Mazorco, G. (2010). La descolonización en tiempos del Pachakutik. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, 9(27), 219-242. <https://www.scielo.cl/pdf/polis/v9n27/art10.pdf>



- Prosperi, G. O. (2016). El texto como palimpsesto. Reflexiones en torno a la lectura literaria. *Revista Chilena de Literatura*, (93), 215-234. <https://www.redalyc.org/pdf/3602/360248855011.pdf>
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2023). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina* (2.<sup>a</sup> ed.). Piedra Rota.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (Eds.) (2011). *Estudios Avanzados de Performance* (1.<sup>a</sup> ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Trama Mutua (19 de julio de 2022). *Simbiosio 2022: Praxis* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ijpD6UUpR6o>





*Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: [www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/](http://www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/).*

*© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.*

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.  
ISSN: 2955-8697*

*Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.*

