

***Tzompantli* de Deborah Castillo. Sobre prácticas mágicas, creaciones estético políticas y estrategias de comunicación en el arte**

TZOMPANTLI BY DEBORAH CASTILLO: ON MAGICAL PRACTICES, AESTHETIC-POLITICAL CREATIONS, AND COMMUNICATION STRATEGIES IN ART

ABSTRACT

In this article I analyze *Tzompantli* a performance by the artist Deborah Castillo (Caracas, 1971) showed at the Modern Art Museum in Mexico City in April 2024. The aim is to examine the creation process and the communicative actions proposed by the artist as a way to generate an anticolonial narrative of some historical characters still honored today by the hegemonic narratives about the colonization of the Americas. The methodological and theoretical framework articulates tools from the knowledge of Western popular magic, Afro-descendant and indigenous worldviews, Speculative fabulation and Performance studies.

Keywords: Tzompantli, performance, magic, enchanted imagination, communication, history

RESUMEN

Este artículo presenta un análisis de la performance *Tzompantli* de la artista Deborah Castillo (Caracas, 1971) realizada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en abril de 2024. El objetivo consiste en examinar su proceso de creación y las acciones comunicativas planteadas por la artista como un modo de generar una narrativa anticolonial de algunos personajes históricos homenajeados todavía hoy en los relatos hegemónicos sobre la colonización de las Américas. El marco teórico metodológico articula herramientas de los saberes de la magia popular, las cosmovisiones afrodescendientes e indígenas, la fabulación especulativa y los estudios de performance.

Palabras clave: Tzompantli, performance, magia, imaginación encantada, comunicación, historia

1 INTRODUCCIÓN

Este es un artículo dedicado a hilvanar algunas reflexiones acerca de la performance *Tzompantli* de la artista Deborah Castillo (Caracas, 1971) concebida por mi como una práctica de magia consumada en el ocaso de un día de celebraciones insurrectas en un museo mexicano. Esta acción poética fue parte del programa artístico de «inSURrecciones. Reflexiones en torno a performatividades decoloniales», en el que se presentaron performances¹ y mesas de discusión² para la elaboración de un pensamiento colectivo «sobre los procesos creativos que utilizan las prácticas performativas como estrategia para nombrarse y nombrar la otredad desde una perspectiva decolonial», según su curador Gabriel Yepes (Web inSURrecciones, 2024).

Mi primer acercamiento al trabajo artístico de Deborah Castillo fue justamente en este evento, aunque había escuchado sobre su obra con anterioridad en otros espacios. La artista fue partícipe de una de las mesas de discusión en la que nos compartió amplia información sobre sus producciones artísticas, su trayectoria profesional, su biografía y sobre el proceso creativo de la performance *Tzompantli*. Además, tuve la oportunidad de conversar con ella sobre la experiencia de esa acción algunas semanas después. No fue una entrevista formal sino más bien una charla extendida en la terraza de su casa en la que intercambiamos historias de vida, sentidos de desarraigo, posiciones políticas y disputas feministas. Con ese material y la experiencia de la performance me dispongo a elaborar este artículo.

La práctica artística de Deborah Castillo ha problematizado con contundencia el conservadurismo patriarcal del poder político del país que la vio nacer. Esto la llevó a abandonar Venezuela en 2014 y tras un periodo nómada entre Londres, Nueva York y Australia, la artista se instaló en Ciudad de México donde reside actualmente. En un texto de gran intimidad y belleza, Gisela Kozak Rovero³ cuenta sobre la artista:

Se levantó en una casa de mujeres, madre y abuela, más libre que otros niños y niñas crecidos en los años setenta, pero en tensión con la disciplina propia de la escolaridad formal. Desde pequeña desafió a las instituciones educativas en las que no encajaba, típica infancia inquieta de tantos hombres y mujeres del arte y la literatura. La modernidad prohijó las personalidades fuertes y definidas enfrentadas a los poderes en juego, pero el precio a pagar siempre ha sido altísimo: ya en su niñez, la artista se despidió para siempre del abrigo de la mayoría (2022, p.16).

El legado de una madre ceramista explica los procesos artesanales que incluyen varias de sus performances como *Tzompantli* o *Desafiando al Coloso: tres actos* (2022), realizada esta última en el Museo Universitario del Chopo, UNAM, Ciudad de México. Sus incursiones en el anarco-punk, la poesía, la fotografía, el vídeo-arte y la cerámica han conformado un camino de desobediencias políticas, estéticas y disciplinares que le han dado herramientas para disputar tanto al patriarcado de la nación y sus figuras heroicas como a los estereotipos de la mujer latina, exótica y sexualizada.

La decisión de reflexionar sobre *Tzompantli* se debe principalmente al carácter insurrecto de esa performance, en el sentido de plantear un ejercicio de justicia ancestral que desborda el plano de lo empírico y nos desafía a sentir de otros modos su propuesta escritural de la historia. La insurrección, el levantamiento o la sublevación viene como una suerte de invitación a sentir y pensar de forma compleja (acariciando la dimensión de lo cósmico) los procesos políticos e históricos de este territorio (México).

El objetivo de este texto consiste en analizar el proceso creativo de Tzompantli así como su presentación pública en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México (abril 2024). Me interesa discernir las acciones comunicativas planteadas por la artista como un modo de generar una narrativa anticolonial de algunos personajes históricos homenajeados todavía hoy en los relatos hegemónicos sobre la colonización de las Américas. Las preguntas que orientan el análisis son: ¿de qué maneras Deborah Castillo problematiza la narrativa histórica hegemónica sobre la colonización de las Américas en su performance *Tzompantli*? ¿Qué tipo de narrativa anticolonial crea la artista a través de las acciones comunicativas llevadas a cabo durante el proceso creativo?

Presento una escritura subjetiva y apasionada sobre la performance de Deborah Castillo a partir de articular elementos propios del sistema de saberes de la magia popular⁴ que, a mi entender, tienen cierta correspondencia con los procesos de creación artística. La elección de la magia como marco epistemológico de análisis tiene que ver con la propuesta de la performance en sí, dado que ésta extrapola los límites disciplinares de la crítica del arte, la historia o la antropología. Se trata de una poética que desafía el método científico académico y los límites de un encuadre obediente del decir disciplinar.

Asimismo, tomaré elementos teórico creativos del feminismo fabulativo de Ursula K. Le Guin y de epistemologías africanas, afrodescendientes e indígenas con las cuales me he formado en la última década. No obstante, la modernidad del sur de Europa es mi cosmovisión de pertenencia por lo que cualquier propuesta elaborada aquí tendrá las limitaciones propias de esa condición. Además, me serví de reflexiones procedentes de los estudios de performance para examinar las estrategias de comunicación planteadas por la artista.

La estructura del artículo se organiza en dos partes: en la primera analizo el proceso creativo de *Tzompantli* considerando distintos elementos de interpretación: el espacio, el tiempo, la noche, las presencias mágicas, la imaginación, la fantasía y el encantamiento. En la segunda presento algunas ideas sobre las estrategias de comunicación de Deborah Castillo (la artista, la artesana o la maga) en su propuesta insurrecta de re-contar la historia de la colonización de las Américas colocando el cuerpo en el centro de la narrativa y concluyo recogiendo las reflexiones finales del texto.

2 LA NOCHE, LA MAGA Y LA IMAGINACIÓN ENCANTADA

No fue sino hasta finales del siglo XIX que la magia comenzó a ser reconocida como un «conjunto de conocimientos y prácticas relacionadas con formas diversas de entender y actuar sobre el mundo, reunía los elementos propios de cualquier cuerpo coherente, colectivo, de principios epistémicos y cosmológicos» (Mondragón, 2022, p. 24). Podríamos sustituir magia por arte y la definición continuaría teniendo sentido. La magia demanda la presencia ineludible de un otro para dialogar, de ahí que invoque necesariamente al cuerpo. Se trata de una práctica relacional que requiere de complejos procedimientos (procesos creativos), fórmulas de prueba-error enraizadas en saberes ancestrales, materialidades diversas, determinada gramática gestual y un mundo de encantar que conjuga experimentalismo con artesanía.

El espacio en el que se desarrolla el acontecimiento debe ser delimitado como cual puesta en escena. Sobonfu Somé⁵ enfatiza que una acción mágica no puede dar comienzo sin antes haber

demarcado con nitidez su área; recomienda la utilización de cenizas, hojas, piedras, veladoras o cualquier elemento orientado a su propósito (2003, p. 52). La acción deberá acontecer en esa escena determinada por una intención específica. Las creaciones mágicas exigen de un conocimiento profundo de los ciclos naturales, puesto que cada estación requiere de una práctica concreta en relación con las entidades específicas de ese periodo y de las distintas temporalidades en juego. De ahí que la magia pueda ser comprendida como «algo que divide y ordena el tiempo» (Valerio, 2022, p. 11).



Figura 1. Tzompantli, Deborah Castillo, inSURrecciones. Reflexiones en torno a performatividades decoloniales, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, abril 2024. Foto: Mara Arteaga.

Tzompantli es un término náhuatl traducido comúnmente como «altar de cráneos», «andamio de cráneos», «hilera de cabezas» o «plataforma de cabezas». Este era un espacio de muerte mexica dedicado a la exposición pública de la violencia corporal ejercida como castigo, sacrificio o pena capital. «Se trata de una baja plataforma de piedra sobre la cual se levanta un andamio o armazón de madera del cual generalmente cuelgan, perforados horizontal o verticalmente, cráneos o cabezas humanas, atravesadas por varas o delgados postes de madera» (Carreón Blaine, 2012, p. 5 y 6).

Esta creación mágico poética se presentó en el jardín del museo durante el crepúsculo vespertino. Un camino estrecho desembocaba en una suerte de espacio escénico, demarcado por la presencia de distintos árboles, en el que se erigía un andamio de 4.5 m de altura. El misticismo concibió la noche como el anteceder de una epifanía, manifestación divina o acto de iluminación cognitiva. La oscuridad nocturna simbolizaba encuentros efímeros de saberes de

distintas naturalezas regidos por el misterio y la vulnerabilidad. La maga aparece en la escena mundo vestida de negro y se dispone a escalar el andamio hasta alcanzar su cima; a ritmo lento, se prepara para la ejecución del acto. Desde esa altura, su presencia se revela como una suerte de manifestación divina al invocar el misterio y la vulnerabilidad propias del misticismo de la noche.

Frente al andamio había una lanza de hierro de 3.30 m con una punta de madera. Se trataba de un objeto mágico creado para la ocasión por un grupo de artesanos del Ajusco, región montañosa ubicada en el suroeste de la capital mexicana. Esta fue una de las piezas artísticas realizada durante el proceso creativo, que gracias a una red tentacular de vínculos pudo alcanzar su punto de clavado en la tierra. En la magia popular se aprende que los objetos mágicos no tienen poder de per se, más bien éstos ganan vida en la medida en que son utilizados.

Los objetos mágicos, pues, existen gracias al poder evocativo de sus descripciones, que dependen de la suspensión de la incredulidad para que sean, crezcan y se amplifiquen en la mente de quienes reciben la información. Aunque sus características cambien y se adapten a la geografía y época, es precisamente su mutación y su trayectoria las que los hacen potentes y perdurables, capaces de cumplir sus múltiples funciones (Damián Miravete, 2022, p. 18).

Sin embargo, siento una pulsión mayor por el uso del término presencias mágicas, para así evitar reproducir la ordenación sistémica de la modernidad, basada en procesos jerárquicos de subjetivación y objetivación del mundo. La lanza era una presencia mágica imponente (viva, en la medida que fuera utilizada) con la que se consumaría el acto de justicia ancestral: el empalamiento de doce figuras trágicas de nuestra Historia. Su apariencia fálica anunciaba una pena de muerte por decapitación de aquellos que conformaron los cimientos de una futura nación parida a la fuerza.

Confieso que por un momento pensé, ¿otro perecimiento más? Los señores de Occidente ya acabaron con todo. No restó nada. Mataron a Dios, mataron al padre, mataron al autor, mataron al sujeto y mataron al Otro. Esa es «la historia del asesino, la historia del héroe» —diría Úrsula K. Le Guin⁶ (2020a, 14). Sin embargo, en el transcurso de la performance se da una disputa de significado de la noción de muerte, que no se sitúa en oposición a la vida sino en relación esencial con ella. Diversas cosmovisiones o «cosmopercepciones» (según Oyewumi, 2017)⁷ y relatos astrológicos cuentan de varias muertes vivenciadas a través de los rituales de paso que se dan a lo largo de la vida. Así, muerte y vida son parte del mismo proceso, no cabe oposición alguna entre ambas.

No obstante, lo que sería contrario a la vida es el desencanto (Simas y Rufino, 2020, p. 10), paradigma que la artista maga enfrenta en el proceder poético, mágico y político de Tzompantli, en una acción que evoca la memoria ancestral de este territorio. El encantamiento del mundo tiene como fundamento el principio vital de integración y, por tanto, la suspensión del excepcionalismo humano. Simas y Rufino definen encantamiento como

la capacidad de transitar en las innumerables vueltas del tiempo e invocar espiritualidades de batalla y de cura, priorizar una política y educación de base comunitaria entre todos los seres y ancestrales, inscribir el cotidiano como rito de lectura y escritura en diferentes sistemas poéticos y priorizar la inteligibilidad de los ciclos (2020, p. 7).

Si bien se dijo que *Tzompantli* es una acción simbólica contra el poder y su representación histórica, me inclino más por la imaginación y la fantasía como parámetros de lectura de esa performance contra el canon, contra la hegemonía de su representación. Según Úrsula K. Le Guin, la imaginación es un canal de acceso a la verdad, que requiere de lo sensorial, la memoria, la fantasía y una común-unidad. La imaginación inaugura un juego regido por el orden de la regla y el orden de la libertad desde el cual producir la fantasía como una verdad del mundo.

Porque la fantasía es verdadera, por supuesto. No es fáctica, pero sí cierta. Los niños lo saben. Los adultos también, y por eso tantos la temen, y con razón. Saben que esa verdad desafía, amenaza incluso, todo lo que es falso, todo lo que de postizo, innecesario y trivial hay en la vida que se han dejado empujar a vivir (...) Los niños son perfectamente conscientes de que los unicornios no existen, pero también de que los libros sobre unicornios, si son buenos, son verdad (Le Guin, 2020b, pp. 28 y 29).

Lo cierto es que la escritora estaba discutiendo con el legado de una modernidad que había reducido el significado de verdad a la correspondencia fáctica. Si bien la filosofía griega concibió *alétheia* como una verdad desvelada, como aquello que no estaba oculto, con la instauración del método científico moderno y su imperativo universal, el significado quedó reducido a la cifra del uno. De ahí que reivindicar la noción de verdad propuesta por Le Guin invoque una imaginación encantada capaz de multiplicar los significados de lo verdadero más allá de las relaciones por correspondencia empírica.

Tzompantli nos propone la fantasía política de la muerte de algunas figuras trágicas de la Historia, a través de una práctica mágica capaz de producir un acto verdadero por desvelamiento o exposición. La performance es verdad. La magia también. Quienes vivenciamos esa acción sabemos que el empalamiento de la cabeza de la Reina Isabel la Católica no existió por correspondencia con los hechos, pero también de que su performance, si era buena, era verdad. Aquella noche la maga re-presentó una muerte intrínseca a la vida como una verdad resultante de ese ejercicio de fantasía, puesto que el empalamiento poético de Cristóbal Colón, la Reina Isabel la Católica o Hernán Cortés contribuye a la invocación de *espiritualidades de batalla y cura*, encantamiento de mundos y caminos históricos de descolonización.



Figura 2. *Tzompantli*, Deborah Castillo, inSURrecciones. Reflexiones en torno a performatividades decoloniales, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, abril 2024. Foto: Mara Arteaga.

El proceso creativo de *Tzompantli* fue extenuante. Deborah Castillo utilizó 400 kg de arcilla negra (un peso histórico nada metafórico) para la creación de doce cabezas de 20 o 30 kg cada una. La artista o artesana (sin distinción colonial) pasó semanas encerrada en su taller moldeando las esculturas de personajes de la historia de Venezuela, España, Argentina, Chile y México. Días y noches esculpiendo esa materialidad y conviviendo con las personalidades emergidas de la arcilla. Los fantasmas llegaron a irrumpir sus sueños. El día previo a la performance su cuerpo manifestaba las marcas de un proceso creativo literalmente pesado: dolores de espalda, cuello, brazos y manos. Esta es la expresión somática de *la tragedia de perder un país* —en el decir de la artista— e incluso, la tragedia de una historia colonial inconclusa con figuraciones contemporáneas de poder al servicio de las élites geopolíticas.

La maga destaca la importancia de los vínculos en su proceso creativo, consciente de que sin esa red tentacular no hubiera sido posible la realización de semejante acontecimiento. *Tzompantli* no sólo consiste en una práctica de anti-representación histórica, también desafía la estructura del canon moderno colonial del arte al dismantelar el *photocall* que ensalza la singularidad del artista genio y re-direccionar el foco de luz al tejido de vínculos necesarios para el devenir poético.⁸ La puesta en valor de la red tentacular de alianzas y complicidades en el desarrollo de un proceso creativo implica el reconocimiento de una enunciación colectiva en las formas de hacer arte. Aquí se da una conjunción indivisible entre estética y ética.

Asimismo, la creación de las doce cabezas de arcilla de color negra demandó una política de cuidados que atendiera esa materia viva hasta el instante final del empalamiento. La arcilla es una roca sedimentaria compuesta por silicatos de aluminio hidratados, provenientes de rocas ígneas (Velázquez Herrera y Fetter, 2022). Se relaciona con el elemento tierra, aunque el agua y el aire también participen en el proceso de creación. En este caso, se trataba de avivar la relación entre la tierra y el agua, sin dejar al aire ejercer su voluntad, puesto que las doce cabezas requerían vivir en estado de humedad para poder ser empaladas. Su etimología remite a la noción de *argilla*, que significa barro de alfarera.

El simbolismo de la arcilla como generadora de vida es parte de las narrativas mitológicas de distintas cosmovisiones. En el sur de México, la mitología maya narrada en el Popol Vuh cuenta que los progenitores Tepeu y Gucumatz crearon al primer ser humano de lodo y acabaron destruyéndolo debido a que no se mantenía en pie y su cuerpo se disolvía con el contacto del agua. Los mexicas también tenían su propia creación del humano protagonizada por Quetzalcóatl y Cihuacóatl. «[...] Y ella, Quilaztli [otro de los nombres de Cihuacóatl], molió los huesos sobre un metate, los amasó, tomó porciones de la masa y les dio la forma humana y la puso después en una vasija dotada de hermosura, modelada en barro» (Velázquez Herrera y Fetter, 2022, p. 13).⁹



Figura 3. Tzompantli, Deborah Castillo, inSURrecciones. Reflexiones en torno a performatividades decoloniales, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, abril 2024. Foto: Mara Arteaga.

En *Tzompantli* también surgieron vínculos mágicos entre la fuerza de la artesana y el poder de la diosa Cihuacóatl, esto es, entre los saberes de la alfarería y la fertilidad de la tierra. La recreación de unos personajes históricos destinados a morir en manos de la artista maga y la divinidad guerrera suponía una epistemología artesanal al servicio de la justicia ancestral. Su proceso creativo implicaba sabidurías relacionadas con las materialidades en ciernes (futuras presencias mágicas), los distintos planos temporales actuantes durante la realización, la convivencia con la arcilla (como elemento vivo), las reacciones somáticas y la invasión fantasmagórica en el plano onírico. Pero no todo el control quedaba a merced de la maga. Ella misma contaba sobre la decisión de asumir el riesgo de intervención del azar y la gravedad en el procedimiento de la performance. Esto supuso el resultado de una obra única e irrepetible. A mi modo de ver, ese altar de cráneos fue una invocación a la muerte como cual ritual de paso hacia paradigmas que sitúan la vida en el centro.



Figura 4. Tzompantli, Deborah Castillo, inSURrecciones. Reflexiones en torno a performatividades decoloniales, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, abril 2024. Foto: archivo Deborah Castillo. Cortesía de la artista

¡Hernán Cortés, presente! Conquistador militar, ego violento, moderno y fálico. Dirá Enrique Dussel que «la primera experiencia moderna fue de la superioridad cuasi-divina del Yo europeo sobre el Otro primitivo, rústico, inferior. Es un Yo violento-militar que codicia, que anhela riqueza, poder, gloria» (1994, p. 44).

¡Reina Isabel La Católica, presente! 1492, la Toma de Granada; la expulsión de los moriscos y los judíos, la mal llamada Reconquista o cristianización de la futura España; el lema de la pureza de sangre; la Conquista de América y el origen del mito de la modernidad — según el filósofo de la liberación —.

¡Cristóbal Colón, presente! Protagonista de la universalidad descubridora, *ego conquiro*, el primer hombre moderno, activo, pragmático, que impuso su individualidad violenta a lo concebido como Otro (Dussel, 1994).

En *Tzompantli*, la acción de empalar a tales personajes configura un complejo ensamble de temporalidades que desafía la tiranía de Chronos. Esta divinidad inauguró una ordenación temporal capturada por la línea recta y conforme a un linaje progresivo que disgregó el devenir del tiempo histórico en departamentos incomunicados (un pasado, un presente y un futuro). Sin embargo, *en los tiempos curvos de la memoria* se escuchan narrativas que conectan ancestralidades, ontologías plurales, espacialidades múltiples, traumas, curas y celebraciones. Cosmovisiones no occidentales son morada de racionalidades que darían cuenta de la complejidad temporal de *Tzompantli*. De ahí que convoque el pensamiento de Leda María Martins,¹⁰ teórica descendiente de matrilineajes desobedientes de la afrodiáspora de este continente, para sentir y pensar la amalgama de elementos propia de lo que ella denomina una «cronosofía en espirales».

El tiempo en espiral resulta de múltiples imbricaciones; la de un movimiento cósmico, simultáneamente retrospectivo y prospectivo, en el cual se incluyen todos los seres y todas las cosas, o sea, todo lo que existe en sus varias formas de ámbitos de existir y de ser, todos los fenómenos naturales y transcendentales, desde las relaciones familiares más íntimas a las prácticas y expresiones sociales y comunales más amplias y más diversificadas; las materialidades del ahora, así como las epifanías del futuro; e incluso la

emanación y resonancia de las fuerzas y energías vitales que pulsan en el movimiento y aseguran la sobrevivencia de todos los seres y del cosmos, en su integralidad y totalidad (Martins, 2022, p. 207).

En el movimiento espiral, el tiempo y la memoria se encuentran, puesto que ambos pueden ser ontológicamente experimentados como figuraciones reversibles, dilatadas o contenidas, no lineales y discontinuas. Esta temporalidad curva nos aproxima a la noción de misterio y a su vez, a pensar en cómo nos relacionamos con éste, es decir, con todo aquello que no pasa por el filtro de la razón moderna, pero que es parte del principio de integración de la vida concebida como una política de conexiones plurales. De ahí que necesitemos de la imaginación y la fantasía como verdad de la escena mundo para danzar las espirales propuestas en *Tzompantli*.

3 CONTAR LA HISTORIA MÁS ALLÁ DEL TEXTO CLÁSICO

La comunicación en esta obra se da a través de una propuesta de escritura corporal que cuenta con la potencia de interrumpir el canon de la historiografía imperial y multiplicar las posibilidades del decir histórico. Los tres elementos principales que componen *Tzompantli*: el cuerpo de la artista, las presencias mágicas y las coordenadas espacio temporales cósmicas o espirales entretejen una narrativa compleja que extrapola el hacer científico racional impreso en el texto clásico. De ahí que, a mi entender, su propuesta nos desafíe a conjugar el sentir con el pensar para dejarse afectar por una comunicación no verbal que requiere de otros parámetros situados en el plano de lo subjetivo (dado que los mensajes serán recibidos de formas distintas según el lugar de enunciación de cada receptor/a/e). Esta es una invitación a incluir la letra s al final de la disciplina: Historias.

La construcción de un relato histórico distinto se inscribe en el movimiento expandido de ascender una altura de 4.5 m de andamio sin perder el equilibrio (dado que no había ninguna medida de seguridad), sin titubear, y repetir durante doce veces el mismo gesto de empalar las pesadas cabezas de nuestra historia patriarcal y colonial. Esa repetición gestual dota a la poética de un carácter performativo (no apenas narrativo) en el sentido de enunciar el hecho histórico al reconocer la herida colonial y procurar justicia ancestral. El cuerpo aquí no es sólo concebido como la figura ejecutante de la acción, el que realiza el acto de escribir, más bien es

El lugar principal de inscripción de conocimiento, conocimiento este que se grafía en el gesto, en el movimiento, en la coreografía (...) En este sentido, lo que en el cuerpo se repite no lo hace apenas como hábito, sino como técnica y procedimiento de inscripción, recreación, transmisión y revisión de la memoria del conocimiento, sea este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc (Martins, 2003, p. 66).

De acuerdo con esto, la repetición de la acción de empalar en *Tzompantli* se presentaría como una práctica de revisión de la memoria del conocimiento inscrito en el gesto de recuperar el altar de cráneos mexica. En esta expresión, la artista articula lo artesanal y estético con lo decolonial y metafísico.

Una vez concluida la acción poética se pudo escuchar entre los caminos del recinto interpretaciones delicadas que generaron cierta incomodidad. Hubo ojos que apenas vislumbraron en la oscuridad

de la noche a «una mujer blanca empalando cabezas negras». Parece que posicionamientos esencialistas leyeron la performance desde la apropiación cultural o, en el peor de los casos, como un gesto racista o un ejercicio de poder propio de la blanquitud. Pero esa interpretación es demasiado reduccionista, puesto que se trata más bien de una voluntad de dialogar con su territorio de acogida desde la herida causada por la tragedia de haber perdido un país. La maga entreteje memorias afectivas e historias políticas de varias colectividades (en el empalamiento de diferentes personajes históricos) e invoca *espiritualidades de batalla y cura* a través de la creación de una escena mundo que conjuga magia, ancestralidad y arte o artesanía.

Tzompantli de Deborah Castillo revela una complejidad de cruces indecibles, pero sí reconocibles desde sentidos o racionalidades más expansivas, que extrapolan el régimen visual adscrito a las políticas del colorismo epidérmico. ¿Será que una lectura pigmentocrática del cuerpo de la maga responde a la complejidad del movimiento poético, político, mágico y cósmico de la performance *Tzompantli*? ¿Su tez blanca cancela la potencia de su hacer artístico? La discusión racial es delicada justamente por el grado de ambigüedad que trae consigo la lectura de cuerpos mestizos en este continente. La categoría *mestizo* en sí ya es ambivalente y porosa y como cual posición identitaria, cambia según el contexto de enunciación (Sovik, 2005; Catelli, 2017). En el gesto de empalar las doce cabezas se inscribe esa ambigüedad; el ego conquiro atravesado por una punta de lanza es un reclamo al fin de la violencia simbólica y material legada del sistema de castas colonial.

No obstante, confundir blancura con blanquitud es un error de lectura que coloca al sujeto en un lugar de poder al cual puede no pertenecer —como sería el caso de la maga—. La blancura es la que informa sobre el color de la piel y, en efecto, tener una tez blanca significa disfrutar de ciertas ventajas otorgadas socialmente por ese capital simbólico (como bien expresa el sistema de castas). En cambio, la blanquitud se ha construido histórica y socialmente como el lugar de los privilegios simbólicos y materiales de una estructura social de poder. *Ser blanco* es considerado el estándar normativo único —el modelo de ser humano ideal—, por lo que su identidad racial no necesita ser marcada.

Lourenço Cardoso, en diálogo con Ruth Frankenberg (1993), plantea la idea de descentralizar la reflexión en torno a la invisibilidad del sujeto blanco (como grupo social) y problematizar las formas en las que esa identidad es marcada (Cardoso, 2011, p. 85). Aquí es donde identifico un *problema* en la lectura pigmentocrática de la maga. La blanquitud es una tecnología de alta sofisticación que nos exige afinar el sentido crítico de nuestras prácticas visuales, pues, el carácter sutil de su poder hace que se filtre por cualquier hendidura, al reducir la complejidad de nuestro marco visual e imponer un «poder ver» simplista y desajustado. La lectura reduccionista de su piel a una cuestión pigmentocrática trae consigo un doble apagamiento de su historia como mujer venezolana y de la memoria ancestral de su cuerpo como mujer *mestiza*.¹¹ En mi opinión, percibir a la maga apenas como una mujer blanca se equipararía a esa concepción de verdad por correspondencia fáctica que no aceptaría como verdadero el empalamiento de las figuras históricas. La confusión entre blanquitud y blancura conlleva obliterar matices, detalles, especificidades, peculiaridades, memorias, marcas invisibilizadas, en la construcción de un relato que termina siendo simple, lineal y por correspondencia. La noción ch'ixi propuesta por Silvia Rivera Cusicanqui expresa la tensión dialéctica del decir y reconocer de esos cruces y nos ayuda a no ceder ante la reducción esencialista.

Porque lo que se trata para blancxs, q'aras y mestizxs, es de reencontrar los hilos perdidos de esos orígenes diversos y contradictorios para hacer gestos epistemológicos de reversión del proceso colonial y de sus marcas de subjetivación. Pero además hay que recordar el significado de la palabra *ch'ixi*: simplemente designa en aymara a un tipo de tonalidad gris. Se trata de un color que por efecto de la distancia se ve gris, pero al acercarnos nos percatamos de que está hecho de puntos de color puro y agónico: manchas blancas y negras entreveradas. Un gris jaspeado que, como tejido o marca corporal distingue a ciertas figuras —el *k'usillu*— o a ciertas entidades —la serpiente— en las cuales se manifiesta la potencia de atravesar fronteras y encarnar polos opuestos de manera reverberante (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 79).

Para una lectura compleja de la acción poética de la maga y su presencia en la escena mundo, lo *ch'ixi* nos inspira a trascender lo obvio, que sería el sentido de pertenencia distinto al mexicano por haber nacido en tierras venezolanas, y el campo de lo visual, como principio privilegiado de cognición a través del cual identificar su blancura. El gris jaspeado de Cusicanqui nos convoca a reconocer las encrucijadas (entre lo social, cultural, ancestral y material) de los procesos de subjetivación y a entretejer conexiones profundas con lo plural de esta región re-nombrada por los feminismos descoloniales como Abya Yala.

4 A MODO DE CONCLUSIÓN

El objetivo del texto era examinar las prácticas estéticas y políticas y las estrategias de comunicación de *Tzompantli* dadas en la acción de enfrentar la narrativa hegemónica de la historia patriarcal y colonial de este territorio. La performance como intervención poética y forma de contar la historia más allá del texto clásico es subversiva e insurrecta justamente por colocar el cuerpo en el centro de la ecuación. El cuerpo es el aquí y el ahora; aúna ancestralidad y futuro; es el espacio donde lo estructural se da en lo particular. De ahí que no haya insurrección sin cuerpo y, por ende, sin espacio y tiempo. En *Tzompantli* esas tres nociones exceden el presente de la acción poética, multiplican sus significados (esa significación dependerá de la cosmovisión de pertenencia de cada asistente) y evidencian los procesos de simplificación semántica impuestos por el raciocinio moderno.

Mi estrategia fue articular los saberes de la magia popular (Nettel, 2022) con el feminismo fabulativo de Úrsula K. Le Guin, desde los cuales invocar a la fantasía y la imaginación como coordenadas analíticas de una acción poética contra el poder hegemónico de la historiografía imperial. Le Guin concibe la imaginación como una vía de acceso a la verdad que requiere de lo sensorial, la memoria, la fantasía y una comunidad de pertenencia. El empalamiento poético de Hernán Cortes, Cristóbal Colón y la Reina Isabel la Católica fue una práctica mágica capaz de producir un acto verdadero a través de juegos de memoria, fantasía y conocimiento sensorial. El empalamiento de esas cabezas no existe por correspondencia con los hechos, mas bien consiste en una representación de la muerte intrínseca a la vida como una verdad resultante de un ejercicio de fantasía. Un resurgir simbólico de la vida sería posible tras la muerte poética de esas figuras. Esa acción verdadera evoca encantamientos de mundos y procesos de descolonización.

Deborah Castillo insistió en visibilizar la red tentacular de colaboraciones gracias a la cual fue posible el proceso creativo artesanal de *Tzompantli*. Ese destaque expresa otro gesto de desobediencia contra el canon moderno colonial del arte que insiste en singularizar la figura del

artista y a su vez, desestimar «el entramado de vínculos generados por los requerimientos del propio desarrollo creativo» (Marugán Ricart, 2023, p. 22).

Mucho se ha escrito sobre la práctica de la performance como una expresión corporal de producción de conocimiento dado a través de su realización (Taylor, 2003; Martins, 2003; Lepecki, 2008; Taylor y Fuentes, 2011). Este análisis bebe de esas aguas, pues, recordando las palabras de Joseph Roach, las performances revelan todo aquello que los textos esconden. Tzompantli presenta una narrativa histórica no textual a través del movimiento expandido de la repetición del empalamiento de las doce cabezas de nuestra historia colonial y patriarcal. En la reiteración de ese gesto (su performatividad) deviene el ejercicio de escritura corporal que conecta temporalidades y espacialidades y excede los límites del decir textual.

Como punto final, presento una reflexión sobre la interpretación delicada de esta performance, por parte de algunos asistentes, con base en parámetros pigmentocráticos que simplifican y reducen el complejo entramado de la subjetividad de la artista como mujer venezolana.

FINANCIACIÓN

“Programa de Becas Posdoctorales (POSDOC)” de la Universidad Nacional Autónoma de México.

5 REFERENCIAS

Cardoso, L. (2011). O branco-objeto: o movimento negro situando a branquitude. *Instrumento: Revista de Estudos e Pesquisas em Educação*, 13(1), 81-93.

Carreón Blaine, E. (2012). Tzompantli, horca y picota. Sacrificio o pena capital. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 28(88), 5-52.
<https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2006.88.2212>

Catelli, L. (2017). Imaginar la formación racial en América Latina a contrapelo del mestizaje y la colonialidad del poder en Conti, R. (org.). *Perspectiva descolonial: conceptos, debate y problema* (pp.131-152). Editorial de la Universidad Nacional del Mar.

Castillo, D. (2022). *Deborah Castillo, cuerpo de obra*. Profundation.

Damián Miravete, G. (2022). Objetos de un mundo encantado. En G. Nettel (coord.). *Magia*. Revista de la Universidad de México (882), pp. 82-89.

Dussel, E. (1994). *1492 El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del “mito de la Modernidad”*. Plural editores.

Frankenberg, R. (1993). *White woman, race matters. The social construction of whiteness*. University of Minnesota Press.

- Kozak Rovero, G. (2022). *Deborah Castillo y la cólera de la historia*. En Castillo, D. Deborah Castillo, cuerpo de obra. Profundation.
- Le Guin, U. K. (2020a). La Teoría de la ficción como Bolsa Transportadora. *Cuadernos Materialistas* (5), 12-15. Editorial Colectiva Materia.
- Le Guin, U. K. (2020b). *El idioma de la noche. Ensayos sobre fantasía y ciencia ficción*. Gigamesh.
- Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Universidad de Alcalá de Henares.
- Martins, L. M. (2022). *O tempo espiralar. Poéticas do corpo-tela*. Cobogó.
- Martins, L. (2003). Performance da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras Língua e Literatura: Limites e Fronteiras* (26), 63-81.
- Marugán Ricart, P. M. (2023). *Forcejeos con la Casa Grande: Terrane y Vivências do Balé das Iyabás*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mondragón, C. (2022). Una puesta en escena de la violencia inexplicable. En G. Nettel, (coord.). *Magia. Revista de la Universidad de México* (882), 23-29.
- Nettel, G. (coord.). (2022). *Magia. Revista de la Universidad de México*, 882.
- Oyèwùmi, O. (2017). *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. Editorial en La Frontera.
- Prandi, R. (2001). *Mitologia dos orixás*. Companhia das Letras.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.
- Simas, L. A. y Rufino, L. (2020). *Encantamento. Sobre política de vida*. MV Serviços e Editora.
- Somé, S. (2003). *O espírito da intimidade. Ensinaamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar*. Coysseus.
- Sovik, L. (2005). Por que tenho razão: branquitude, Estudos Culturais e a vontade de verdade acadêmica em Contemporânea. *Revista de Comunicação e Cultura*, 3(2), 159-180.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). (orgs). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.
- Valerio, C. (2022). La serpiente y el dispositivo. En G. Nettel (coord.). *Magia. Revista de la Universidad de México*, (882), 7-12

Velázquez Herrera, F. y Fetter, G. (2022). *Arcillas. Desvelando sus secretos*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Web consultada

inSURrecciones. Reflexiones en torno a performatividades decoloniales

<https://insurrecciones.com/>

NOTAS

1. El programa artístico, realizado en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, contaba con las performances de Carlos Cruz (México), Lukas Avendaño (México), Marta Hincapié Charry (Colombia/Alemania), Deborah Castillo (Venezuela/México), Carlos Martiel (Cuba/Estados Unidos) y María Galindo (Bolivia).
2. En las mesas de discusión, llevadas a cabo en el Instituto Goethe de la Ciudad de México, participamos Paulina Chamorro (Chile/España), Antonio Prieto (México), Mónica Ornelas (México), Torrivilla (Venezuela/México), Didanwee Kent (México), Eduardo Bernal (México), Jorge Sánchez (Puerto Rico/Estados Unidos) y la autora de este texto (España/México).
3. Escritora y profesora universitaria venezolana con la misma experiencia de haber abandonado su país. Ambas son amigas lo cual explica el amor, la belleza y la intimidad del texto que inaugura el libro de la artista (Castillo, 2022).
4. Existe un amplio sistema de saberes de la magia popular oriundos principalmente de Europa. Para el análisis de la obra de Deborah Castillo tomé como referencia las discusiones desarrolladas en esta publicación: Nettel, Guadalupe. (2022). (coord.). *Magia*. Revista de la Universidad de México, vol. 882.
5. Sobonfu Somé fue una escritora, maestra y activista de Burkina Faso, además de una líder espiritual destacada de la costa oeste africana.
6. Escritora estadounidense de ciencia ficción, poesía y ensayos críticos. Una de las grandes magas del feminismo occidental.
7. Cosmopercepción es la noción que Oyeronké Oyewumi escoge para nombrar marcos epistémicos y espirituales no occidentales que no consideran la visión un sentido superior de conocimiento del mundo respecto del resto de los sentidos (2017).
8. Para una reflexión extendida sobre el canon moderno-colonial del arte, ver: Marugán Ricart, 2023.
9. En muchas cosmovisiones, las narrativas originarias cuentan que la creación de la humanidad

fue consumada gracias a la arcilla o el barro, es decir, la tierra y el agua, la materia y la emoción. En el Candomblé [religión brasileña de matriz africana], Nanã es una orixá femenina relacionada con el origen del ser humano en la Tierra. Habita en territorios húmedos, pantanos, manglares y aguas estancadas. Nanã es la más antigua y su sabiduría surge de sus tránsitos entre la tierra y el agua (barro, lama), entre la vida y la muerte (Prandi, 2001). También, la mitología griega cuenta con la controversial figura de Prometeo como el alfarero de la humanidad.

10. Poeta, ensayista, dramaturga y profesora brasileña. También es Rainha de Nossa Senhora das Mercês de la hermandad de Nossa Senhora do Rosário en Jatobá, Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasil).

11. Poeta, ensayista, dramaturga y profesora brasileña. También es Rainha de Nossa Senhora das Mercês de la hermandad de Nossa Senhora do Rosário en Jatobá, Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasil).