

EL SIMULACRO COMO OPERACIÓN DE LA MATERIALIDAD EXPANDIDA Regímenes ‘otros’ de discursividad y visibilidad en la *performance* latinoamericana

Daniela Bertolini O’R¹

Resumen: Este artículo analiza cómo ciertas performances latinoamericanas contemporáneas —en particular la obra de Daniela Bertolini O’R— reapropian críticamente el cuerpo de las mujeres, históricamente disciplinado por parámetros masculinos, blancos y heterosexuales. Asimismo, examina cómo la práctica performática en cuestión, situada desde una experiencia de feminidad blanca, problematiza la blanquitud como construcción histórica y régimen de visibilidad, interrogando las formas en que dicha posición participa en la reproducción de la violencia que busca cuestionar.

A partir del análisis de los video performances *Dios te salve* (2024), *Pegado a la piel* (2025) y *Dulce espera* (2026), se propone comprender el simulacro no como representación, sino como una operación de la materialidad expandida que activa el cuerpo como dispositivo de enunciación no discursiva. Estas prácticas no reproducen la realidad, sino que producen desplazamientos en los modos de ver y de percibir, poniendo en crisis identidades fijas como la blanquitud, la feminidad y la maternidad.

Desde un enfoque que articula feminismo decolonial, estudios de performance y teoría crítica de la imagen, el artículo sostiene que estas obras desestabilizan los regímenes hegemónicos de visibilidad al inscribir la violencia colonial, patriarcal y racial en el cuerpo, transformándola en experiencia sensible. De este modo, la performance se configura como una práctica que no solo denuncia la violencia, sino que produce formas encarnadas de conocimiento y abre otras posibilidades de existencia política.

Palabras claves: *Performance* latinoamericana; Materialidad expandida; Simulacro; Colonialidad del género; Feminidad blanca.

¹ Universidad de Valparaíso. Artista Visual e investigadora en artes visuales. Su trabajo se desarrolla en los dispositivos de la fotografía, arte objetual, instalación y video performance. A partir de la autobiografía y desde la ironía, construye un discurso crítico en torno al género, abordando las violencias que se ejercen sobre los cuerpos de las mujeres. Ha exhibido su obra en el MAVI (Museo de Artes Visuales), CENTEX (Centro de Extensión del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio) y hall central MNBA (Museo Nacional de Bellas Artes). Su obra pertenece a la colección del MNBA (2025) y del MINCAP Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2022). Santiago- Chile. ORCID: <http://orcid.org/0009-0005-9132-7790>. Correo: daniela.bertolini@postgrado.uv.cl

SIMULACRO COMO OPERAÇÃO DE MATERIALIDADE EXPANDIDA 'Outros' regimes de produção de sentido e visibilidade na *performance* latino-americana

Resumo: Este artigo analisa como certas performances latino-americanas contemporâneas — em particular a obra de Daniela Bertolini O’R — reapropriam criticamente o corpo das mulheres, historicamente disciplinado por parâmetros masculinos, brancos e heteronormativos. Examina, ainda, como essa prática performática, situada a partir de uma experiência de feminilidade branca, problematiza a branquitude como construção histórica e regime de visibilidade, interrogando as formas pelas quais essa posição participa da reprodução da própria violência que busca questionar.

A partir da análise dos videoperformances *Dios te salve* (2024), *Pegado a la piel* (2025) e *Dulce espera* (2026), propõe-se compreender o simulacro não como representação, mas como uma operação da materialidade expandida que ativa o corpo como dispositivo de enunciação não discursiva. Essas práticas não reproduzem a realidade, mas produzem deslocamentos nos modos de ver e de perceber, colocando em crise identidades fixas como a branquitude, a feminilidade e a maternidade.

A partir de uma abordagem que articula feminismo decolonial, estudos de performance e teoria crítica da imagem, o artigo sustenta que essas obras desestabilizam os regimes hegemônicos de visibilidade ao inscrever a violência colonial, patriarcal e racial no corpo, transformando-a em experiência sensível. Desse modo, a performance se configura como uma prática que não apenas denuncia a violência, mas também produz formas encarnadas de conhecimento e abre outras possibilidades de existência política.

Palavras-chave: Performance latino-americana; Materialidade expandida; Simulacro; Colonialidade de gênero; Feminilidade branca.

SIMULACRUM AS AN OPERATION OF EXPANDED MATERIALITY 'Other' regimes of discursivity and visibility in Latin American performance

Abstract: This article analyzes how certain contemporary Latin American performances—particularly the work of Daniela Bertolini O’R—critically reappropriate the female body, historically disciplined by masculine, white, and heteronormative parameters. It further examines how this performative practice, situated within an experience of white femininity, problematizes whiteness as a historical construction and a regime of visibility, interrogating the ways in which this positionality participates in the reproduction of the very violence it seeks to challenge.

Based on the analysis of the video performances *Dios te salve* (2024), *Pegado a la piel* (2025), and *Dulce espera* (2026), the article proposes understanding simulacrum not as representation, but as an operation of expanded materiality that activates the body as a non-discursive device of enunciation. These practices do not reproduce reality; rather, they produce shifts in ways of seeing and perceiving, destabilizing fixed identities such as whiteness, femininity, and motherhood.

From an approach that articulates decolonial feminism, performance studies, and critical image theory, the article argues that these works destabilize hegemonic regimes of visibility by inscribing colonial, patriarchal, and racial violence onto the body, transforming it into a sensory experience. In this way, performance emerges as a practice that not only denounces violence but also produces embodied forms of knowledge and opens up alternative possibilities for political existence.

Keywords: Latin American performance; Expanded materiality; Simulacrum; Coloniality of gender; White femininity.

Introducción

*“Pienso, luego existo; siento, luego existo”
(Moraña, 2021, p. 96)*

Las prácticas performáticas latinoamericanas contemporáneas han recurrido insistentemente al cuerpo como espacio de contestación de la violencia histórica. Sin embargo, el cuerpo no comparece en estas obras como soporte de representación ni como vehículo expresivo de experiencias individuales, sino como superficie material donde la violencia colonial, patriarcal y racial se vuelve perceptible y pensable. El problema que organiza este texto no es, por tanto, qué dicen estas *performances* sobre el dolor, sino qué hacen con él, qué tipo de conocimiento producen cuando lo sitúan en la acción, es decir, en la experiencia encarnada.

En Latinoamérica, el cuerpo no puede desligarse de la memoria colonial, de la violencia racial estructural ni del patriarcado (Moraña, 2021, p.60). Esto supone entender que el cuerpo situado no opera como una entidad neutral, sino como un territorio históricamente producido donde dichas violencias se inscriben, se actualizan y se hacen experiencia. Por tanto, los cuerpos feminizados han sido históricamente territorio de conquista, castigo y disciplinamiento, sometidos a una “pedagogía de la crueldad” (Segato, 2016, p. 57) inscribiendo en ellos el poder a través de violaciones, torturas y feminicidios. Frente a este escenario, ciertas acciones performáticas latinoamericanas emergen como respuesta directa a los dispositivos de dominación que no sólo normaron y violentaron los cuerpos, sino que también los hicieron desaparecer. En esta marco, diversas artistas visuales llevaron sus cuerpos a límites físicos para volverlos ‘a la vida’ y hacerlos hablar a través de la memoria del dolor, interrumpiendo el silencio de los relatos oficiales e instalando otras narrativas corporales.

El ensayo se propone analizar cómo en ciertas prácticas performáticas —en particular en la obra de Daniela Bertolini O’R—, el simulacro se activa como modalidad de la materialidad expandida para desestabilizar identidades fijas de blanquitud, pureza y sacrificialidad del cuerpo femenino, produciendo regímenes otros de visibilidad y discursividad que no se limitan sólo a representar la violencia, sino que la denuncian y la reconfiguran críticamente. Las identidades fijas son producidas por la matriz colonial como clasificaciones jerárquicas (raza, género) que organizan el poder y distribuyen valor. En el cuerpo, operan como normas e inscripciones materiales que regulan conductas, visibilidades y vulnerabilidades. Así, el cuerpo no solo las encarna y reproduce en la experiencia cotidiana, sino que también puede desplazarlas y reconfigurarlas.

El concepto de materialidad expandida, propuesto en este artículo, deriva del pensamiento ontológico de Deleuze (2024) respecto a la materia como campo abierto, relacional y en devenir. En este marco, la materialidad no se restringe a lo objetual, sino que se configura como un entramado de fuerzas y afectos; lo “expandido”, por tanto, no remite a una mera extensión del soporte, sino a un desbordamiento ontológico de la materia misma. Desde esta perspectiva, la noción permite pensar el cuerpo más allá de su perímetro biológico, como un campo de intensidades donde se inscriben y circulan relaciones históricas, políticas y sensibles. En consecuencia, herida, sangre y cicatriz no son solo tejido dañado, fluido orgánico o marca en la piel; más bien dejan de operar como simples evidencias de daño para devenir superficies críticas que amplifican la potencia enunciativa del cuerpo, convirtiendo el dolor en lenguaje sensible, político y epistémico.

Dicho concepto se justifica en tanto permite abordar las obras no solo desde su dimensión formal y visual, sino desde las relaciones sensibles, corporales, afectivas, simbólicas y políticas que estas activan. Así, la materialidad expandida opera como una herramienta de análisis para examinar cómo el cuerpo, en la práctica artística estudiada, aparece como una materialidad atravesada por fuerzas históricas, coloniales, raciales y sexuales, configurándose como un campo relacional donde cuerpo, imagen, memoria y violencia se articulan en una misma trama material.

Esta noción se operacionaliza como una categoría que permite abordar las obras a partir de dimensiones interrelacionadas que no operan de manera aislada, sino como un campo de fuerzas en tensión. En primer lugar, una dimensión corporal, que entiende el cuerpo como superficie de inscripción histórica, donde la violencia colonial, racial y patriarcal se hace materia. En segundo lugar, una dimensión afectiva, que atiende a la circulación de intensidades y a la producción de afectos como modos de conocimiento no discursivo. En tercer lugar, una dimensión escópica, que examina los regímenes de visibilidad que organizan la aparición del cuerpo y sus condiciones de legibilidad. Finalmente, una dimensión relacional, que considera las articulaciones entre cuerpo, imagen, espacio y espectador como parte constitutiva de la obra. Este desglose no constituye un esquema de aplicación rígido, sino una matriz de lectura que orienta el análisis situado de las prácticas performáticas abordadas.

Sobre este eje se sitúa la operación del simulacro como un modo de activación de la materialidad expandida. Entendida también desde un sentido deleuziano, donde la herida, producida mediante maquillaje y artificio técnico, no busca reproducir una herida real, sino configurar un umbral en el que lo ‘simulado’ afecta como si fuera real, afectando materialmente la experiencia del cuerpo tanto de quien ejecuta la acción como de quien la observa. Esta operación permite denunciar la violencia colonial y patriarcal sin reproducirla literalmente sobre el cuerpo, proponiendo una ética del no daño y, a la vez, un régimen visual crítico. A través de heridas y lágrimas de sangre producidas mediante simulacro, la artista Daniela Bertolini O’R expone la blanquitud, la pureza y la sacrificialidad del cuerpo como ficciones coloniales y patriarcales, desestabilizando su pretensión de universalidad y abriendo la posibilidad de otras formas de existencia femenina, atravesadas por tensiones y contradicciones situadas.

Este análisis se sitúa, además, desde una posición de enunciación atravesada por la blanquitud, entendida no como condición neutral, sino como una construcción histórica inscrita en la matriz colonial del poder. Desde esta perspectiva, la blanquitud no aparece aquí como identidad a representar, sino como problema a interrogar, en tanto forma específica de feminidad que ha sido históricamente universalizada por el feminismo hegemónico. Así, el análisis no busca hablar en lugar de otras experiencias racializadas, sino tensionar el propio lugar de enunciación, haciendo visible la implicación del cuerpo que enuncia en las relaciones de poder que analiza.

El texto se inscribe en un abordaje teórico-estético que articula el feminismo decolonial (Galindo, 2022; Mendoza, 2023), la crítica de la colonialidad del género (Lugones, 2024; Segato, 2016), los estudios de *performance* (Alcázar, 2014; Zúñiga, 2008) y giro afectivo (Moraña, 2021; Ahmed, 2017), junto con aportes de la teoría crítica de la imagen y del régimen escópico moderno-colonial (Deleuze, 2010). Estos marcos no operan de manera acumulativa, sino como una matriz analítica que permite leer las obras desde la intersección entre cuerpo, poder, afecto y visualidad. El texto se organiza en tres secciones. En la primera, se revisan las genealogías de disciplinamiento del cuerpo y se examina cómo los relatos del poder se sostuvieron en cuerpos socialmente legitimados que reprodujeron dispositivos desigualdad y exclusión. Desde este enfoque, emergen corporalidades múltiples que desbordan los marcos coloniales y normativos, así como la lógica representacional hegemónica. En este contexto, la *performance* es abordada como una práctica que produce regímenes otros de visibilidad, afecto y sentido, configurados desde su materialidad expandida y la noción de simulacro.

En la segunda parte, se analizan los video-*performances* *Dios te salve* (2024), *Pegado a la piel* (2025) y *Dulce espera* (2026), para mostrar cómo la materialidad expandida, activada mediante el simulacro, no produce solo imágenes, sino que funciona como una estrategia semiótico-política que convierte al cuerpo en plano de enunciación donde la violencia feminicida y racial se reinscribe críticamente. Paralelamente, se interroga la estabilidad de identidades como la mujer blanca privilegiada, la madre devota, la víctima pasiva o el sujeto femenino universal del feminismo hegemónico, entendidas aquí como configuraciones históricas puestas en crisis. Desde este marco, se propone el simulacro en la práctica performática como una operación que produce conocimiento situado, ya que hace visible la

continuidad de la violencia colonial-patriarcal, reconfigura la memoria en el presente y obliga a revisar los modos hegemónicos de mirar, nombrar y valorar los cuerpos feminizados.

Finalmente, se reflexiona sobre el cuerpo como dispositivo de enunciación no discursiva y sobre las posibilidades que abren estas prácticas performáticas para pensar corporalidades capaces de producir sentido más allá del discurso hegemónico. No se trata de lo que las obras representan, sino de lo que hacen con los afectos —dolor, vulnerabilidad, duelo, miedo, vergüenza, culpa— entendidos como núcleos de producción de sentido y como modos de existencia política y estética. En este sentido, siguiendo a Ahmed (2017), los afectos no se alojan exclusivamente en los cuerpos, sino que circulan entre ellos, adhiriéndose a ciertas figuras y produciendo economías afectivas que configuran jerarquías de valor y reconocimiento.

Desde esta perspectiva, en la práctica analizada se configuran formas otras de visibilidad y de verdad, en las que la materialidad expandida, activada mediante el simulacro, no remite únicamente a lo material u objetual, sino a una materialidad sensible que remece, incomoda e interpela, desplazando los marcos normativos de lectura del cuerpo.

El cuerpo como potencia política-afectiva

Desde la colonización, el cuerpo de las mujeres fue constituido como un territorio de disputa política donde la violencia de género se inscribió con extrema crueldad. Sobre el cuerpo castigado se impuso un régimen de control ideológico, material y simbólico que reafirmó la autoridad de quién lo ejercía —el orden patriarcal—. Esta estructura encontró en la ‘materialidad corporal’ el soporte privilegiado para desplegar tecnologías del miedo, configurando la violencia como una condición constitutiva de su funcionamiento (Moraña, 2021, p. 272).

Esa violencia, inscrita históricamente en sus cuerpos, ha operado como uno de los lenguajes más persuasivos al servicio de religiones e ideologías con fines de control político (Sanabria, 2015, p. 116). La producción de dolor funcionó como práctica de cosificación, manipulación y exterminio dirigida a aquellos cuerpos considerados una amenaza para la hegemonía, en tanto encarnaban formas de existencia que desbordaban los marcos normativos de género, raza y sexualidad. Este despliegue corresponde a un ejercicio de poder orientado a anular el valor de la vida, administrar la muerte y gobernar mediante el terror.

La violencia de género, los feminicidios, las violaciones sexuales, las desapariciones y los castigos ejemplares —como la quema de brujas— dejaron huellas materiales y psicológicas (cicatrices y traumas) que funcionaron como gramática de dominación. El dolor no operó únicamente como signo representacional ni como tecnología del adiestramiento, sino como una inscripción onto-afectiva en tanto compromete la existencia del cuerpo a nivel sensible y material ligada a la larga duración patriarcal-colonial, configurando formas de existencia sensiblemente afectadas.

Aunque radicalmente victimizados y subyugados bajo las formas del miedo y la obediencia, los cuerpos de las mujeres han resistido las condiciones materiales que les fueron impuestas, constituyéndose en espacios de enunciación desde los cuales se articulan experiencias encarnadas del dolor. En este sentido, Zúñiga (2008, p. 27) sostiene que, más que encarnar las alteridades exiliadas de la historia del arte occidental, las artistas visuales han reivindicado en el arte un espacio de resistencia y contrahegemonía frente a un régimen que trata las relaciones vivas —cuerpos, memorias, afectos— en objetos consumibles, borrando historias, autonomías y subjetividades.

En este marco, la *performance* no constituye un simple gesto estético, sino una práctica de denuncia y supervivencia que restituye presencia y agencia. Su especificidad radica en que el cuerpo no es un mero soporte formal, sino un archivo vivo que, al mismo tiempo que expone la inscripción histórica del daño —sangre, corte, cicatriz—, ensaya su reescritura, desplazando la herida del destino

naturalizado al territorio de la acción y la transformación. Desde esta perspectiva, la *performance* puede entenderse como un arte de los cuerpos vivos, de la potencia afectiva y de su relación con la vida misma (Zúñiga, 2008, p.57).

La potencia del trabajo de ciertas artistas *performers* radica en la resignificación del cuerpo a través de la autobiografía, recurso que les permite analizar críticamente el contexto social en el que viven, y que, a través de una reflexividad intensa, articulan conciencia, proceso y acción (Alcázar, 2014, p. 16). Se configura así un escrutinio del yo que no remite a un individualismo, sino a un sujeto situado históricamente, un cuerpo relacional que observa sus circunstancias, las interpela y extrae de ellas claves de lectura.

Como señala Federici (2022, p. 116), toda experiencia corporal arrastra dimensiones sociales y biográficas, del mismo modo que todo compromiso político involucra necesariamente al cuerpo. En consecuencia, no es posible pensar la política sin el cuerpo, ni al cuerpo al margen de su contexto histórico y social.

Si la *performance* transmite historia a través del cuerpo, es posible comprender la explicitación de la violencia en ciertas prácticas latinoamericanas. El tratamiento brutal al que fueron sometidos los cuerpos desde el colonialismo, que alimentó un imaginario simbólico de tortura y sacrificio que diversas artistas reactivaron críticamente. En este marco, algunas *performers* latinoamericanas han tomado sus cuerpos no como un mero soporte de experimentación, sino como un campo de experiencia, desde el cual exploraron nuevos paradigmas de representación a través de acciones corporales intensificadas e intervenciones extremas que pusieron en crisis los límites del propio cuerpo. En estas prácticas emerge una paradoja al recurrir al dolor autoinfligido y controlado para interrumpir un sufrimiento que excede todo control y que está presente inevitablemente en la vida personal, social e histórica (Le Breton, 2019, p. 15).

La herida —y, en particular, la sangre que brota— se configura como una acción *in extremis* de lo insostenible — que al ser reinscrita bajo una lógica performática—, adquiere una potencia simbólica de transgresión capaz de hacer visible lo silenciado y develar lo que fue relegado al margen (Le Breton, 2019, p. 62-63).

El cuerpo, en ciertas prácticas performáticas latinoamericanas —como las analizadas aquí—, se resignifica como dispositivo de enunciación no discursiva que se expresa a través de su propia acción y no desde la palabra. De este modo, el cuerpo comienza a operar como superficie de inscripción que porta las marcas históricas del poder, las memorias afectivas del daño y las huellas de racialización y género que lo atraviesan. Al mismo tiempo actúa como superficie significativa, capaz de producir signos mediante gestos, posturas, fluidos o desplazamientos espaciales que funcionan como unidades materiales de un lenguaje no verbal.

Interesa aquí operativizar el concepto de materialidad expandida —entendido en sentido deleuziano— para pensar el cuerpo no solo como superficie de inscripción del poder, sino como un campo de extensión que desborda su perímetro biológico. Desde esta perspectiva, la herida, la sangre y la cicatriz dejan de leerse únicamente como huellas de daño para activar una dimensión político-afectiva que hace emerger la memoria herida, interrumpe la naturalización del dolor y fractura los regímenes de visibilidad dominantes. En ellas se condensan y se exponen las violencias —simbólicas, epistemológicas, sistémicas y sexuales— que el orden hegemónico ha insistido en borrar.

Por tanto, las acciones artísticas que implicaron heridas, cicatrices, fluidos o el registro del sufrimiento no buscaron una espectacularización morbosa, sino hacer visible aquello que fue históricamente silenciado: el feminicidio y la violencia colonial que continúa resonando en los cuerpos contemporáneos. En este marco, ciertas prácticas performáticas latinoamericanas devienen un campo donde el dolor se transforma en lenguaje de lo sensible y donde la vulnerabilidad se vuelve potencia política capaz de resistir y desestabilizar los dispositivos coloniales y normativos de la representación. Si el cuerpo fue territorio de conquista y lugar de inscripción del poder, aquí se reconfigura como un espacio de agencia frente a esas mismas fuerzas que los marcaron.

En consecuencia, la materialidad expandida configura un conjunto de estrategias que convierten lo intolerable en legible, trasladando la violencia del ámbito privado al campo de lo común, situándola como asunto público y, por tanto, político; al mismo tiempo que restituye agencia a quien la enuncia e interpela. El dolor deja de ser pura pasividad para volverse una decisión política y estética; mientras que ciertas *performances* se configuran como prácticas de saber que traducen experiencias históricas de colonialidad, racismo y patriarcado en lenguajes sensibles capaces de hacer sentir/pensar.

En suma, el cuerpo como dispositivo de enunciación no discursiva y la materialidad expandida como herramienta semiótico-política, en tanto produce sentido y reconfigura las condiciones de visibilidad, componen un marco teórico-práctico para leer prácticas performáticas latinoamericanas como las aquí analizadas.

Poner(se) en crisis para una descolonización afectiva

La idea de materialidad expandida se articula aquí a través del registro del simulacro, entendido no como falsificación o copia degradada de lo real que busca imitar, sino como una operación capaz de producir efectos de realidad. En este marco, los artificios estéticos —maquillaje, prótesis, escenografía— funcionan como los medios materiales a través de los cuales el simulacro se construye y adquiere potencia crítica. No se trata, por tanto, de una imitación mimética de la herida, sino de la producción de signos que activan una experiencia sensible y política de la violencia, sin reducirse a la reproducción literal. En lugar de ocultar estas huellas —sangre, herida y muerte—, los artificios las exponen, tensionando el régimen representacional que las ha estetizado o privatizado.

Desde esta perspectiva, el simulacro en un sentido deleuziano, no remite a un original perdido, sino que opera como materialidad autónoma de sentido, con potencia política para cuestionar las jerarquías de representación que han organizado la visualidad moderno-colonial. Deja de entenderse como engaño para devenir lenguaje crítico y gesto de resistencia, reinscribiendo la violencia en el campo de la denuncia.

El simulacro activa un lenguaje visual que desestabiliza la lógica de verdad que impuso la modernidad y produce otras formas sensibles capaces de operar críticamente sobre la violencia. De este modo, no hay un ‘original’ al que las obras deban ser fieles, sino una serie de diferencias productivas que inventan nuevas configuraciones de lo sensible. En esta línea, Deleuze (2024, p. 410), permite pensar el desmontaje de las identidades fijas impuestas por el orden colonial y reorientar sus signos en sentido crítico, habilitando formas de existencia situadas desde la diferencia, la mezcla y la conflictividad.

En sintonía con esta perspectiva, Moraña (2021, p. 115) retoma esta idea del simulacro, afirmando que la diferencia no debe entenderse como una desviación respecto de un modelo original, sino como un rasgo constitutivo de lo real, desde el cual se producen otras formas de ver, sentir y habitar. Desde este marco teórico, la pregunta ya no se centra exclusivamente en lo que las prácticas representan, sino en lo que producen, es decir, en su capacidad de generar regímenes de visibilidad, afecto y sentido que disputan la hegemonía de las identidades fijas.

En este contexto, la materialidad expandida se configura desde el registro del simulacro y organiza otras estrategias de enunciación y significación que reconfiguran el régimen visual, desplazando las jerarquías que regulan las formas de mirar, de aparecer y de ser mirado.

En los videos *performances* de Bertolini, *Dios te salve* (2024), *Pegado a la piel* (2025) y *Dulce espera* (2026), el simulacro opera como una modalidad de la materialidad expandida, en la que la herida se produce mediante maquillaje, prótesis y otros artificios estéticos, visibilizando la crueldad de los feminicidios y las violaciones sexuales, así como los proyectos de blanqueamiento, eugenesia y exclusión racial. Este recurso sitúa al cuerpo en un territorio liminal donde se desdibujan las distinciones entre lo real y lo representacional, tensionando la relación entre verdad e imitación.

En este desplazamiento, el cuerpo deviene un dispositivo de enunciación que articula un lenguaje sensible del dolor sin depender de la literalidad del daño físico. Así, la herida deviene signo producido por el artificio que, al inscribirse en la escena performática, interroga los modos de ver y creer en lo que se ve, permitiendo cuestionar cómo se produce realidad y no solo cómo se lo representa.

Dios te salve (2024) es un video *performance* que aborda la violencia feminicida como una forma extrema de lo que Rita Segato denomina la ‘pedagogía de la crueldad’. En el contexto moderno-colonial, la domesticación de las mujeres se sostuvo a través de un *ethos* social estructurado por la violencia sistemática, en el que las prácticas como la violación sexual, el acoso, la humillación, la prostitución forzada y la esclavitud sexual operaron como tecnologías de control orientadas a la apropiación y colonización de sus cuerpos.

Este trasfondo permite comprender la violencia exacerbada que atraviesa los feminicidios en Latinoamérica, donde los cuerpos feminizados devienen territorios de castigo con exceso de crueldad en un proceso que Segato (2016, p. 58). De ahí la relevancia del concepto de feminicidio, en tanto no se limita únicamente a tipificar la muerte de una mujer, sino que nombra un dispositivo político que incorpora el móvil de odio, el ensañamiento y la espectacularización del daño, configurándolo como un crimen de lesa humanidad.

En este contexto, la obra se sitúa en una escena de violencia doméstica donde la autora aparece con huellas visibles de agresión —moretones y heridas producidas mediante maquillaje—, de modo que la violencia no es representada, sino activada como experiencia visual y sensible (fig. 1). Esta operación no oculta el dolor, sino que lo amplifica, inscribiendo el cuerpo en una memoria histórica que no remite al padecimiento individual, sino a una persistencia colectiva. Así, el video-*performance* no documenta violencia, sino que la reorganiza perceptivamente, transformándola en alegoría crítica de la persistencia del orden patriarcal-colonial y como parte de una genealogía histórica que se prolonga desde la conquista hasta el presente.



Figura 1: Daniela Bertolini O'R. *Dios te salve*, 2024. Fotograma del Video *performance*². Fuente: Archivo de la artista

² Video completo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=o0-1nPhsHgM>

El cuerpo es abandonado en un sitio eriazo como residuo, expuesto a moscas y perros, lo que da cuenta de la desestimación por la vida de las mujeres y el menosprecio por el cuerpo femenino. La violencia no se limita únicamente en la forma de cometer los crímenes misóginos, sino que se extiende a la forma en que los cuerpos son descartados, ocultándolos, fragmentándolos o quemándolos, con el objetivo de borrar toda huella. Estas prácticas no sólo elimina a la víctima, sino que obstaculizan el reconocimiento jurídico del crimen y la responsabilidad del agresor. Persisten aún sistemas judiciales donde opera la lógica de ‘sin cadáver, no hay crimen’, ‘sin pruebas, no hay delito’, ‘sin evidencia, no hay condena’. De este modo, estas administraciones del cadáver constituye un espectáculo de impunidad y soberanía jurisdiccional, formando parte de la economía del poder.

El título del video-*performance* ironiza sobre herencias coloniales como la institución del matrimonio, legitimada por el discurso cristiano bajo el imaginario de ‘hasta que la muerte los separe’. La tensión entre la liturgia de lo sagrado y la brutalidad de lo profano atraviesa la pieza, evidenciando como en nombre del amor y la fidelidad, se perpetúan prácticas de dominación en las que las mujeres mueren a manos de los hombres que dicen amarlas. La obra cuestiona la figura de la esposa devota y sacrificada, naturalizada por el imaginario cristiano-romántico, mostrando que no responde a una esencia ni a un destino natural, sino una construcción política producida en la intersección entre el cristianismo colonial y el patriarcado. En este sentido, más que una continuidad directa, se pone en evidencia la naturalización romántica de estas lógicas, donde la mujer no deviene víctima por accidente, sino por la estructura relacional que la constituye como cuerpo apropiable.

La elección de una canción de la trova latinoamericana que forma parte del video *performance* no se limita a un comentario ideológico, sino que expone una paradoja histórica, los lenguajes políticos de emancipación pueden coexistir con gramáticas afectivas de dominación. El hombre revolucionario promete amar ‘pese a todo’, condensando un guion romántico heteropatriarcal donde el amor ‘verdadero’ tiene que insistir, doler, perseguir, controlar, probarse una y otra vez, romantizando el acoso emocional como prueba de amor.

Lo que en la trova aparece como intensidad poética, leído en clave feminista, revela que, aun en proyectos de transformación social, la estructura del vínculo no se modifica necesariamente con el cambio del proyecto político. Así, la pieza convierte la balada amorosa en banda sonora que acompaña la violencia feminicida, poniendo en evidencia el vínculo entre romanticismo sacrificial y violencia extrema.

En este punto resulta especialmente productivo el planteamiento de María Galindo (2022, p. 50), quien sostiene que no es posible ‘descolonizar sin despatriarcalizar’, en tanto el patriarcado no constituye un sistema aislado, sino una estructura imbricada con la colonialidad que organiza simultáneamente el poder, el deseo y las formas de vínculo. Desde esta perspectiva, el feminicidio no puede leerse como un exceso individual ni como una desviación afectiva —tal como lo sugiere la retórica de los “crímenes pasionales”—, sino como una expresión extrema de un régimen que produce cuerpos disponibles para la violencia. En este sentido, Dios te salve no solo representa dicha violencia, sino que la reinscribe críticamente al evidenciar la alianza entre amor romántico, institución matrimonial y sacrificio femenino como dispositivos que sostienen y legitiman esa estructura. Así, la obra desplaza la lectura del feminicidio desde el registro del acontecimiento hacia el de la estructura.

La insistencia mediática en la retórica de los ‘crímenes pasionales’ cumple una función central en esa administración simbólica al traducir la violencia estructural en exceso afectivo, donde el amor desmedido, el despecho, la obsesión o los celos ‘nublan la razón’ de quienes matan. Esta narrativa reemplaza la dimensión política del acto, invisibiliza el problema estructural de las relaciones de género marcadas por el poder y desplaza la responsabilidad hacia la víctima, cuya conducta habría transgredido la norma.

La culpa está inscrita en el cuerpo de las mujeres —en tanto simbólica como materialmente—, como lo sugiere el tatuaje que la autora porta en su propio cuerpo para ‘encarnar’ esa culpa. Al simular su

propia muerte, la obra no se limita a denunciar la violencia doméstica, sino que evidencia el amor romántico como una tecnología de gobierno que produce sujetos disponibles al sacrificio.

El dispositivo visual sitúa al espectador en una posición ambigua. La cámara registra el cuerpo asesinado, pero es la duración del plano y la fijación del encuadre lo que impiden el consumo rápido de la imagen. No hay corte que libere ni desplazamiento que distraiga; así, la mirada del espectador queda atrapada frente al cuerpo-resto y se ve obligada a sostener o evadir esa visión. En esa tensión se configura un régimen otro de visibilidad. La incomodidad que produce la escena puede leerse como un efecto afectivo que desestabiliza la posición del espectador, obligándolo a confrontar las condiciones desde las cuales mira. La obra retoma los códigos habituales de la violencia —la escena del basural, el cuerpo desechado, signos de descomposición— y los subvierte mediante el simulacro, no para normalizar el feminicidio, sino impedir su naturalización. Al no tratarse de un cadáver real, la imagen deja de operar como información y pasa a operar como interrogación. La cámara deja de registrar un hecho para devenir un dispositivo crítico que expone las condiciones mismas de la mirada, cómo se mira, desde dónde se mira y bajo qué marcos de valoración se mira.

El simulacro funciona como un registro de la materialidad expandida en la medida en que desplaza lo biológico hacia lo simulado, para producir una herida que no sangra realmente, pero que es percibida como tal por el espectador. Se constituye así un artificio estético que visibiliza la violencia feminicida y la devuelve como imagen crítica capaz de ‘hacer hablar’ al cuerpo’ sin necesidad de recurrir a la literalidad orgánica.

En este marco, el cuerpo no solo denuncia la violencia histórica que lo atraviesa, sino que abre un lenguaje no discursivo que sitúa al espectador frente a la brutalidad estructural de dicha violencia permitiendo que el cuerpo hable allí donde la evidencia jurídica permite el silencio. La imagen no se limita a reproducir el daño, sino que lo rearticula como experiencia sensible, permitiendo que el cuerpo hable allí donde la evidencia jurídica tiende a exigir silencio. El simulacro no banaliza el dolor, sino que transforma al cuerpo —aparentemente destinado a devenir resto o sacrificio— en una superficie que acusa, archiva y devuelve al espacio público la pregunta por la responsabilidad colectiva. Así, la identidad fija de mujer-basura/mujer-sacrificio se desestabiliza, y el cuerpo performático se configura como un lugar de memoria, denuncia y exigencia ética.

La operación del simulacro tensiona la dimensión sacrificial inscrita en un cuerpo leído blanco. En los imaginarios latinoamericanos del feminicidio, el cuerpo arrojado al basural, enterrado en fosas clandestinas o abandonado en sitios eriazos suele corresponder, en muchos casos, a mujeres pobres, indígenas, morenas o migrantes, cuyas muertes tienden a ser socialmente desvalorizadas. La pieza desestabiliza esa distribución racial del daño al situar, en el lugar del cuerpo-desecho, a un cuerpo que porta los signos de la blanquitud.

Sin embargo, no se trata de una simple operación de inversión, sino de evidenciar que ese lugar de sacrificio no es un accidente individual, sino el efecto de un régimen colonial-patriarcal que organiza diferencialmente qué vidas son prescindibles. De esta manera deviene superficie de inscripción del feminicidio, no como equivalencia, sino como una operación que hace comparecer en el propio cuerpo aquello que históricamente ha sido proyectado sobre otros. En este sentido, la blanquitud busca hacer visible una violencia históricamente desplazada hacia cuerpos racializados — como advierte Grada Kilomba (2023, p. x) —.

Desde esta perspectiva, la inscripción de los video-performances en un cuerpo leído como blanco no implica la universalización de esa experiencia, sino que opera como una condición situada desde la cual se problematizan las violencias coloniales que han recaído históricamente sobre cuerpos feminizados y racializados.

La acción no pretende sustituir esas experiencias, sino establecer una relación crítica, activando un gesto de implicación que pone en evidencia la dimensión estructural y persistente de esa violencia. De este modo, la muerte de la otra no se asume como identidad, sino como interpelación, abriendo un espacio de reflexión sobre la responsabilidad colectiva.

Pegado a la piel (2025) configura la práctica artística como un ejercicio de desplazamiento subjetivo orientado a descentrar la mirada e imaginar modos de transformar la propia subjetividad colonizada de la autora. En el horizonte de la colonialidad del poder descrito por Quijano (2019), la obra problematiza la posición ideológica y estética de una piel blanca en un imaginario atravesado por la jerarquización racial.

Por su inscripción de clase y raza, la autora accede a una posición de privilegio que le ha permitido circular con relativa facilidad por determinados circuitos de validación y de reconocimiento. En otro sentido, su blanquitud hace que su voz sea legitimada dentro de ese régimen de reconocimiento. Es precisamente esta posición la que el video *performance* busca interrogar, exponiendo la blanquitud no como una condición neutral o universal, sino como construcción histórica situada.

A través de esta acción, la artista activa un gesto simbólico de desprendimiento respecto de la posición ideológica y estética que encarna su piel blanca, mediante el acto de ‘limpiarla’ insistentemente con una escobilla de ropa. Este movimiento reiterado opera como un gesto de confrontación con los signos del privilegio racial y con los mandatos estéticos producidos por el canon blanco-occidental, poniendo en cuestión las condiciones de clase y raza que autorizan a ciertos cuerpos a hablar en nombre de lo universal. La artista explora su propia blanquitud como condición situada, interrogando los vínculos entre origen, pertenencia y poder.

La fricción produce una herida construida mediante maquillaje, que no remite a una agresión particular, sino que vuelve perceptible el blanqueamiento y la violencia racial como tecnologías históricas de la colonialidad del poder inscritas en el cuerpo. El gesto de lavarse la piel hasta hierirla no representa un daño literal ni busca sustituirlo por una metáfora, sino que reescenifica, desde el simulacro, el gesto colonial de la limpieza, invirtiendo su dirección. Allí donde ese gesto operó para borrar los rastros de lo moreno, lo mestizo y lo indígena del cuerpo social latinoamericano, aquí se ejerce sobre una piel blanca que porta el privilegio. La artista, consciente de la imposibilidad de desprenderse de esa inscripción histórica, activa una acción que pone en evidencia esa tensión, el mandato de pureza se confronta con la imposibilidad de deshacerse de la marca de la blanquitud.

El cuerpo deja de reproducir pasivamente la norma, ya que el gesto que habitualmente sostiene el mandato de limpieza y pureza —lavado, higiene y blanqueamiento— es llevado aquí al extremo de una autolesión simulada. De este modo, dicho gesto se vuelve visible como violencia y se orienta críticamente contra el propio privilegio. La herida simulada no remite únicamente a una violencia externa, sino que hace perceptible la violencia implícita en la normalización de la blanquitud (fig. 2). En este sentido, el simulacro funciona como mecanismo de desnaturalización que no oculta sin que modifica las condiciones bajo las cuales la violencia puede ser percibida.



Figura 2: Daniela Bertolini O'R. *Pegado a la piel*, 2025. Fotograma del Video *performance*³.
Fuente: Archivo de la artista

El cuerpo deviene así un campo de interrogación sobre los modos en que la modernidad racializó la mirada y jerarquizó las corporalidades. El gesto de lavar la propia piel no enfrenta a un opresor identificable, sino que expone la interiorización de ese opresor que lleva ‘pegado a su piel’. El intento de ‘desblanquear’ fracasa y, más bien, acentúa y evidencia la diferencia, haciendo visible el carácter estructural del privilegio. Desde una clave decolonial, el simulacro se configura como una contramirada al transformar el acto de lavarse en un proceso de descolonización afectiva, donde el cuerpo deja de reproducir pasivamente la norma y la confronta desde su propia piel, haciendo su implicación en la violencia del blanqueamiento.

La obra toma un acto cotidiano doméstico —lavar y blanquear la ropa— y lo invierte, no para limpiar ‘lo moreno’, sino para intervenir sobre la propia piel blanca, evidenciando que ese gesto de limpieza no es inocente, sino una tecnología colonial. En este marco, el trabajo introduce una crítica a la universalización del feminismo blanco. Como señala María Lugones (2024, p. 85), este ha tendido a centrar sus luchas en disputar los roles y mandatos impuestos a las mujeres blancas, burguesas y de clase media, sin problematizar suficiente que dichas características corresponden en una forma específica y situada de feminidad —blanca—. En este marco, la obra introduce una crítica a la universalización del feminismo blanco, entendido como aquel que ha tendido a asumir como universal una experiencia situada —blanca, burguesa y occidental—, invisibilizando otras formas de opresión atravesadas por la racialización y la colonialidad.

Sobre esa base, diversas teorizaciones feministas han tendido a universalizar esa experiencia como si todas las mujeres fueran blancas, invisibilizando otras dimensiones constitutivas de la subjetividad, como la raza, la etnia, la sexualidad y la clase social. Lugones (2024), plantea que la categoría “mujer” en la modernidad colonial no fue universal. La “mujer” reconocida como tal era, era principalmente, la mujer blanca, burguesa, frágil, doméstica, sexualmente controlada y destinada a la reproducción legítima. En cambio, las mujeres indígenas, negras, mestizas y colonizadas fueron racializadas de

³ Video completo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-GZu8ZNOcn0>

otro modo. No fueron plenamente incorporadas a esa categoría de “mujer”, sino animalizadas, explotadas como fuerza de trabajo, sexualizadas, violentadas y reducidas muchas veces a la función reproductiva o servil. *Pegado a la piel* se inscribe críticamente en este debate, pero no permanece en el plano declarativo. No apela a una identidad de origen como fundamento de legitimidad política, sino al reconocimiento del propio lugar dentro de la estructura colonial. En ese sentido, la posibilidad de sostener una praxis decolonial no deriva de la pertenencia racial, sino de la posición que cada cuerpo asume frente a las relaciones de poder que lo constituyen.

Alcázar (2014, p. 211) plantea que la transformación de las estructuras sociales exige partir de la propia implicación en ellas. Esto no supone una equivalencia o intercambiabilidad de las posiciones, sino la posibilidad de interrogarlas críticamente desde el propio locus de enunciación, sin desconocer la diferencia colonial (Mendoza, 2023, p. 136). En ese sentido, la artista trabaja desde una posición privilegiada pero problematizada, que no se niega ni se expía, sino que expone la matriz que la hace posible, haciendo visible aquello que ha sido negado, oprimido, desautorizado y sistemáticamente borrado del imaginario hegemónico.

Desde esta perspectiva, el video *performance* puede leerse como una modalidad de simulacro dentro de la materialidad expandida, en la medida en que la herida no reproduce una violencia empírica, sino que produce una verdad sobre la violencia colonial y patriarcal. La herida, el enrojecimiento y la textura infectada de la piel no amplían el cuerpo en un sentido metafórico, sino que lo constituyen como una superficie semiótica en la que se inscribe la norma racial y se hace visible el procedimiento histórico mediante el cual la modernidad instituyó la pureza como criterio de valor. En este desplazamiento, la piel deja de operar como soporte orgánico para convertirse en campo expandido de inscripción donde la violencia del blanqueamiento se vuelve legible.

La *performance* aquí altera el régimen de visibilidad, desplaza la mirada clasificatoria hacia el propio cuerpo, que enuncia e interroga la blanquitud como posición de poder. La obra no representa esa jerarquía, sino que la vuelve perceptible al situar el privilegio como problema visible. El simulacro transforma la piel blanca en un campo de disputa sensible que no elimina la marca que permanece — literal y metafóricamente— pegada a la piel, sino que abre un espacio de interrogación sobre las gramáticas coloniales incorporadas al cuerpo y formas en que estas pueden ser puestas en tensión.

La interrogación de la blanquitud como marca corporal continúa en *Dulce espera* (2026), pero ahora desplazada hacia otra identidad fija del imaginario colonial-patriarcal: la maternidad pura, sacralizada y abnegada. Si en *Pegado a la piel* el simulacro hacía visible la imposibilidad de limpiar la piel blanca, en esta obra la operación se traslada al cuerpo mariano, cuya aparente pureza es atravesada por la memoria de la violencia sexual colonial. *Dulce espera* (2026), presenta una escena organizada como un altar barroco católico, iluminación teatral y ángeles que sostienen el dispositivo sacro. Sin embargo, estos ángeles no corresponden a querubines blancos propios de la pintura renacentista, sino a cuerpos de bebés negros que irrumpen visualmente la escena. En el centro se sitúa una figura femenina de apariencia virginal, cuyo vientre abultado evidencia un avanzado embarazo, inscribiéndola en el imaginario de la ‘dulce espera’. Sobre esta composición irrumpe un registro sonoro que evoca una situación de violencia sexual, mientras la figura mariana comienza a derramar lágrimas de sangre. La obra establece así una tensión entre la iconografía mariana —pureza, abnegación, maternidad idealizada— con la violencia sexual históricamente ejercida sobre cuerpos feminizados y racializados.

En este sentido, la pieza puede leerse a la luz de la colonialidad del género (Lugones, 2008, p. 11), entendida como una forma de organización moderna-colonial que articuló simultáneamente diferenciación sexual y racial. En este marco, ciertos cuerpos fueron destinados a la reproducción legítima, mientras que otros quedaron subordinados a formas de reproducción servil. Las mujeres indígenas fueron reducidas a matrices de producción de esa población subordinada; sus cuerpos fueron criminalizados, medicalizados o sometidos a violaciones sexuales sistemáticas como forma de control político. En esta línea Segato (2016, p.39) señala que la violación sexual operó como un ejercicio de soberanía sobre cuerpos colonizados, más que como desviación individual. La obra

vuelve perceptible esta lógica al situar la violencia fuera del campo visible, pero dentro del campo audible, ya que el acto no se muestra, pero su carácter estructural se hace presente.

Dulce Espera organiza un sistema de signos en el que la iconografía religiosa, el registro sonoro de la violación sexual, las corporalidades racializadas y la figura de la Virgen derramando lágrimas de sangre operan como componentes semiótico-políticos que orientan la lectura de la obra. La estética barroca latinoamericana —dorado, teatralidad y exceso— remite a la alianza histórica entre Iglesia, poder y blanquitud. En ese marco, los cuerpos de bebés negros no funcionan como ornamento, sino que evidencian cómo las corporalidades racializadas han sido históricamente instrumentalizadas como soporte de un orden que se construye sobre sus cuerpos sin pertenecerles.

La figura mariana blanca y embarazada condensa la idea de una maternidad abnegada y sacrificial, en tensión con otras genealogías invisibilizadas, como las ‘madres morenas solteras’ que han debido criar a los ‘hijos huachos’ producto de las violaciones sexuales a las que fueron sometidas (Montecino, 2000, p. 47). El cuerpo femenino sacralizado se ofrece entonces como soporte penitente que, lejos de cuestionar las estructuras materiales de la violencia, moviliza afectos como culpa y obediencia, reforzando la figura de la mujer como sujeto sacrificial que sufre en nombre de otros (fig. 3).



Figura 3: Daniela Bertolini O'R. *Dulce espera*, 2026. Fotograma del Video *performance*⁴. Fuente: Archivo de la artista

La operación del simulacro organiza la escena en dos planos. Por un lado, el audio de la violación introduce una violencia que permanece fuera del campo visual; por otro, las lágrimas de sangre inscriben el daño en el rostro de la Virgen. La pieza no reproduce el acontecimiento, sino que modifica su localización perceptiva. Allí donde la colonialidad del género situó históricamente la violencia sobre cuerpos racializados, el video desplaza su inscripción hacia el cuerpo que encarna la pureza simbólica. El cuerpo blanco deja de presentarse como lugar neutro y universal de enunciación para convertirse en superficie donde se inscribe la historia colonial, marcado por una herida que no puede

⁴ Video completo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7gY3H8h5jaE>

borrarse. En este sentido, el simulacro, como operación de la materialidad expandida, desestabiliza el régimen escópico colonial-patriarcal al invertir la posición tradicional del cuerpo blanco maternal asociado a la pureza, la calma, el cuidado, volviéndolo lugar de inscripción de la violencia.

Las imágenes de las vírgenes que lloran sangre activan una política de los afectos al mostrar el daño y el dolor, pero para reinscribirlos en una narrativa de sacrificio femenino y redención espiritual que opera neutralizando la dimensión estructural de la violencia —colonial, patriarcal, económica— que atraviesa los cuerpos de las mujeres. En este desplazamiento, el cuerpo gestante deja de presentarse como objeto de contemplación idealizada para aparecer como un cuerpo atravesado por la violencia, donde la maternidad, en muchos casos, se revela como una imposición.

Las lágrimas dejan de operar como signo de santidad o anuncio de salvación para constituirse en síntoma de violencia sexual y colonial. En este sentido, el simulacro no busca persuadir sobre la realidad material del sangrado, sino alterar las condiciones de percepción y producir inteligibilidad política allí donde la imagen devocional había estabilizado la pureza. La Virgen adquiere un carácter ambivalente que encarna, simultáneamente, violencia y resistencia, funcionando como una pantalla donde se proyecta la memoria del dolor de los cuerpos racializados que la iconografía católica ha instrumentalizado y borrado a la vez. La performance no se limita a denunciar la historia de las violaciones coloniales y sus efectos, sino que desplaza esa genealogía hacia el presente, interpelando al cuerpo blanco a hacerse responsable de ella, como una acción contra la persistencia del pasado en el presente (Ahmed, 2017, p. 15).

Consideraciones finales

Este artículo partió por la pregunta en que la *performance* latinoamericana aquí estudiada, al activar el simulacro como operación de la materialidad expandida, desestabiliza identidades fijas y produce regímenes otros de discursividad y visibilidad. A partir del corpus performático de Daniela Bertolini O’R, se sostuvo que el cuerpo no opera únicamente como soporte expresivo, sino como dispositivo de enunciación no discursiva capaz de producir sentido desde la experiencia, lo sensible, lo visual y lo afectivo. En este marco, la materialidad expandida permitió pensar cómo sangre, heridas, cicatrices, maquillaje, lágrimas de sangre, escenografías e imágenes videográficas exceden el perímetro biológico del cuerpo para constituirse en operadores semiótico-políticos que inscriben la violencia colonial-patriarcal y, al mismo tiempo, la transforman en lenguaje crítico.

En las obras analizadas, el simulacro no funciona como falsificación ni como copia degradada, sino como una operación capaz de producir realidad sensible y política. En *Dios te salve*, el cuerpo sacrificial deja de aparecer como resto mudo para convertirse en instancia de denuncia frente al feminicidio y a la retórica del “crimen pasional”. En *Pegado a la piel*, la blanquitud deja de operar como lugar neutro de enunciación y se vuelve campo de conflicto, interrogación y descolonización afectiva. En *Dulce espera*, la maternidad mariana es desplazada de su lugar de pureza y abnegación para revelar la violencia sexual y racial inscrita en la genealogía colonial de los cuerpos feminizados. En conjunto, estas obras muestran que blanquitud, maternidad y feminidad no son esencias estables, sino configuraciones históricas puestas en crisis desde la materialidad del cuerpo y el artificio del simulacro. En este corpus, las categorías de blanquitud, maternidad y feminidad no operan como identidades fijas ni como esencias, sino como configuraciones históricas puestas en crisis, abriendo la posibilidad de pensar otras formas de agencia y de inscripción del cuerpo en el presente, más allá de los regímenes que históricamente han regulado su visibilidad..

El enunciado, “Siento, luego existo” de Moraña que introduce este artículo, puede interpretarse —en clave latinoamericana— no como una simple inversión del sesgo logocéntrico del cogito cartesiano, sino como la afirmación de una inscripción situada. El cuerpo que siente es el cuerpo herido por la historia, un cuerpo atravesado por la violencia patriarcal-colonial que no se piensa desde la

abstracción, sino desde la experiencia encarnada del dolor, pero capaz de convertir esa afección en criterio de lectura, memoria y resistencia. Así, la performance no sólo muestra un daño, sino que produce las condiciones sensibles para pensarlo de otro modo. Su potencia crítica no reside únicamente en lo que representa, sino en aquello que vuelve visible, en lo que deja decir al cuerpo y en los afectos que moviliza para reorganizar la mirada.

En conclusión, la materialidad expandida y la operación del simulacro permiten afirmar que el cuerpo no es sólo lugar de inscripción de la violencia, sino también posibilidad de otros modos de existencia política y de conocimiento. Al convertir la piel blanca en campo de disputa, la herida en artificio crítico y la maternidad en escena de conflicto, las performances de Bertolini desestabilizan los regímenes modernos de verdad, visibilidad y afecto. En este marco, la crítica a la blanquitud no opera como sustitución de otras experiencias, sino como interrogación de las condiciones desde las cuales ciertas imágenes y cuerpos adquieren visibilidad, evidenciando los regímenes que organizan diferencialmente lo que puede ser visto, dicho y reconocido. En este sentido, la denuncia de la violencia colonial sobre los cuerpos de las mujeres no se define por el color de piel, sino por una cuestión ética desde la cual se interrogan las relaciones de poder que la sostienen.

“Siento, luego existo” nombra, entonces, una verdad encarnada, la posibilidad de pensar y habitar el mundo desde cuerpos que, al hacerse visibles en su vulnerabilidad y potencia, movilizan afectos y desbordan las gramáticas coloniales del daño.

Referencias

- AHMED, S. *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: UNAM Centro de Investigaciones y Estudios de Género, 2017.
- ALCÁZAR, J. *Performance Un arte del yo: Autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XX editores, 2014.
- DELEUZE, G. *Diferencia y repetición*. Argentina: Amorrortu editores, 2024.
- FEDERICI, S. *Ir más allá de la piel*. Madrid: Editores Tinta Limón, 2022.
- GALINDO, M. *Feminismo Bastardo*. Buenos Aires: La vaca Editores, 2022.
- KILOMBA, G. *Memorias de la plantación*. Episodios de racismo cotidiano. Buenos Aires: Tinta Limón, 2023.
- LE BRETON, D. *El cuerpo herido : Identidades estalladas contemporáneas*. Buenos Aires: Topia Editorial, 2019.
- LUGONES, M. *Hacia un feminismo decolonial*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2024.
- MONTECINO, S. *Madres y huachos*. Alegorías del mestizaje chileno. Santiago de Chile: Editorial Catalonia, 2000.
- MENDOZA, B. *Colonialidad, Género y Democracia*. Ciudad de México: Ediciones Esakal, 2023.
- MORAÑA, M. *Pensar el cuerpo*. Historia, materialidad y símbolo. Barcelona: Heder Editorial, 2021.
- QUIJANO, A. *Ensayos en torno a la colonialidad del poder*. Buenos Aires: Ediciones del signo, 2019.
- SANABRIA, C. *Pensar el arte hoy: el cuerpo*. Bogotá: UTADDO, 2015.
- SEGATO, R. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Edición Traficantes de sueños, 2016.
- ZÚÑIGA, R. *La demarcación de los cuerpos*. Tres textos sobre arte y biopolítica. Santiago de Chile. Ediciones Metales Pesados, 2008.