

**EL CUERPO COMO DISPOSITIVO DE  
ENUNCIACIÓN NO DISCURSIVA.  
MATERIALIDAD EXPANDIDA Y  
AGENCIAMIENTO SITUADO EN LA  
PERFORMANCE LATINOAMERICANA**

**THE BODY AS A NON-DISCURSIVE  
APPARATUS OF ENUNCIATION.  
EXPANDED MATERIALITY AND  
SITUATED AGENCY IN LATIN  
AMERICAN PERFORMANCE**

*DANIELA BERTOLINI*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidad De Valparaiso, Chile.  
Correo electrónico: dbertolinioryan@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.32870/lv7i64.8314>

**Resumen**

El presente ensayo examina la tensión entre los procesos históricos de disciplinamiento, la representación del cuerpo “otro”—estructurada por lógicas coloniales, modernas y hegemónicas—y las posibilidades de reapropiación crítica que ofrece el arte contemporáneo, en particular —en ciertos casos— de la *performance* latinoamericana.

A partir de la pregunta, ¿cómo y desde dónde la *performance* latinoamericana hace “hablar” al cuerpo más allá de los lenguajes normativos y hegemónicos?, se propone un abordaje teórico-estético que articula estudios de *performance*, feminismos y pensamiento situado.

Metodológicamente, combina análisis conceptual con estudio de casos de prácticas performáticas latinoamericanas seleccionadas por su centralidad del cuerpo y agenciar nuevas formas de presencia, por su anclaje situacional, materialidad expandida y enfoque feminista-interseccional.

El artículo demuestra que las prácticas performáticas contemporáneas, especialmente en el contexto latinoamericano, funcionan como dispositivo de enunciación no discursiva que, al operar desde la materialidad expandida, subvierte las lógicas normativas de la representación y exhibe los regímenes de violencia –de género, raza y sexualidad– impuestos por la matriz colonial. De este modo, propone categorías situadas que no solo amplían el campo de los estudios de género y de la *performance*, sino además aporta a las epistemologías del Sur tomando como referencia la experiencia de la *performance* latinoamericana. Finalmente, evidencia un desplazamiento de la primacía logocéntrica al reconocer la *performance* como método de conocimiento en el que este se encarna, se siente y se transmite, más allá del lenguaje verbal o escrito.

*Palabras clave:* cuerpo "otro", performance latinoamericana, materialidad expandida, pensamiento situado, epistemologías del Sur

### **Abstract**

This essay examines the tension between historical processes of disciplining, the representation of the "othered" body—structured by colonial, modern, and hegemonic logics—and the possibilities for critical reappropriation offered by contemporary art, particularly in certain cases of Latin American performance. Guided by the question "how, and from where, does Latin American performance make the body 'speak' beyond normative and hegemonic languages?", it proposes a theoretical-aesthetic approach that brings together performance studies, feminisms, and situated thought. Methodologically, it combines conceptual analysis with case studies of Latin American performance practices selected for the centrality of the body and its capacity to enact new forms of presence, for their situated anchoring, expanded materiality, and feminist–intersectional focus. The article demonstrates that contemporary performance practices—especially in the Latin American context—operate as a non-discursive mode of enunciation which, working through expanded materiality, subverts the normative logics of representation and exposes regimes of violence—of gender, race, and sexuality—imposed by the colonial matrix. In doing

so, it proposes situated categories that not only broaden the fields of gender and performance studies but also contribute to Southern epistemologies by taking Latin American performance as a key point of reference. Finally, it evidences a shift away from logocentric primacy by recognising performance as a method of knowledge in which knowledge is embodied, felt, and transmitted beyond verbal or written language.

*Keywords:* othered body, Latin American performance, expanded materiality, situated thought, Southern epistemologies

RECEPCIÓN: 21 DE OCTUBRE DE 2025/ACEPTACIÓN: 25 DE MARZO DE 2026

## INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de este artículo es examinar cómo el cuerpo –históricamente disciplinado y jerarquizado por las lógicas coloniales, modernas y patriarcales– puede ser resignificado en el arte mediante la *performance* contemporánea, particularmente en ciertos contextos latinoamericanos, como dispositivo de enunciación no discursivo capaz de cuestionar los regímenes escópicos –entendidos como sistemas de visualidad que organizan lo visible y lo invisible, produciendo jerarquías de representación– y proponer nuevos modos de existencia política y estética (Nochlin, 2022).

No es posible pensar la insubordinación del cuerpo sin situarla en relación con los condicionamientos sociales y culturales que han configurado las corporalidades históricamente producidas y socialmente diferenciadas. El cuerpo ha sido objeto de regulaciones y sometido constantemente a dispositivos de control instaurados por marcos normativos y estructuras institucionales que definieron su existencia y representación. En este entramado, la dimensión de género resulta central, pues la colonialidad del poder<sup>2</sup> no solo organizó el trabajo y la raza, sino que también instauró un régimen de género que naturalizó la subordinación de las mujeres y feminizó a los cuerpos colonizados. Este régimen epistémico-político (escópico) definió a los cuerpos feminizados y racializados, y lo situó en una doble condición de vulnerabilidad, como sujetos subalternos dentro de un orden patriarcal (género/sexualidad) y como cuerpos colonizados en un sistema racial jerarquizado (raza/colonialidad). En este sentido, lo escópico no se reduce a lo visual solamente, sino que remite a un régimen epistémico y político que organiza la mirada y produce jerarquías de visibilidad.

A partir de los debates en torno a la colonialidad de la raza y a la colonialidad del género (Quijano, 2019; Lugones, 2024), se vuelve necesario interrogar cómo el arte -desde la *performance*<sup>3</sup>- opera como campo de resistencia, reapropiación y reinscripción corporal frente a los regímenes de poder.

<sup>2</sup> Mignolo (2005) denomina colonialidad del poder, a la persistencia de una estructura de dominación más allá del colonialismo histórico, que articula raza, género y conocimiento.

<sup>3</sup> En una definición operativa, se entiende por *performance* a las acciones sobre o desde el cuerpo en vivo, situadas en el campo de la producción artística (González Castro, 2016).

En este marco, el artículo interroga la emergencia del “*cuerpo otro*” como categoría filosófica y política de la alteridad, así como su potencial para cuestionar los regímenes escópicos que históricamente lo invisibilizaron, lo redujeron a la pasividad o lo codificaron desde parámetros normativos masculinos, blancos y heterosexuales (Echeverría, 2018). La representación del cuerpo, en consecuencia, ha constituido un campo de disputas estéticas, políticas, epistémicas y ontológicas que interpelan directamente los dispositivos de control y las normativas modernas de la corporalidad (Foucault, 2009; Segato, 2018; Federici, 2022).

Este trabajo se sustenta en un enfoque feminista situado e interseccional que articula un andamiaje teórico interdisciplinar con el análisis de obras, problematizando cómo la colonialidad del poder ha producido categorías corporales y estéticas que aún operan en el presente. Al mismo tiempo, atiende a las formas en que la visualidad hegemónica ha funcionado como dispositivo de poder, así como a las rupturas que dieron lugar al giro corpóreo en el arte contemporáneo (Fischer-Lichte, 2011; Alcázar, 2014).

El texto se organiza en cuatro secciones. En primer lugar, se revisan las genealogías del disciplinamiento del cuerpo (Morña, 2021), mostrando cómo las lógicas coloniales y modernas establecieron jerarquías que distinguieron entre cuerpos plenamente reconocidos, cuerpos parcialmente aceptados y cuerpos “otros” –feminizados, racializados o disidentes–

completamente marginados e invisibilizados. Se introduce la noción de “*cuerpo otro*” como categoría filosófica, vinculada a formas de exclusión social presentes en los relatos oficiales y en la mirada eurocéntrica del arte como relato hegemónico.

En segundo lugar, se analiza la crisis de la representación, evidenciando cómo los discursos del poder se sostuvieron en cuerpos encarnados que legitimaron desigualdades y consolidaron dispositivos de exclusión, y cómo, en este marco, emerge una práctica artística como campo privilegiado para visibilizar corporalidades múltiples que desbordan la pretendida universalidad moderna (Belting, 2010; Giunta, 2018).

A continuación, se examina el giro corpóreo en el arte contemporáneo, cuyo despliegue paradigmático se manifiesta en la *performance*, particularmente en el contexto de ciertas prácticas latinoamericanas contemporáneas –particularmente en clave feminista y decolonial– abordadas a partir del análisis de tres casos chilenos contemporáneos. Este giro se entiende como el desplazamiento de un cuerpo “afectado” a un cuerpo “de afectación”, capaz de desbordar los marcos normativos. La *performance*, al centrar el cuerpo en el foco de la acción, lo inscribe como presencia situada, atravesada por intensidades y relaciones de afecto y afección. El corpus analizado se compone de tres prácticas performáticas contemporáneas desarrolladas en Chile, seleccionadas no por su carácter representativo del conjunto de la *performance* latinoamericana, sino por su pertinencia para problematizar la

relación entre cuerpo, violencia y materialidad en clave feminista y decolonial. En este sentido, se trata de un recorte analítico que permite observar, de manera situada, ciertas operaciones –apropiación, resignificación y simulacro– a través de las cuales el cuerpo deviene dispositivo de enunciación no discursiva.

Finalmente, se propone una reflexión en torno al cuerpo como dispositivo de enunciación no discursiva, subrayando las posibilidades que abren las prácticas performáticas latinoamericanas para pensar corporalidades encarnadas como potencias críticas y productoras de sentido más allá del discurso hegemónico.

#### **GENEALOGÍAS DEL DISCIPLINAMIENTO Y REPRESENTACIÓN DEL CUERPO “OTRO”**

El cuerpo constituye, por naturaleza, un territorio problemático, pues en él se intersectan discursos, posicionamientos ideológicos y protocolos disciplinares (Moraña, 2021). A lo largo de la historia ha devenido en objeto de control y disciplinamiento mediante normas, valores, instituciones y prácticas sociales que han influido en su percepción y representación (Foucault, 2009). El cuerpo fue desplazado a la posición de objeto, despojado de agencia, concebido como algo que se posee y controla.

Los dispositivos de control y las normativas modernas de la corporalidad determinaron qué cuerpos eran

reconocidos como sujetos dotados de humanidad, legitimidad, agencia y derechos dentro del marco hegemónico; cuáles lo eran de manera parcial, estigmatizados, aunque tolerados. Cuáles definitivamente, no lo eran –los cuerpos “otros”–, radicalmente despojados de humanidad, animalizados, invisibilizados y desechados (Lugones, 2024).

Referirse al cuerpo “otro” no es un gesto gramatical antojadizo, sino una distinción filosófica vinculada a la alteridad y a la subjetividad. Hablar de “otro” cuerpo remite a una diferencia reconocible que no reduce; en cambio, un cuerpo “otro” plantea una diferencia radical, que desborda las categorías habituales y lo constituye como cuerpo excluido. Estos cuerpos “otros” fueron silenciados y marginados de representar relatos oficiales. En dicha configuración las mujeres, indígenas y negros fueron los principales “blancos” del disciplinamiento y la violencia.

La matriz colonial del poder, además de racializar los cuerpos, encontró en el cuerpo femenino otro eje fundamental de control y explotación (Federici, 2022). En esta línea, Segato (2018) enfatiza, que el proceso colonial no se organizó únicamente en torno al color de piel, sino también según una lógica patriarcal que definió la subordinación de las mujeres. Es precisamente en este cruce entre colonialidad y patriarcado donde emerge lo que Lugones (2008, 2024) conceptualizó como la colonialidad del género. Una categoría sin fundamento ontológico, pero con una eficacia epistémica que

organizó la diferencia sexual como criterio de jerarquización, convirtiéndola en una estructura naturalizada de poder.

En consecuencia, la colonialidad del poder no actuó únicamente a través de la expropiación de la fuerza de trabajo y la imposición de la violencia racial, sino también mediante la producción de estos cuerpos feminizados como categoría estructural de exclusión, y explotación sexual y servil (Echeverría, 2018).

Estas genealogías del disciplinamiento no se limitaron al ámbito político o social, sino que encontraron en las prácticas artísticas un terreno privilegiado de reproducción de la violencia. El arte ha funcionado como otro relato hegemónico que produjo y legitimó representaciones que oprimieron a los cuerpos "otros", operando como un dispositivo de control de la mirada en el que estas violencias se replicaron simbólicamente a través de la desclasificación y la invisibilización (Giunta, 2018).

El cuerpo ha sido un eje central de la práctica artística, representado de innumerables maneras a lo largo del tiempo, siempre condicionados por la mirada occidental (Belting, 2010). Las imágenes configuradas desde epistemologías eurocéntricas, lejos de ser neutrales, consolidaron estructuras de poder que redujeron a los cuerpos a objetos sometidos a una mirada hegemónica.

El régimen escópico moderno constituyó una mirada colonizadora que construyó al "otro" desde un imaginario de subordinación, marcado por su condición de sujeto ontológicamente inferior (Quijano, 2019). De este modo, se evidencia que los relatos del poder no se

sostienen sin cuerpos, sino que requieren soportes encarnados que cumplan y perpetúen su discursiva (Foucault, 2009).

No obstante, este mismo terreno se constituyó como un campo de disputas estéticas y políticas, donde la representación del cuerpo abrió tensiones y resistencias. Así, ante la necesidad de repensar sobre la violencia ejercida sobre los cuerpos, la visualidad experimentó un giro corpóreo que puso en crisis la comprensión cartesiana del cuerpo, situando al arte como interlocutor crítico y clave para cuestionar y subvertir ese paradigma. El cuerpo, que ha devenido en objeto de control y soporte de inscripción de la norma, es también el territorio de resistencia y de transformación de las significaciones socialmente dominantes (Foucault, 2009). A partir de ahí, un nuevo imaginario del cuerpo irrumpió en la sociedad a partir de las reivindicaciones críticas que cobraron fuerza frente a la condición corporal heredada hasta entonces (Le Breton, 2021).

## **DEL CUERPO HERIDO AL CUERPO MÚLTIPLE: RESISTENCIAS VISUALES**

La escisión cartesiana asignó al género masculino el dominio de la razón, estableciendo una separación jerárquica entre mente y cuerpo, operación que afectó particularmente a las mujeres relegándolas a un lugar de inferioridad ontológica y epistemológica. Estas fueron identificadas en los imaginarios más estrechamente con el cuerpo

que los hombres y, en consecuencia, relegadas con mayor intensidad a ser objeto de miradas y deseo (Le Breton, 2021).

Nochlin (2022) señala que el cuerpo femenino, más que cualquier otro, fue explotado y representado en escenas que tenían que ver con el poder de los hombres, a su superioridad y a la diferencia respecto de ellas. Así, se configuró un imaginario que, de manera sostenida, instaló la idea de la debilidad y la pasividad como rasgos “propios” del género, que redujo a las mujeres a la condición de cuerpos disponible para las necesidades de los hombres confinándolas a aparecer en el arte como tema, pero no como creadoras.

La potencialidad política de ciertas prácticas artísticas fue abordada desde una perspectiva centrada en el cuestionamiento de los lugares que social y visualmente se les han asignado a los cuerpos “otros”, así como a la subversión de los parámetros representacionales para desajustar los valores establecidos (Federici, 2022). Estas prácticas abrieron un campo para resignificar la diferencia corporal no como estigma, sino como potencia disruptiva, reconociendo en la representación no solo estrategias de poder, sino también espacios de acción que pueden ser reconfigurados desde la resistencia encarnada.

Ello devino en una intervención crítica dentro de las ten-

<sup>4</sup> La “colonialidad del ver” de Quijano (2019), es una dimensión específica de la “colonialidad del poder”. Las imágenes dominantes, configuradas desde epistemologías eurocéntricas, lejos de ser neutrales, consolidaron estructuras de poder que legitimaron la exclusión y perpetuaron desigualdades.

siones del régimen escópico moderno/colonial, propiciando desplazamientos que desajustaron la colonialidad del ver<sup>4</sup> (Quijano, 2019). Ya no se trataba de un cuerpo

interpelado desde el régimen hegemónico, sino de un cuerpo que, desde su interior, lo confrontaba para revelar aquello que se buscaba ocultar, las heridas de una historia atravesada por la violencia, la exclusión y la colonialidad. Así el cuerpo se exhibió de diversos modos que desbordaron los códigos establecidos y generaron nuevas formas de ver, de aparecer y de vincularse.

En esta irrupción de lo múltiple se derrumbó la pretensión universalizante del cuerpo moderno y se manifestó una corporalidad otra que desbordó los regímenes coloniales de control y normatividad. Abordados desde una óptica crítica que tuvo como eje articulador la violencia histórica y su cautiverio en una ideologización represiva, la creación artística propuso cuerpos imperfectos, desafiantes y rebeldes, que desbordaron su materialidad física para exteriorizar los deseos, las memorias del daño y las potencias de resistencia.

En la década de los sesenta, numerosas y numerosos artistas comenzaron a corporizar sus cuerpos para recuperar el control sobre estos, y encarnaron la práctica para decidir desde dónde y bajo qué códigos serían miradas/os. La corporización, como plantea Fischer-Litche (2011) significa que la artista encuentra en su físico-estar-en-el-mundo su fundamento y la condición de su existencia, es decir, que mediante la ejecución física el cuerpo constituye realidad y autorreferencialidad. Estas acciones dieron origen a lo que se ha denominado el "giro corpóreo" en las artes visuales, un desplazamiento que desetabilizó la comprensión establecida y canónica del

cuerpo. Dicho giro significó el paso de un cuerpo “afectado” –objetualizado, pasivo y padeciente- hacia un cuerpo de “afectación” –semiótico, activo y productor de sentido- (Le Breton, 2021). Este desplazamiento puso en crisis la representación del cuerpo adiestrado y trajo a escena al cuerpo político (Belting, 2010) –entendido como lugar de inscripción sensible de relaciones de poder-, al tiempo que instauró nuevos paradigmas que tensionaron la episteme histórica que había definido las formas de representación (Fischer Litche, 2011).

La *performance* se convirtió en el escenario de las más diversas intervenciones orientadas a visibilizar la condición de los cuerpos y a disputar los discursos masculinos, racionalizantes y universalistas sobre los que se construyó la subjetividad moderna. Las artistas performáticas, particularmente las latinoamericanas –eje de este análisis- cuestionaron los roles históricamente asignados a sus cuerpos y denunciaron la necesidad de subvertir la violencia patriarcal no solo en la representación, sino también en el plano político (Federici, 2022).

La cuestión de cómo el cuerpo puede “hablar” permite interrogar críticamente las lógicas representacionales clásicas que redujeron al cuerpo a mero reproductor del discurso oficial. En la *performance*, esa pregunta se corporiza, el cuerpo habla a través de su acción, no desde la palabra; su lenguaje es afectivo, político y visual, y en su potencia expresiva reconfigura las condiciones mismas de lo decible y lo visible. El cuerpo “otro” agenció la capacidad de intervenir críticamente en las

tensiones del régimen escópico, posibilitando al arte poner en escena la idea de que otro relato era posible y que otra subjetividad podía tener lugar. El cuerpo opera como repertorio en acto, portador de saberes táctiles, afectivos y cinéticos; activa memorias históricas –muchas veces subalternizadas por el archivo hegemónico– y las pone en escena, como modos de conocimiento no reductibles a la descripción textual (Taylor, 2015).

#### ONTOLOGÍAS DEL CUERPO: DE LA PRESENCIA ENCARNADA A LA MATERIALIDAD EXPANDIDA

El recorrido trazado hasta aquí ha mostrado cómo las genealogías del disciplinamiento y la colonialidad del poder configuraron un régimen visual, es decir, un orden epistémico-político que organiza lo visible, lo decible y los modos de ver que clasificó, silenció y jerarquizó los cuerpos, legitimando unos y relegando a otros al estatuto de objetos de control. Sin embargo, este mismo escenario de opresión habilitó la emergencia de resistencias corporales que tensionaron los marcos normativos de representación. La *performance* se erige como un campo privilegiado para pensar el cuerpo como un dispositivo de enunciación no discursiva, capaz de producir acción, pensamiento y resistencia desde su propia materialidad encarnada.

En particular ciertas prácticas performáticas analizadas en este trabajo, al situar el cuerpo desde un lugar de enunciación marcado por el control hegemónico, despliegan un lenguaje propio –no discursivo sino afectivo y visual– que opera en un doble registro. Por un lado, estético, al interrumpir las lógicas de representación hegemónica que han tendido a objetualizar el cuerpo, a inscribirlo en regímenes de visibilidad dominados por la mirada masculina y a universalizar parámetros blancos y heteronormados; por otro lado, abren lenguajes sensibles allí donde el discurso resulta insuficiente para contener las experiencias de violencia histórica que han atravesado sus cuerpos. Por otro lado, político, al inscribir en escena estas memorias de violencia y prácticas de resistencia que interpelan las jerarquías coloniales y patriarcales.

Ciertas acciones performáticas no pueden comprenderse exclusivamente desde las genealogías europeas y norteamericanas, en la medida que emergen en contextos atravesados por la colonialidad, el racismo estructural y el patriarcado. Surge, por tanto, como respuesta directa a dispositivos de dominación concretos que no solo normaron los cuerpos, sino que los violentaron material y simbólicamente. En las prácticas aquí analizadas, el cuerpo se concibe como archivo vivo, en tanto condensa memorias de violencia histórica y experiencias situadas de opresión y, al mismo tiempo, como dispositivo de denuncia y resistencia para hacer visible aquello que la historia oficial intentó borrar. Este cuerpo que actúa en escena

no es signo abstracto, sino cuerpo situado y precarizado, que se vuelve dispositivo de enunciación donde se inscriben heridas patriarcales, cicatrices coloniales y memorias de represión.

En este sentido, la potencia de ciertas prácticas latinoamericanas se encontraría en lo que Walsh (2013) denomina "pensamiento situado", una epistemología que resiste a la pretensión universal de la modernidad y produce conocimiento desde la experiencia encarnada, es decir racializada y generizada. Este pensamiento emerge desde los márgenes del poder global y se construye en diálogo con las condiciones históricas, políticas y afectivas específicas de Latinoamérica y por eso articula necesariamente cuerpo, violencia y resistencia como núcleos inseparables de su potencia política. Desde esta perspectiva, ciertas performances funcionan como un espacio de enunciación corporal que no habla por el cuerpo, sino que hace hablar al cuerpo desde registros no discursivos, múltiples y no normativos.

Estos lenguajes disidentes hacen aparecer la noción de materialidad expandida, entendida como la extensión del cuerpo hacia soportes, signos y materias que exceden su límite orgánico y como categoría crítica para pensar las prácticas artísticas de la región, que desbordan los soportes tradicionales y desplazan el límite entre cuerpo, materia y signo. Se encuentran dentro de estas materialidades expandidas, la sangre, la herida y la cicatriz, comprendidas como extensiones del cuerpo, pues exceden el límite físico de la piel para devenir en signos y lenguajes sensibles propios (Le Breton, 2021).

La sangre, mientras circula dentro del organismo, es fluido biológico; al exponerse, derramarse o exhibirse, pierde su estatuto puramente fisiológico y deviene signo político, en tanto su exposición interrumpe su condición biológica y la reinscribe como lenguaje de la violencia, adquiriendo su condición de materialidad expandida, transformándose en el espacio performático, en lenguaje del dolor. La herida, por su parte, no se reduce a un mero accidente orgánico; si bien la medicina la define como interrupción del tejido –de la piel–, en la *performance* latinoamericana se resignifica, convirtiendo la apertura de la carne en superficie política capaz de interrumpir la normalización del dolor y reinscribirlo en clave de agencia. La cicatriz, en la misma lógica, recuerda la herida; aunque orgánicamente sea un tejido reparado, funciona como archivo vivo que porta las huellas del trauma, recuerda lo ocurrido, insiste en el presente y se proyecta hacia el futuro como memoria encarnada del daño. Así, herida, sangre y cicatriz no operan como simples extensiones del cuerpo o recursos formales, sino como signos de una historia de sometimiento que atraviesa los cuerpos feminizados, racializados y subalternizados.

Este trabajo introduce una dimensión crítica al proponer comprender, la sangre, la herida y la cicatriz como “materialidad expandida” del cuerpo que desborda lo biológico, reconociendo que en el corpus analizado, su manifestación adquiere una densidad singular por su contexto histórico de opresión y lucha. En este marco, se propone pensar el despliegue de la materialidad

expandida desde tres operaciones que corresponden a modos de agencia distintas: apropiación, resignificación y simulacro.

Dichas tipologías visuales pueden rastrearse en las obras de las *performers*<sup>5</sup> chilenas Perpetua Rodríguez, Gabriela Carmona y Daniela Bertolini

<sup>5</sup> Se usa "performer" para referirse a quienes realizan obras de performance.

O'R, sin que ello implique agotar el campo de la *performance* latinoamericana. Desde estrategias analíticas, estéticas y políticas, muestran cómo la sangre, la herida y la cicatriz –ya sea en su literalidad, en su desplazamiento simbólico o en su ficcionalización– se convierten en superficies críticas que permiten al cuerpo resistir a los regímenes coloniales y patriarcales de la visualidad y de la materialidad social, al denunciar y exhibir su carácter estructural.

#### EL CUERPO COMO DISPOSITIVO DE ENUNCIACIÓN NO DISCURSIVA CIERTAS *PERFORMANCES* LATINOAMERICANAS

La "apropiación", como operación de materialidad expandida, sería el gesto de recuperar lo que fue expropiado al cuerpo; su capacidad de decidir sobre sí mismo y de significar. En este registro, el gesto es restituirle su autodeterminación, configurándose como una estrategia que recupera el cuerpo históricamente violentado y lo reinscribe como gesto de agencia.

En esta clave, la *performer* chilena Perpetua Rodríguez trabaja con la operación de la "apropiación" para exponer

la sangre y el corte “real” como recursos de denuncia. El corte en la piel y la sangre expuesta no funcionan como metáforas, sino como signos literales que transforman el cuerpo en archivo vivo que hace visible la agresión en el espacio público. Mientras la colonialidad impuso heridas históricas no elegidas –violencias, esclavización, sometimiento–, Rodríguez se apropia de la herida como decisión consciente. De este modo, el dolor auto infligido se convierte en una crítica que interrumpe la naturalización de la violencia, en lugar de reproducirla. En otras palabras, busca apropiarse del daño desde la literalidad del corte y la sangre que fluye no como un gesto extremo, sino una operación política que busca recuperar la capacidad de decidir sobre el propio cuerpo.

Esta operación se puede ver en las *performances* “Lesbiana” (2019) y “Do not touch please” (2022). En la primera (Fig. 1), la palabra “lesbiana” es inscrita en la piel de Rodríguez con un bisturí. Encarna, de manera radical, la operación de apropiación, pues la artista decide tomar la herida en primera persona para disputar el sentido de la violencia homofóbica y patriarcal que la palabra ha cargado como estigma. En este marco, la sangre y la herida se expone en escena, transformando el insulto –sobre la piel abierta– en denuncia, que se convertirá con el tiempo en cicatriz y huella del acto.

<sup>6</sup> El término “*cunt*” es una controvertida palabra en inglés generalmente utilizada de forma vulgar y ofensiva con las mujeres, expresando desprecio y hostilidad.

En “Do not touch please” (Fig. 2), Rodríguez se apropia de otro insulto, esta vez más contemporáneo, al inscribir con un corte violento en su espalda, la palabra *cunt*<sup>6</sup>. En este caso, la herida no re-

presenta el dolor, lo encarna; la sangre no remite a un símbolo, sino que opera como signo radical que reinscribe la violencia en clave de resistencias feministas, antirracistas y de las disidencias sexuales.

Tras la apropiación literal de la herida sobre el cuerpo en las acciones de Rodríguez, la noción de materialidad expandida encuentra otro desplazamiento en la operación de la “re-significación”. Dicha operación traslada la violencia material inscrita en los cuerpos hacia registros simbólicos, donde la materialidad expandida de la sangre y cicatriz, se manifiesta a través de pigmentos y telas que actúan como prolongaciones sensibles del cuerpo. Desde esta clave puede situarse la obra de Gabriela Carmona, quien emplea estos materiales cotidianos sin necesidad de exponer la sangre y cicatriz literalmente.

Esto se evidencia en las *performances* “Misoginia” (2020) y “El alma de los pájaros” (2022). En la primera (Fig. 3), Carmona sustituye la sangre por pigmento rojo e interviene su su cuerpo desnudo hasta parecer completamente “ensangrentado”, para luego manchar telas blancas, dejando huella de su existencia y huella de la ausencia de los cuerpos desaparecidos de las mujeres asesinadas. En su obra, la sangre deja de ser fluido invisibilizado para desplazarse semánticamente y devenir huella simbólica que interpela la violencia estructural ejercida sobre los cuerpos feminizados.

En “El alma de los pájaros” (Fig. 4), Carmona vuelve a operar desde la resignificación al evocar los rituales de disciplinamiento histórico –la quema de brujas y la criminali-

zación de saberes femeninos—. Para ello, su cuerpo es cubierto de pintura negra, convirtiéndose en metáfora de la hoguera inquisitorial. No se trata de una mera representación del castigo, sino de un desplazamiento crítico que reconfigura el dolor en una forma de resistencia frente al olvido que amenaza la memoria colectiva. Mientras cubre su rostro con telas que se adhieren a su piel, provoca la desaparición progresiva de su cuerpo, desplazando la acción hacia un plano simbólico que remite al borramiento material de los cuerpos feminizados, a la vez que convoca su memoria como gesto de resistencia.

En ambas obras, Carmona demuestra que la “re-significación” simbólica puede desplazar lo literal, no hay sangre ni corte real, pero sí evocar y reconfigurar la herida histórica y denunciar la violencia estructural de los cuerpos feminizados históricamente violentados.

La tercera operación de la materialidad expandida se manifiesta en el “simulacro”, entendido no como una falsificación de lo real, sino como una estrategia que no imita ni representa, sino que produce realidad, multiplicando las formas posibles de existencia.

La herida opera como materialidad autónoma de sentido que se configura a través del artificio estético, resistiéndose el régimen de lo verdadero impuesto por la modernidad, desmontando la autoridad del modelo y del origen. El “artificio” deja de ser engaño para convertirse, en términos de Echeverría (2018), en lenguaje político de la apariencia que opera como

práctica que convierte la simulación en un gesto de resistencia y supervivencia cultural. El simulacro, entonces, no busca imitar la herida literalmente, sino activar un lenguaje visual que exhibe la potencia crítica de la “ficcionalización consciente” como táctica de desobediencia frente al régimen de verdad colonial.

En este marco se sitúa la obra performática de Daniela Bertolini O’R, donde la sangre, la herida y la muerte se presentan como ficciones críticas que, desde el artificio, revelan la persistencia estructural de la violencia feminicida y racial. En sus performances, “Dios te salve” (2024) y “Pegado a la piel” (2025), el simulacro opera como materialidad expandida que distorsiona y amplifica los signos de la violencia para confrontar los regímenes escópicos coloniales y patriarcales. Así, el artificio visual –como modalidad de simulacro– hace “hablar” al cuerpo, visibilizando la crueldad de los feminicidios y los proyectos de blanqueamiento/eugenesia y exclusión racial.

En “Dios te salve” (Fig. 5), la violencia no se representa como un hecho aislado, sino como parte de una genealogía histórica que se extiende desde la conquista hasta el presente, donde los cuerpos muertos de las mujeres continúan apareciendo en basureros o sitios eriazos, con signos de violación y desmembramiento. En la performance la autora aparece con huellas visibles de agresión –moretones y heridas– simuladas mediante maquillaje, que no buscan reproducir el dolor real, sino hacer visible, desde el artificio, la violencia feminicida, no representada, sino producida como

experiencia visual, activando la memoria del daño sin necesidad de infligirlo. No emerge una escena de victimización, sino una ficción que interrumpe la normalización del feminicidio y desarma la economía del espectáculo de la violencia.

En consecuencia, la operación del simulacro se afirma como una estrategia de materialidad expandida, donde el cuerpo denuncia la violencia histórica que lo atraviesa y abre un lenguaje no discursivo donde no representa la violencia, sino que la reinscribe en un régimen visual donde el gesto de mostrar se sustituye por el de hacer aparecer.

Por su parte, en "Pegado a la piel" (Fig. 6), el simulacro se despliega para visibilizar el proceso histórico del blanqueamiento racial. El gesto de la artista –lavarse la piel con una escobilla de ropa–, busca desprenderse del privilegio que su piel blanca encarna, la fricción abre una herida maquillada, visible y ficcional, que expone la violencia racial. Denuncia que la blanquitud no es una condición natural, sino una construcción colonial que se impone como norma, se inscribe en los cuerpos y los violenta. Aquí el simulacro funciona como mecanismo que no oculta, sino que denuncia.

La artista se lava la piel blanca para confrontar al opresor que lleva pegado en su piel; pero el intento de "desblanquear" no se consuma, acentúa la diferencia y evidencia la imposibilidad de su limpieza. En este sentido, la performance dramatiza la tensión entre el mandato de pureza y la imposibilidad de desprenderse del signo colonial. Desde una clave decolonial el

simulacro se configura como contra-mirada al transformar el acto de lavarse en proceso de descolonización afectiva; el cuerpo ya no reproduce la norma, la confronta desde su propia piel.

En la apropiación literal, vista en las acciones de Perpetua Rodríguez, el cuerpo se expone en su organicidad para apropiarse del daño y convertirlo en inscripción política. En la resignificación simbólica, ejemplificada por Gabriela Carmona, la sangre se desplaza hacia pigmentos, telas y huellas, resignificando la violencia material en memoria colectiva y en fuerza de resistencia. En el simulacro ficcional, en la obra de Daniela Bertolini O´R, la herida se performa como artificio produciendo una “experiencia de herida” que confronta tanto la violencia feminicida como los mecanismos de blanqueamiento racial.

En síntesis, la noción de materialidad expandida en la performance latinoamericana permite comprender cómo la sangre, la herida y la cicatriz se reinscriben en registros diferenciados –apropiación, resignificación y simulacro– que critican los regímenes coloniales y patriarcales, desde la visualidad. Estas tres categorías, aplicadas a la performance, se presentan aquí como una elaboración propia, constituyendo un marco para analizar obras latinoamericanas. Estos tres registros muestran que la materialidad expandida no es unívoca, sino que configura una cartografía de estrategias donde el cuerpo no es un mero soporte ni un simple objeto representacional, sino un territorio de inscripción en el que se condensan memorias coloniales, violencias patriarcales y prácticas de resistencia.

En su despliegue, el cuerpo deviene archivo vivo y lenguaje insurgente, capaz de hablar más allá del discurso normado mediante huellas, cicatrices, afectos y deseos que desestabilizan el régimen de visibilidad moderno-colonial. Así estas prácticas performáticas revisadas no se limitan a mostrar, sino en hacer hablar al cuerpo por fuera del régimen escópico colonial-patriarcal.

### CONCLUSIONES: SÍNTESIS DE UN GIRO PERFORMATIVO QUE HACE HABLAR AL CUERPO

La pregunta que guía este trabajo ¿cómo y desde dónde la *performance* latinoamericana contemporánea –en ciertas prácticas– hace “hablar” al cuerpo más allá de los lenguajes normativos y hegemónicos? encuentra una primera respuesta en su lugar de enunciación. En Latinoamérica, el cuerpo no habla como abstracción universal, sino desde territorios

<sup>7</sup> Gloria Anzaldúa habla del trauma y el dolor de la herida colonial, que no se reduciría solo al acontecimiento histórico de la colonización del “Nuevo Mundo” y de su “descubrimiento”, sino que a una historia de violencia sistémica.

atravesados por la herida colonial<sup>7</sup>, el racismo estructural y la violencia patriarcal. El lenguaje del cuerpo no responde a la racionalidad abstracta de la modernidad, sino que emerge desde registros situados, sensibles y encarnados.

Las prácticas performáticas analizadas en este estudio, hacen “hablar” desde la materialidad expandida –herida, sangre, cicatriz– al producir sentido, lo que interrumpe el silenciamiento histórico y reconoce en sus huellas un pensamiento situado que desafía los lenguajes hegemónicos.

El dolor auto-infligido, las evocaciones simbólicas de la sangre o la ficcionalización de la herida configuran estrategias estéticas y políticas que permiten reunir un *corpus* de obras que configuran una nueva categoría de prácticas críticas de enunciación corporal desde el “sur”, aportando a un campo epistemológico situado donde la memoria individual se enlaza con la experiencia colectiva de los pueblos violentados.

Estas prácticas subvierten los códigos representacionales de la estética occidental: la mirada deja de ser contemplativa para volverse acusatoria; la escena no idealiza el poder, lo denuncia. Desde este lugar, artistas como Rodríguez, Carmona y Bertolini configuran un contra-dispositivo visual que habilita una discursividad contra-hegemónica.

En consecuencia, la *performance* no sustituye al discurso, sino que lo descentra. Lo no discursivo no es un límite del lenguaje ni un vacío, sino expansión que desborda lo decible. Estas prácticas se relacionan con acciones políticas y ritualidades, que transmiten saberes y mantienen vivos recuerdos, desde lo afectivo y lo corporal, más allá del soporte textual, así como afirma Taylor (2015). No se trata de representar el dolor, sino de encarnarlo críticamente para transformarlo en gesto político, que activa corporalidades capaces de restituir dignidad, agencia y potencia. En esta clave, la articulación con la pregunta inicial encuentra una respuesta encarnada en ciertas *performances* latinoamericanas, que hacen “hablar” al cuerpo porque no reproduce el discurso

hegemónico, lo subvierte desde una enunciación situada y plural, afirmándose como dispositivo de enunciación no discursiva capaz de interpelar las matrices coloniales, patriarcales y eurocéntricas, y de proponer modos otros de existencia.

En definitiva, en las prácticas performáticas analizadas aquí, el cuerpo no es traducido a los lenguajes de la modernidad, si no que dejan hablar desde su materialidad expandida y su inscripción histórica. Su aporte consiste en abrir un campo epistemológico propio donde memoria individual y experiencia colectiva se enlazan para imaginar horizontes de vida más allá de la lógica del despojo. La articulación entre cuerpo como dispositivo de enunciación no discursiva, pensamiento situado y materialidad expandida, constituye, en las prácticas analizadas, un marco conceptual de orientación decolonial y feminista que permite pensar al Sur no como mero receptor de categorías sino como lugar de producción de conocimiento.

Figura 1.



Figura 2.



Figura 3.



Figura 4.



Figura 5.



Figura 6.



## REFERENCIAS

- ALCÁZAR, J. (2014). *Performance Un arte del yo, Autobiografía, cuerpo e identidad*. Siglo XX editores.
- BELTING, H. (2010). *Antropología de la imagen*. Katz Editores.
- ECHVERRÍA, B. (2018). *Modernidad y blanquitud*. Ediciones Era.
- FEDERICI, S. (2022). *Ir más allá de la piel*. Editores Tinta Limón.

- FISCHER- LITCHE, E. (2011). *La estética de lo performativo*. Abada Editores.
- FOUCAULT, M. (2009). *Vigilar y castigar, Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI editores.
- GIUNTA, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI Editores.
- GONZÁLEZ CASTRO, F. (2016). *Performance Arte en Chile*. Ediciones Metales Pesados.
- LE BRETON, D. (2021). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Prometeo Libros.
- LUGONES, M. (2008). *Género y descolonialidad*. Ediciones del signo.
- LUGONES, M. (2024). *Hacia un feminismo decolonial*. Eterna cadencia.
- MIGNOLO, W. (2005). *La idea de América Latina*. Gedisa Editorial
- MORAÑA, M. (2021). *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo*. Heder Editorial.
- NOCHLIN, L. (2022). *Mujeres, arte y poder*. Ediciones PAIDO.
- QUIJANO, A. (2019). *Ensayos en torno a la colonialidad del poder*. Ediciones del signo.
- SEGATO, R. (2018). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos, Y una antropología por demanda*. Editorial Prometeo Libros.
- TAYLOR, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performativa en las américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- WALSH, C. (2013). *Pedagogías decoloniales*. Editorial Abya Yala.