

**ES** Poéticas fronterizas, la frontera como tropo y el cuerpo como residuo. Una lectura semiológica de *Estorbo* de Teresa Margolles y *Herida oscura* de Carlos Martiel

**EN** Border poetics, the border as trope and the body as residue. A semiological reading of *Estorbo* by Teresa Margolles and *Herida oscura* by Carlos Martiel

**ITA** Poetiche di confine, il confine come tropo e il corpo come residuo. Una lettura semiologica di *Estorbo* di Teresa Margolles e *Herida oscura* di Carlos Martiel

**FRA** Poétiques frontalières, la frontière comme trope et le corps comme résidu. Une lecture sémiologique d'*Estorbo* de Teresa Margolles et d'*Herida oscura* de Carlos Martiel

**POR** Poéticas fronteiriças, a fronteira como tropo e o corpo como resíduo. Uma leitura semiológica de *Estorbo* de Teresa Margolles e *Herida oscura* de Carlos Martiel

*Vanessa Solano-Cohen*

# Poéticas fronterizas, la frontera como tropo y el cuerpo como residuo. Una lectura semiológica de *Estorbo* de Teresa Margolles y *Herida oscura* de Carlos Martiel


Recibido: 31/3/2025; Aceptado: 27/06/2025; Publicado en línea: 22/11/2025  
<https://doi.org/10.15446/actio.v9n2.124116>



**VANESSA  
SOLANO-COHEN**

Profesional en Estudios  
Literarios de la Pontificia  
Universidad Javeriana y  
doctora en Estudios Sociales  
de América Latina de la  
Universidad Nacional  
de Córdoba (Argentina).  
Profesora asistente y  
coordinadora del Centro de  
Escritura de la Facultad de  
Comunicación y Lenguaje  
de la Pontificia Universidad  
Javeriana en Bogotá.

Correo electrónico:  
va.solano@javeriana.edu.co

 0000-0002-5377-6879

## RESUMEN (ES)

Este artículo tiene como objetivo hacer una lectura semiológica de dos proyectos de arte latinoamericano contemporáneo: *Estorbo* (2019) de Teresa Margolles y *Herida oscura* (2020) de Carlos Martiel. Al situarnos teórica y metodológicamente desde la semiología y en el campo de la interseccionalidad, nos interesa indagar en el carácter performativo de la frontera y en el sentido de residuo que adquiere el cuerpo en las obras ya que, como materia y signo, en el cuerpo se inscriben y leen los regímenes discursivos que dialogan con la tecnologización en el control del flujo de personas y con gobernanzas que tienden a la securitización nacional. Proponemos leer en las obras una estética que, desde su antagonismo, retomando a Bishop, exponen discusiones sociopolíticas urgentes y reivindican la vulnerabilidad como ejercicio de resistencia; sobre todo en los contextos migratorios contemporáneos que criminalizan y deshumanizan la libertad del movimiento.

**PALABRAS CLAVE:** arte latinoamericano contemporáneo, migración, cuerpo, frontera, semiología, interseccionalidad.

## ABSTRACT (ENG)

THIS article aims to offer a semiological reading of two contemporary Latin American art projects: *Estorbo* (2019) by Teresa Margolles and *Herida oscura* (2020) by Carlos Martiel. By situating ourselves theoretically and methodologically within semiology and the field of intersectionality, we seek to investigate the performative nature of the border and the sense of residue that the body acquires in these works, since, as matter and sign, the body inscribes and reveals the discursive regimes that engage in dialogue with the technologization of the control of human mobility and with forms of governance that tend toward national securitization. We propose reading in these works an aesthetic that, through its antagonism and following Bishop, brings forward urgent sociopolitical discussions and affirms vulnerability as a practice of resistance, especially in contemporary migratory contexts that criminalize and dehumanize freedom of movement.

**KEYWORDS:** contemporary Latin American art, migration, body, border, semiology, intersectionality.

## RIASSUNTI (ITA)

Questo articolo propone una lettura semiologica di due progetti di arte latinoamericana contemporanea: *Estorbo* (2019) di Teresa Margolles e *Herida oscura* (2020) di Carlos Martiel. Posizionandoci teoricamente e metodologicamente nell'ambito della semiologia e dell'intersezionalità, intendiamo indagare il carattere performativo del confine e il senso di residuo che il corpo acquisisce in queste opere poiché, in quanto materia e segno, nel corpo si inscrivono e si rendono leggibili i regimi discorsivi che dialogano con la tecnologizzazione del controllo della mobilità umana e con forme di governance che tendono alla securitizzazione nazionale. Proponiamo di leggere nelle opere un'estetica che, attraverso il suo antagonismo e riprendendo Bishop, mette in luce discussioni sociopolitiche urgenti e rivendica la vulnerabilità come pratica di resistenza, soprattutto nei contesti migratori contemporanei che criminalizzano e disumanizzano la libertà di movimento.

**PAROLE CHIAVE:** arte latinoamericana contemporanea, migrazione, corpo, confine, semiologia, intersezionalità.

## RÉSUMÉ (FRA)

Cet article propose une lecture sémiologique de deux projets d'art latino-américain contemporain: *Estorbo* (2019) de Teresa Margolles et *Herida oscura* (2020) de Carlos Martiel. En nous situant théoriquement et méthodologiquement dans le champ de la sémiologie et de l'intersectionnalité, nous cherchons à explorer le caractère performatif de la frontière et le sens de résidu que le corps acquiert dans ces œuvres, car, en tant que matière et signe, le corps inscrit et rend lisibles les régimes discursifs qui dialoguent avec la technologisation du contrôle de la mobilité humaine et avec des formes de gouvernance qui tendent vers la sécurisation nationale. Nous proposons de lire dans ces œuvres une esthétique qui, par son antagonisme et en reprenant Bishop, met en avant des discussions sociopolitiques urgentes et revendique la vulnérabilité comme pratique de résistance, en particulier dans les contextes migratoires contemporains qui criminalisent et déshumanisent la liberté de mouvement.

**MOTS-CLÉS :** art latino-américain contemporain, migration, corps, frontière, sémiologie, intersectionnalité.

**RESUMO (POR)**

Este artigo tem como objetivo oferecer uma leitura semiológica de dois projetos de arte latino-americana contemporânea: *Estorbo* (2019), de Teresa Margolles, e *Herida oscura* (2020), de Carlos Martiel. Ao nos situarmos teórica e metodologicamente no âmbito da semiologia e da interseccionalidade, buscamos investigar o caráter performativo da fronteira e o sentido de resíduo que o corpo adquire nessas obras, pois, como matéria e signo, no corpo se inscrevem e se tornam legíveis os regimes discursivos que dialogam com a tecnologização do controle da mobilidade humana e com formas de governança que tendem à securitização nacional. Propomos ler nessas obras uma estética que, por meio de seu antagonismo e retomando Bishop, expõe discussões sociopolíticas urgentes e reivindica a vulnerabilidade como prática de resistência, sobretudo nos contextos migratórios contemporâneos que criminalizam e desumanizam a liberdade de movimento.

**PALAVRAS-CHAVE:** *arte latino-americana contemporânea, migração, corpo, fronteira, semiologia, interseccionalidade.*

«En América Latina, la realidad excede al arte: la muerte y la violencia están más presentes; el arte quizás tenga que ser más definitivo; y hay un umbral más alto de dolor y violencia».

Tania Bruguera, Tania Bruguera en conversación con Claire Bishop

«Poner la mirada sobre el afecto tiene la capacidad de desnaturalizar experiencias como el racismo y la homofobia. Todos sin excepción sentimos el peso, la carga de emociones radiadas hacia nosotros. Y todos buscamos alivio».

José Esteban Muñoz, *El sentido de lo marrón*

«De dónde eres me han preguntado  
De todas partes, del no lugar, de la herida vengo  
La frontera me dio el primer canto,  
me parí con el rostro del cielo que se hunde».

Cynthia Franco, *La frontera*

## INTRODUCCIÓN

### SE MUEVEN LAS PLANTAS<sup>1</sup>

#### Escena 1

Marzo, 2025. El gobierno Trump deporta a 238 venezolanos a San Salvador. *Flashes*, Ley del Enemigo interno de 1798, esposas, cuerpos amarrados y encorvados, un avión, la prisión más grande de América Latina (Centro de Confinamiento del Terrorismo, Cecot), seis millones de dólares, Bukele.

#### Escena 2

Noviembre, 2024. Modificación de la Ley de Migraciones en Chile es aprobada. Expulsión, Cámara de Representantes, gobierno de izquierda, frontera militarizada, 1 600 000 extranjeros, datos biométricos, perfeccionamiento medidas, Boric.

#### Escena 3

Marzo, 2023. Mueren 38 migrantes en el incendio de un albergue en Ciudad Juárez. Cenizas, hacinamiento, control migratorio, Instituto Nacional de Migración de México, detenciones, López Obrador.

En la actual dinámica global migratoria, caracterizada por la tecnologización en el control del flujo de personas y por gobernanzas (marco jurídico, político y normativo que regula la actuación de los Estados-nación) que tienden a la seguridad nacional (Mármora, 2010), el migrante encarna dos cuestionamientos: el primero, al Estado que no vela por sus derechos y, el segundo, a la identidad/configuración nacional y cultural de la sociedad a la que llega, ya que su misma presencia enuncia oposición (Stang y Solano-Cohen, 2017). Recurrimos a la potencia metafórica del verbo *encarnar* porque el movimiento que significa la migración no puede ser concebido sin el cuerpo; es decir, no hay cuerpo migrante sin desplazamiento, y no existe, paradójicamente, la inmovilidad de la frontera sin el recorrido de un otro que la atraviesa. Pensemos en el tapón del Darién como paso obligado de la llamada *ruta de la muerte*, que inicia en Colombia, atraviesa siete fronteras nacionales en Centroamérica y termina en el sur de Estados Unidos. Ese paso, como uno de los tantos que narran la migración actual, nos hace pensar en los modos en que los cuerpos en desplazamiento y los restos corporales, descriptores de la trayectoria, configuran una necrotopografía que apela a la ausencia de humanidad y que narra, a su vez, otra escena de la crisis inmunitaria contemporánea caracterizada por la defensa y significación de peligro de ese otro que, en su presencia, siempre interroga (Esposito, 2009).

Amenaza, sospecha, derrumbe, pathos e invasión configuran algunos imaginarios sociales que se construyen alrededor del migrante. En su cuerpo se inscriben jerarquías sociales, raciales, de género, sexuales, de nacionalidad y las consecuentes prácticas discriminatorias que se significan en su ser antagónico; es decir, en su cuerpo operan dispositivos de exclusión (Viveros Vigoya, 2023): «La clase, el género y la raza distribuyen los réditos y los costos de manera desigual y definen experiencias y representaciones diferenciadas» (p. 104). Entendemos, entonces, raza, género y clase, como vectores de opresión

<sup>1</sup> El título de este apartado introductorio hace alusión a la obra *Cómo se mueven las plantas* del artista chileno André Bousquet, proyecto ganador del 2018 de la residencia Plataforma Caníbal en Barranquilla. En esta obra, y a partir de entrevistas a migrantes venezolanos en esta ciudad del Caribe colombiano, Bousquet se pregunta por la movilidad (humana y vegetal) en el contexto mundial global, por el sentido de mercancía que adquiere la vida humana y la relación con la tierra de origen.

que, de manera relacional y situada, configuran y validan prácticas sociales/discursivas que categorizan, fijan significados y regulan esos mismos ejes. Si racializar, como sabemos, significa configurar estigmas de alteridad, en el actual régimen global de gestión de la circulación (Kalm, 2008), esas prácticas sociales/discursivas permiten administrar la distribución desigual de movilidad, lo que posibilita el acceso diferenciado a espacios de distintos grupos de personas; en definitiva, esos mismos vectores de opresión distribuyen la libertad de movimiento (Stang y Solano-Cohen, 2017).

La deshumanización y criminalización de los migrantes, como resultado de esa gestión del flujo de personas, evidencia cómo en el cuerpo se escriben unas jerarquías sociales y políticas que nos han enseñado que hay espacios prohibidos, que hay vidas que, como residuos, no merecen ser vividas (Agamben, 2006), que hay ciudadanías más caras que otras, que hay lugares de detención que significan ausencia de derechos.

¿Qué papel juega, entonces, el espacio fronterizo en esa administración de la vida en movimiento? La frontera es un espacio poroso físicamente, pero compacto en términos geopolíticos. Su carácter ambiguo e híbrido (Gupta y Fergusson, 2008) nos permite pensarlo como intersticio (Stang, 2020), un aquí y allá, un tiempo/espacio simultáneo que adquiere sentido en el transitar y en el sujeto que la atraviesa. Pero, para nosotros, el cuerpo migrante no sólo atraviesa fronteras geopolíticas, al significarse desde el antagonismo, también cruza límites simbólicos e identitarios. Traspasar dichos límites no supone borrarlos (Stang, 2018), significa, retomando a Anzaldúa (2016), ser tránsito:

Introduzco más en ello el concepto de las fronteras y de tierras fronteriza [...] Y entonces lo llamo *Nepantla*, que es una palabra náhuatl para designar el espacio de dos masas de agua, el espacio entre dos mundos. Aún no te has metido en la nueva identidad ni tampoco has dejado atrás la antigua —te encuentras en una especie de transición— [...] Así que *Nepantla* es una forma de leer el mundo [...] Es también una forma de crear conocimiento y construir una filosofía, un sistema que explique al mundo. (pp. 282-283)

Leemos en las palabras de Anzaldúa, y desde su propuesta de entender el espacio fronterizo como episteme, un cuestionamiento a la función de discriminación social que tiene la frontera (Balibar, 2005), urgencia política que, a nuestro juicio, interpela al arte.

Desde inicios del siglo xx y con el aumento de las migraciones sur-sur y el carácter forzado de las mismas (Basualdo et al., 2023) —violencia política y social, falta de garantías de derechos, expulsión por extractivismo, entre

otras causas—, hemos visto cómo los espacios fronterizos y los cuerpos en desplazamiento han sido insistencias de algunas obras de arte contemporáneo latinoamericano que interpelan los sentidos que adquieren las fronteras, en cuanto espacios que modelan la alteridad; esa misma alteridad que, como región, representamos desde la mirada eurocéntrica/blanca.

Retomando lo anterior, en este artículo se pretende exponer la relación entre los modos en los que el arte latinoamericano contemporáneo interroga las actuales gobernanzas migratorias. Indagamos, entonces, en dos proyectos, Estorbo (2019) de Teresa Margolles y *Herida oscura* (2020) de Carlos Martiel, en las que es posible leer el carácter performativo del espacio fronterizo y los sentidos que adquiere el cuerpo como materialidad residual (López-Labourdette y Wagner, 2022). Entendemos las obras como poéticas fronterizas, es decir, como cuestionamientos estéticos que recurren al plurisentido de la frontera para interpelar los modos en que las actuales gobernanzas migratorias significan el silencio violento que naturaliza los dispositivos de exclusión. Por lo anterior, iniciamos con una delimitación conceptual y metodológica que nos permite analizar las obras y fijar la mirada en los sentidos del espacio fronterizo y del cuerpo migrante, para cerrar con una reflexión que, si bien asume la potencia política del arte, a su vez, reconoce sus mismos límites, haciendo énfasis en los regímenes discursivos que lo prescriben y condicionan, presentando posibilidades de relacionamiento social en las que la vulnerabilidad (Muñoz, 2023), como efecto político, configure otros modos de resistencia.

## MÉTODO FRONTERIZO Y LA FRONTERA COMO TROPO

La mirada interseccional inaugura la ruta crítica de este texto. Retomábamos los aportes de Viveros Vigoya (2023) y entendemos que las nociones de raza, clase y género pueden ser comprendidas como dispositivos de exclusión que han configurado nuestras relaciones de poder. Situarnos en la interseccionalidad significa identificar cómo se relacionan esos ejes de opresión/dominación y analizar mejor la reflexión estética de las obras seleccionadas sobre las gobernanzas migratorias y los modos de vivirlas. Por otro lado, Viveros Vigoya (2023) señala la relevancia de la interseccionalidad para los estudios sobre migraciones, ya que:

[Los] procesos migratorios ponen en relación diversos ejes de desigualdades, razón por la cual resultan ser un campo relevante para el análisis teórico y empírico de la

interseccionalidad. En las migraciones internacionales, las clasificaciones de género, clase, origen nacional, raza, etnicidad, edad, condición migratoria y religión influyen de manera determinante en el acceso de las, los y les migrantes a derechos y oportunidades, así como en las situaciones de privilegio o de exclusión que se derivan de estos ordenamientos. (p.106)

Lo anterior significa desplazarnos por diferentes perspectivas epistemológicas y apostar a la interdisciplinariedad para comprender los modos en los que en que se recrea la relación entre desplazamiento/cuerpo/frontera en las obras de Margolles y Martiel. Entendemos por interdisciplinar, «desatar las fronteras de las ciencias sociales que cercan la producción y distribución del conocimiento [...] implica el reconocimiento de otras formas de conocimiento [...] entrecruces y flujos dialógicos que pueden ocurrir entre ellos y los conocimientos disciplinares» (Castro-Gómez, Schiwy y Walsh, 2002, pp. 13-14); ejercicio que hacemos al poner en diálogo arte, semiótica —teoría y método— y ciencias sociales, para ayudarnos a comprender el extrañamiento del devenir migrante y las luchas y resistencias frente a la violencia que caracterizan el actual control del flujo de personas.

Mezzadra y Neilson (2017) señalan que en la contemporaneidad la frontera se ha desplazado al centro de la experiencia cotidiana, encontrándonos con una proliferación semántica del término. Los autores proponen entender la frontera como dispositivo que exhibe la violencia capitalista de inclusión/expulsión (funcionamiento del mercado laboral transnacional), y por ende, como punto de vista epistémico que despliega su multiplicidad, es decir, como método, ya que posibilita leer las tensiones y conflictos en los límites, porque su cruce significa preguntarse por los modos cómo opera el poder (administración del movimiento, categorización de los cuerpos, jerarquización de las vidas) y por formas otras de solidaridad y subjetivación política que, en su expansión, superan los límites geopolíticos.

Recurrimos, a su vez, a la semiología, desde la propuesta barthesiana, entendida como análisis de los procesos de sentido, es decir, método que posibilita desnaturalizar las ideologías. A partir de los planteamientos de Barthes, las obras son sistemas de significación, o sea, prácticas significantes donde el cuerpo es signo que permite leer las huellas de los vectores de opresión que regulan la libertad de movimiento. Como sabemos, desde los estudios culturales, en el cuerpo —entendido como signo— se leen los síntomas culturales de un determinado momento/contexto (Giorgi, 2014). Esta operación de lectura que nos invita, desde la potencia matérica de la corporalidad, a leer en las dos obras los modos en que

los espacios fronterizos significan. Recurrimos, además, a la fuerza performativa que, para De Certeau (2000), tiene la narración, concepto que, al ponerlo en tensión con nuestro análisis semiológico, nos permite pensar la frontera como tropo, intersticio que desbarata los códigos estables y posibilita leer las obras como prácticas espaciales que multiplican el sentido de lo limítrofe.

Realizamos, por lo tanto, una evaluación estética/ética sobre la administración de la vida en el marco de la migración contemporánea, para comprender el estado de marginalidad social de otras subjetividades/corporalidades del sistema patriarcal, capitalista y heteronormativo que dialoga con el control del flujo migratorio y, así, realizar una *lectura sintomática*, parafraseando a Barthes, en tanto nos preguntamos por las lógicas del poder, esas mismas que ha sustentado la violencia de las fronteras.

#### **RITUAL EN EL MURO: ¿QUIÉN SOBRA? - ESTORBO DE TERESA MARGOLLES**

La muerte y la violencia son topoi recurrentes en la obra de la artista Teresa Margolles, nacida en Sinaloa, norte de México, región atravesada históricamente por la narcoviolencia. La yuxtaposición de experiencias individuales y colectivas, descriptores de las muertes violentas en la frontera entre México y Estados Unidos, moldean la praxis artística de Margolles y articulan su propia experiencia frente a la muerte. Dicho cruce entre lo individual y lo colectivo, entre las experiencias privadas y públicas de la muerte violenta, nos permite retomar la noción de espacio biográfico de Leonor Arfuch (2002), y pensar en los modos en los que los sujetos y las sociedades recrean las vidas atravesadas por la violencia. La propuesta de Arfuch fija la mirada en las voces/subjetividades —escrituras del yo— que penetran en el espacio público, lo que implica indagar en cómo se gestiona públicamente la intimidad y preguntarse por las relaciones de poder que atraviesan esas voces/subjetividades. A partir de la inscripción política del espacio autobiográfico que plantea Arfuch, sugerimos leer los restos corporales (la muerte) en la obra de Margolles como materialización de las vidas silenciadas por la violencia.

Sus primeros años de creación en el colectivo Semefo, donde la morgue era el espacio de creación, describen cómo ese espacio biográfico configura las reflexiones estéticas de su obra, en la que los cadáveres y sus fragmentos, índices degenerados desde Eco (Reguillo, 2011), dan cuenta de una violencia significativa que multiplica sus sentidos. El paso de la morgue al espacio público, tras la disolución del colectivo, le permite a Margolles empezar a trabajar con los restos corporales en

el ámbito institucional del arte, por ejemplo, en el museo. Este gesto performático, en el que los índices degenerados son llevados a espacios reconocidos legítimamente como artísticos, presupone, por un lado, un cuestionamiento a los mismos regímenes discursivos del arte y a las fronteras simbólicas que reproduce, y por otro, en términos de recursos matéricos de las obras, implicaría pensar en el desplazamiento de esos residuos vitales y en su ser sinécdoque de la muerte violenta.

Un ejemplo de este cruce fronterizo e intersticio cultural entre museo y morgue es *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (2009) (figura 1), una exposición con siete instalaciones bajo la curaduría de Cuauhtémoc Medina, en la que la artista desplaza fragmentos de casas deshabitadas por la narcoviolencia y residuos corporales, como la sangre de las víctimas de los enfrentamientos entre carteles en el norte mexicano durante el 2008. El título de la obra cuestiona la imposición del gobierno de Calderón a no usar el prefijo narco, denegación semántica que pretendía invisibilizar la narcoviolencia que atravesaba al país,

interpelando, a su vez, al silencio estatal frente al horror que llevaba al límite el sentido de lo humano (Cavarero, 2009). En palabras de Medina:

En una época donde las fronteras ya no pueden contener la peste, en una era en la que la política se activa con el uso ideológico del miedo y donde el capital global se acompaña de toda una epidemiología de violencia, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* quisiera sugerir la necesidad de politizar el descontento y disgusto, en lugar de aceptar las estrategias de un nuevo orden mundial erigido sobre las ruinas de las guerras perpetuas del poder y sus cruzadas infinitas. (Medina, 2009)

Es justamente la urgencia de politizar la rabia e indignación y resistir a las prescripciones del orden global, lo que dota de sentido a la obra, cuando, en las playas del Lido de Venecia, el gesto de lavar las telas impregnadas de la sangre de las víctimas de la narcoviolencia culmina con su exposición en el ingreso al pabellón de Estados Unidos, líder histórico de la guerra contra las drogas y mayor consumidor del mundo. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*



**Figura 1. Margolles, T. (2009). *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* [escultura]. Mueble fabricado con concreto mezclado con fluidos recogidos de una persona asesinada en el norte de México. Venecia, 53a. Bienal de Venecia.**



(2009) nos permite, entonces, identificar los elementos retóricos de Margolles y posar la mirada en el problema matérico de los fragmentos/residuos corporales.

Ya señalamos que el cuerpo/cadáver es su material artístico, pero en su poética el residuo —lo que queda de una vida, lo que sobra— significa al cuerpo. El residuo, a su vez, puede ser entendido en Margolles, y como veremos en Martiel, como tropo que cuestiona la ilusión global del reciclaje, discurso hegemónico que descarta el uso finito de la materia pero que se significa, contradictoriamente, en las promesas del desarrollo sostenible y en la exacerbada mercantilización de la vida.

En este orden de ideas, el uso del residuo corporal, como recurso retórico que despliega el sentido de lo abyecto (Kristeva, 2006), estructura una poética fronteriza donde la muerte violenta se materializa y recrea cómo la vida se gestiona a partir de la muerte, dando cuenta de la jerarquización de la vida misma en el marco de un mundo globalizado donde las mercancías migran y los seres humanos mueren. La poética margolliana se enmarca, entonces, en los desplazamientos que surgen en la relación entre libre mercado, muerte y poder; si en *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (2009), el desplazamiento de los residuos/cuerpos le permite a la artista evidenciar el fracaso de la política antidrogas y la violencia, como consecuencia del sistema de producción paralegal que es el narcotráfico; en *Estorbo* (2019), posibilita exponer el

valor del cuerpo del migrante como fuerza/materia laboral descartable, pero necesaria para el sistema neoliberal situado en las particularidades de la frontera colombo-venezolana (Mezzadra y Neilson, 2017).

Tras dos años de trabajo de campo en la frontera entre Colombia y Venezuela, Margolles expone en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, *Estorbo* (2019). Desde las singularidades encontradas en su trabajo en la frontera colombo-venezolana, la artista reflexiona sobre el problema del desplazamiento en el contexto de las actuales gobernanzas migratorias y las implicaciones políticas de la división regular/legal e irregular/ilegal. Recurrimos al binomio legal/ilegal, entendiendo además su desuso en las actuales normativas migratorias, porque justamente en ese antagonismo semántico se configura la ausencia de derechos en los espacios fronterizos: ¿quién tiene derecho a una vida?, ¿quién tiene derecho al acceso a derechos?, preguntas que, a su vez, se enuncian en las instalaciones que forman parte de los proyectos de Margolles y Martiel.

La obra está estructurada en tres grandes instalaciones. *La entrega* señala el punto de partida, fotos en gran formato en las que Margolles retrata el momento en que varios migrantes venezolanos que trabajan transportando mercancía, le entregan una camiseta impregnada del sudor, metonimia de la fuerza laboral. La segunda, *A través*, entendida como *performance*, consiste en tomar

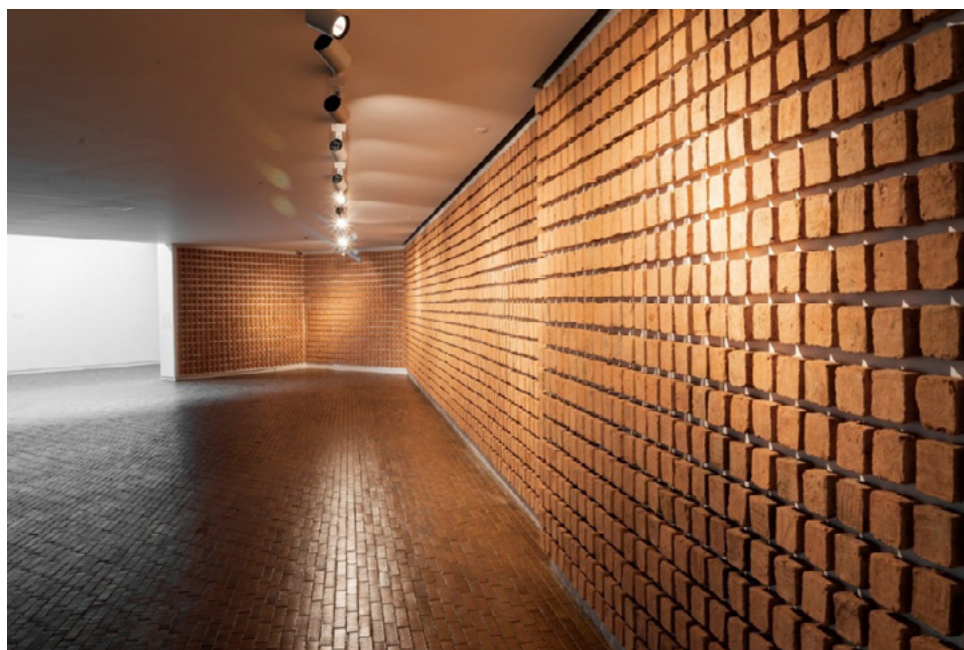


Figura 2. Margolles, T. (2017). Viento negro [bloques de arcilla]. Bogotá, D. C., Colombia: MAMBO.





Figura 3. Margolles, T. (2019). Tela sumergida en chircal [fotografía]. Bogotá, D. C., Colombia, MAMBO.

esas camisetas e impregnar las ventanas del museo con el sudor; por último, *Inclusión*, es una instalación de cubos de hormigón que, como contenedores, aprietan y comprimen las camisetas de los migrantes para recrear el control de la amenaza que encarnan. Estas tres instalaciones dialogan con otras piezas, de las cuales hemos seleccionado *Viento negro* (figura 2), un muro con ladrillos elaborados con arcilla de un chircal de Juan Frío (Norte de Santander-Colombia) y en la que fue sumergida una tela con la sangre de un migrante venezolano asesinado en la frontera (figura 3).

Para nosotros los colombianos, este municipio de Norte de Santander forma parte de una cartografía del horror y la violencia que configuró el conflicto interno armado, al ser territorio en el que operaban hornos crematorios de los paramilitares para desaparecer a sus víctimas<sup>2</sup>. Por lo tanto, la elección de Margolles en términos matéricos no es casual, y confirma que, en su retórica, la materia se trabaja contextualmente (Alonso, 2021): la muerte violenta en la frontera colombo-venezolana está atravesada por la dinámica del conflicto armado colombiano y en la incapacidad nacional de ser país receptor y, además, por

la situación social, económica y política en Venezuela que ha expulsado, desde el 2015, a más de siete millones de ciudadanos venezolanos (ACNUR, 2024).

La construcción del muro en el museo, donde cada uno de los ladrillos busca ser y no representar un migrante venezolano asesinado en la frontera, recrea la violencia de la gestión del flujo de personas materializada en la presencia de muros físicos y simbólicos que restringen el movimiento. Como en *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* surgen las preguntas por el desplazamiento, es decir, por los regímenes discursivos que validan la obra de arte y por el gesto metonímico que conlleva hacer viajar la muerte fronteriza a un espacio de legitimidad. Como en los muros físicos y naturales que configuran límites geopolíticos y que restringen la libertad de movimiento, los cadáveres y la sangre son marcas, huellas de una violencia omnipresente, casi fantasmagórica (Reguillo, 2011), que se materializa en aquellos que se quedan; o sea, en aquellos que mueren.

Hay un claro ejercicio de memoria que se materializa en el muro construido con la sangre del migrante asesinado, un gesto político y estético que interpela, desde el antagonismo que provoca (Bishop, 2004), a un espectador que, como estorbo, no asume su corresponsabilidad —

2 Se sugiere revisar el trabajo realizado por el periodista Javier Osuna (2009), titulado *Me verás arder*, texto testimonial de la barbarie cometida por los paramilitares en los hornos crematorios.

entendida como pasividad— en la falta de humanidad de las políticas migratorias. Por otro lado, la muerte materializada en el museo, significada desde los rastros de sangre en los ladrillos, nos invita a pensar en el etnocentrismo como régimen discursivo de la estética occidental y a resaltar en la apuesta poética de Margolles la relación entre obra y espectador. Esta relación, cuestiona el espacio de enunciación que caracteriza la distancia estética, interrogando la comodidad que se inscribe en ese testigo modesto (Haraway, 2004), que asume desde su posición hegemónica una mirada alejada del fenómeno social que analiza y que, en consecuencia, no interroga la intrínseca relación entre conocimiento y poder, ni reconoce su implicación en la realidad que observa. Es justamente la resignificación del papel del espectador y el interrogante por la distancia perceptiva, lo que nos permite pensar la obra de Margolles como ritual de memoria matérico, magia simpatética en términos de Frazer (2012)<sup>3</sup>, que desplaza físicamente la muerte que dota de sentido al espacio fronterizo y que desdibuja los límites institucionales de un arte occidental que, «intenta gestionar las energías de su propio sistema interno tales [...] dedicado a la validación de sí mismo [...] siempre completo y “siempre en poder”» (Anzaldúa, 2016, p. 122).

Margolles altera el orden simbólico y contamina la comodidad de un espectador cómplice, es decir, en el gesto de extraer la materia residual de los espacios fronterizos y trasladarlos a la ciudad, al centro del poder donde circula la indiferencia, la xenofobia y la asepsia del Estado-nación, Estorbo visibiliza su ejercicio de memoria y testimonia las vidas descartables que los actuales regímenes fronterizos producen. Una obra, en definitiva, que se asume frontera plástica en su misma retórica.

#### **ONTOLOGÍA DEL DOLOR, SUTURA Y VULNERABILIDAD - HERIDA OSCURA DE CARLOS MARTIEL**

En *Suturas*, Daniel Link (2015) trabaja la imagen y la escritura latinoamericanas como prácticas marcadas por una violencia estética fundacional: cortes, fragmentación y desgarramientos, tropos que articulan las tensiones de la memoria y su ser entre pasado presente y que profetizan el devenir de otro tipo de orden democrático, que ha puesto en peligro su propio sentido de consenso:

Si los antiguos nombres (vida, comunismo, lenguaje) han perdido su sentido, no se trata aquí de encontrar nuevos nombres, sino de seguir el trazo de esas pérdidas, de esos

desmoronamientos, para interrogar el vacío que los constituye [...] por eso, la sutura (que es la marca de una herida) [...] el desplazamiento de los nombres y los cuerpos cuando su singularidad histórica impone su lógica al mundo en que vivimos. (Link, 2015, p. 23-24)

La sutura, como poética, es para Link una operación de lectura que da cuenta de la imposibilidad de recomponer la unidad ontológica del yo. Cada imagen, cada palabra elegida por ese yo que (se)narra y (re)crea es un hilo que remienda las grietas de la experiencia, una forma de vida que al decidir qué narrar fija la mirada que selecciona y recorta; fragmentos experienciales que, a su vez, narran la violencia que queda por fuera del encuadre. *Suturas* (Link, 2016) es una reflexión sobre las violencias de la subjetividad contemporánea, fracturas entre memoria, cuerpo y narración que recrean los modos en los que esa misma violencia moldea y marca a los sujetos que habitan los márgenes, cicatrices que (des)escriben historias, heridas que declaran desde su potencia performática como en la obra del artista cubano Carlos Martiel, una ontología del dolor.

Martiel estetiza en su obra un arte que define como *político*: las marcas de los dispositivos de exclusión que se inscriben en su cuerpo. Al reconocerse como cubano, inmigrante, negro y homosexual se significa desde la marginalidad. Una situación limítrofe que declara en sus acciones y que le permiten ser sutura, recorte, y residuo del sistema neoliberal. Sus performances han sido calificados como provocadores y antagónicos (Bishop, 2004), ya que, al poner al límite su cuerpo desnudo en acciones de autoflagelo y vulnerabilidad, sus obras se significan en el reconocimiento de un dolor como experiencia y forma de *ser*; que, como en Margolles, desestabilizan el papel inocente y pasivo del espectador de esa violencia autoimpartida.

Muñoz (2020), al retomar los trabajos de Coco Fusco y Saidiya Hartman, señala que los orígenes del performance se sitúan en la exposición de las personas esclavizadas, forzadas a performar para el poder colonial, lo que evidencia que la esclavitud, como sistema económico, producía una máquina escénica en la que el cuerpo esclavizado era obligado a actuar. El problema ético/estético y político, que para nosotros retoma la obra de Martiel, radica en los modos en los que el oficialismo histórico ha silenciado el dolor del cuerpo negro; por lo tanto, su apuesta matérica radica en encarnar las violencias excluidas del relato oficial que, muchas veces, se validan en el sistema de producción artístico.

3 Para Frazer, la magia simpatética es una manifestación del pensamiento mágico que parte de asumir un vínculo invisible, pero eficaz, entre elementos similares o que han estado previamente relacionados.



Figura 4. Martiel, C. (2015). Ciudad [fotografía]. Los Ángeles, Estados Unidos/California, Steve Turner Gallery.

Martiel no pretende representar las heridas; al *ser cuerpo* históricamente racializado —y en su contexto nacional, expulsado de las promesas de la Revolución Cubana— sus acciones, desde su condensación de alteridad, indagan en las tensiones de los regímenes de visibilidad de la historia oficial y del arte contemporáneo. Es decir, su cuerpo vulnerable y vulnerado en el centro de la escena, desplaza, como poética fronteriza, las verdades históricas e interroga al público sobre su propia relación con esa verdad institucionalizada. Lo anterior, a su vez, dialoga con el discurso mercantilista global que hace de la obra, o la vida, un producto; condición de la economía neoliberal que el artista cuestiona al asumir políticamente su ser cuerpo/objeto y, en consecuencia, su cuerpo/obra como mercancía.

Este conjunto de operaciones performativas configura una lectura crítica del lugar que ocupa el cuerpo en las economías de la representación. En los dispositivos neoliberales, el cuerpo funciona como unidad de fuerza laboral (Mezzadra, 2005) y como valor de intercambio. Ahora, en la obra de Martiel, el cuerpo como residuo de una historia colonial es objeto de circulación en el espacio museal, producto de las condiciones de visibilidad —discursos prescriptivos sobre la institucionalidad del espacio que enmarca y valida lo que es una obra— que rigen el campo del arte.

En Martiel es posible leer no solo una denuncia a esta lógica mercantilista, sus acciones van más allá de la crítica y resignifican esa misma concepción de la obra artística: cuerpo, obra y producto se inscriben en la economía política de la performance. En este sentido, el museo, como espacio de contención de la acción, valida su condición de marco que activa las operaciones de lectura, es decir, en las declaraciones estéticas, su presencia en el museo no deniega su condición de mercancía, al

contrario, la confirma. En este sentido, el cuerpo de Martiel se constituye en un punto de convergencia material e histórico (Viola, 2013), por lo que puede ser entendido como estructura fundamental de inscripción política y espacial. Para Viola (2013), el cuerpo martieliano es lugar, *topia despiadada* en términos foucaultianos, que se pregunta por el futuro las violencias colectivas, el presente que describe la acción performática y el peso histórico que atraviesa la obra.

Analizamos, entonces, dos performances que forman parte de la exposición fotográfica *Herida Oscura* (2020), realizada durante la pandemia de la COVID-19, de manera virtual por la Steve Turner Gallery en Los Ángeles. En la primera obra seleccionada, *Ciudad* (figura 4), Martiel se presenta desnudo, acostado y encerrado en una especie de féretro, bajo siete capas de roca y piedra extraídas de barrios de la ciudad de Los Ángeles, donde varias personas fueron asesinadas por la policía. La obra da cuenta de la violencia del espacio urbano, donde el (su) cuerpo racializado es vigilado y excluido. El cuerpo, oculto y camuflado entre la tierra y las piedras que lo presionan, expone la fragilidad —en términos de derechos— como forma única *de ser* para algunas subjetividades marginalizadas. Así como el muro en Margolles denuncia el carácter necropolítico de las actuales gobernanzas migratorias, la obra de Martiel, a partir del recorte necrotopográfico, escenifica esa misma gestión de la vida a partir de una vida asfixiada, física y alegóricamente, por la ley.

La acción condensa el problema de la visibilidad como forma de control y la muerte —significada en el cuerpo paralizado y recreada con la arena y las rocas— como gestión de la vida. El cuerpo enterrado del artista, junto a los restos materiales, configuran una violencia espacial sin movimiento, la misma que opera en la administración del desplazamiento humano y que



adquiere sentido en los centros de detención fronterizos. El cuerpo de Martiel es residuo (Alonso, 2021), materia descartable, objeto residual que evidencia su condición estructural de exclusión.

En *Hacerse olvido* (figura 5), el artista se derrumba desnudo sobre un neumático —símbolo de la migración cubana hacia Estados Unidos— escenificando la muerte de muchos connacionales que intentaron llegar a las costas de Florida. El título, como indicador semántico, enuncia el gesto poético de hacer memoria y cuestionar el silencio frente a la muerte violenta como modo de gestión del sistema capitalista. *Hacerse olvido* recrea los cuerpos residuales de la migración contemporánea —los cadáveres que cada verano llegan de África a las costas españolas e italianas— y reescribe, como archivo corporal, el testimonio de miles de esclavos transportados como mercancías.

Al incorporar el cuerpo como objeto residual que performa el espacio fronterizo, Martiel propone una forma de archivo que actúa, que vive (Guerrero, 2022). Es decir, la acción performática resignifica las categorías residuo y frontera, lo que permite que el cuerpo irrumpa los regímenes de sentido y sitúe la experiencia estética en el conflicto corporal que da cuenta de una vida desnuda (Agamben, 2006). La intención recae, desde la potencia

biopolítica del performance, en documentar esa vida residual, esa *nuda vita* que registra la vulnerabilidad como existencia presente y futura:

Traditional artworks (paintings, statues, and so forth) can be understood as beingtime-based, because they are made with the expectation that they will have time—even a lot of time, if they are to be included in museums or in important private collections. But time-based art is not based on time as a solid foundation, as a guaranteed perspective; rather, time-based art documents time that is in danger of being lost as a result of its unproductive character—a character of pure life, or, as Giorgio Agamben would put it, “bare life.” But this change in the relationship between art and time also changes the temporality of art itself. Art ceases to be present, to create the effect of presence—but it also ceases to be “in the present,” understood as the uniqueness of the here-and-now. Rather, art begins to document a repetitive, indefinite, maybe even infinite present—a present that was always already there, and can be prolonged into the indefinite future. (Groys, 2009, p. 7)

Si el arte documenta el presente de violencias, en Martiel hay una clara intención de desajustar perceptiva y éticamente el espacio pasivo del espectador, frente a un cuerpo negro y sedado, sumergido en el silencio



Figura 5. Martiel, C. (2017). *Hacerse olvido* [fotografía]. Los Ángeles, Estados Unidos/California, Steve Turner Gallery.

institucional del espacio artístico. El espectador queda, ambivalentemente desplazado e implicado, pero con la imposibilidad de intervenir en ese presente continuo. Es decir, la acción performática no convoca a la interacción, sino al testimonio incómodo, ya que el cuerpo vulnerable del artista expone las heridas del despojo como efecto de la máquina neoliberal (Reguillo, 2011), y anuncia la corresponsabilidad de un futuro infinito marcado por esa misma vulnerabilidad. Este gesto retórico es lo que detona el antagonismo (Bishop, 2004), no sólo en el explícito contenido político que expone Martiel —colonialismo, migración, deshumanización—, también desde el sentido del cuerpo residual y despojado de vida. La inmovilidad hace que Martiel se cancele como sujeto activo, espacio de proyección de los conflictos sociales e históricos que su cuerpo significa (Viola, 2013), e invita a que el espectador se enfrente a las preguntas sobre la verdad histórica, materializadas en una acción sin movimiento, un acto/ archivo físico, estético y político de silencio.

Consideramos que el arte político de Martiel, al hacer visibles las heridas, no pretende denegar las suturas; más bien, desde el residuo corporal, interpela a la urgencia de una justicia que posibilite cicatrizar. Al encarnar en sus acciones la ausencia de derechos para los cuerpos racializados, leemos en su poética fronteriza un cuerpo vulnerable que, sabiéndose residuo, actúa como archivo histórico de los antagonismos raciales/ coloniales que estructuran todavía nuestras sociedades. Lo anterior, además, se anuncia desde el mismo título de la exposición, evidenciando las profundas heridas que nos atraviesan y que, retomando las palabras de Muñoz en uno de los epígrafes, todos podemos sentir.

## CONCLUSIONES

En su ensayo *Antagonism and Relational Aesthetics*, Claire Bishop (2004) defiende una concepción del arte político que active el conflicto y de cuenta del antagonismo que atraviesa lo social. Frente a ciertas propuestas artísticas que se reclaman relacionales, pero terminan produciendo experiencias estéticamente inofensivas, Bishop exige un arte que incomode, que interpele, que genere fricción; práctica antagónica y estética que consideramos caracteriza la obra de Margolles y de Martiel. Tanto *Estorbo* (2019) como *Herida Oscura* (2020) reflexionan estéticamente desde el cuerpo sobre los espacios fronterizos, límite que exacerba las violencias racistas a partir de la marca del color de piel, articulándolas con la clase y el género. Las obras interpelan los discursos del fascismo moderno y de su máquina simbólica que reproduce cuerpos jerarquizados y devora alteridades (Toscano, 2025); a su vez, describen la vulnerabilidad como efecto político que resiste a la

violencia de las gobernanzas migratorias, reconociendo colectivamente el «ser problema» (Muñoz, 2020) que encarna el migrante, desnaturalizando la asepsia del multiculturalismo que dota de sentido la ilusión del mundo globalizado.

El arte, como lo proponen Margolles y Martiel, debe establecer relaciones sociales, subrayando el papel del diálogo y la negociación que significa el reconocer al otro, sin aplastar o reducir esas tensiones sociales en el contenido de la obra. Es decir, estas poéticas fronterizas establecen un espacio de tensión estética en el que, la relación que valida al museo es la de la distancia críticamente situada. Como las obras de Santiago Sierra, estos dos artistas latinoamericanos incomodan, enmarcan en el museo el *no sentido de pertenencia*; ese mismo sentido de extrañamiento que significan, desde su potencia performativa, los espacios fronterizos.

## REFERENCIAS

- AGAMBEN, G. (2006). *Estado de excepción: Homo Sacer I*. Pretextos.
- ALONSO, F. (2021). Materialidades de la frontera: Estrategias poéticas en la obra de Teresa Margolles. *Metal*, (7), e023. <https://doi.org/10.24215/24516643e023>
- ANZALDÚA, G. (2016). *Borderlands. La frontera*. Capitán Swing.
- ARFUCH, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- BALIBAR, É. (2005). Fronteras del mundo, fronteras de la política. *Alteridades*, 15(30), 87-96.
- BASUALDO, M. L., Domenech, E. E., Herrera, G. y Rivera Sánchez, L. (Coords.). (2023). *Movilidades, control fronterizo y luchas migrantes*. CLACSO / Siglo XXI.
- BISHOP, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*, 110, 51-79.
- BISHOP, C. y Bruguera, T. (2020). *Tania Bruguera en conversación con Claire Bishop*. Fundación Cisneros.
- CASTRO-GÓMEZ, S. (2014). Cuerpos racializados. Para una genealogía de la colonialidad del poder en Colombia. En H. Cardona Rodas y Z. Pedraza Gómez (Comps.), *Al otro lado del cuerpo. Estudios biopolíticos en América Latina* (pp. 79-95). Universidad de los Andes.

- CASTRO-GÓMEZ, S., Schiwy, F. y Walsh, C. (Eds.). (2002). *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: perspectivas desde lo andino*. Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala.
- CAVARERO, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Anthropos.
- DE Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- ESPOSITO, R. (2009). *Inmunitas: protección y negación de la vida*. Amorrotu Editores.
- GARCÍA, E. (2019, septiembre 28). Este poema de Cynthia Franco te hará cruzar la frontera. *Spoken Word MX*. <https://spokenword.mx/2019/09/28/este-poema-de-cynthia-franco-te-hara-cruzar-la-frontera/>
- GIORGI, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.
- GROYS, B. (2009). Comrades of Time. *eflux Journal*, (11). <https://www.eflux.com/journal/11/61345/comradesoftime/>
- GUERRERO, J. (2022). *Escribir después de morir. El archivo y el más allá*. Metales Pesados.
- GUPTA, A. y Ferguson, J. (2008). Más allá de la «cultura»: espacio, identidad y las políticas de la diferencia. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 1(7), 233-256. <https://doi.org/10.7440/antipoda7.2008.10>
- HARAWAY, D. J. (2004). *Testigo\_modesto@Segundo\_milenio. HombreHembra@\_conoce\_Oncorrotón®: Feminismo y tecnociencia*. Universitat Oberta de Catalunya.
- KALM, S. (2008). *Governing global migration*. Lund University.
- KRISTEVA, J. (2006). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- LINK, D. (2015). *Suturas: Imágenes, escritura, vida*. Eterna Cadencia.
- LÓPEZ-LABOURDETTE, A. y Wagner, V. (2022). La res pública de las sobras: estéticas poéticas de lo residual. En *Sobras espectrales: gestiones estético-políticas de los residuos* (pp. 13-35). Linkgua Digital.
- MARGOLLES, T. (2009). *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* [escultura]. Bienal de Venecia.
- MARGOLLES, T. (2017). *Viento negro* [bloques de arcilla]. MAMBO.
- MARGOLLES, T. (2019). *Estorbo* [exposición]. MAMBO. <https://www.mambogota.com/exposicion/estorbo/>
- MARGOLLES, T. (2019). *Tela sumergida en chirca* [fotografía]. MAMBO.
- MÁRMORA, L. (2010). Modelos de gobernabilidad migratoria. La perspectiva política en América del Sur. *Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, 18(35), 71-92.
- MARTIEL, C. (2015). *Ciudad* [fotografía]. Steve Turner Gallery.
- MARTIEL, C. (2017). *Hacerse olvido* [fotografía]. Steve Turner Gallery.
- MARTIEL, C. (2020). *Herida oscura* [Exposición en línea]. Steve Turner Gallery. <https://steveturner.la/carlos-martiel-herida-oscura>
- MBEMBE, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.
- MEDINA, C. (2009). Pabellón de México 2009: ¿De qué otra cosa podríamos hablar? *Universes in Universes*. <https://universes.art/es/bienal-venecia/2009/tour/mexico/cuauhtemoc-medina>
- MEZZADRA, S. (2005). *Derecho de fuga: Migraciones, ciudadanía y globalización*. Traficantes de Sueños y Tinta Limón Ediciones.
- MEZZADRA, S. y Neilson, B. (2017). *La frontera como método o la multiplicación del trabajo*. Traficantes de Sueños.
- MUÑOZ, J. E. (2023). *El sentido de lo marrón*. Caja Negra Editora.
- NANCY, J. L. (2003). *Corpus*. Arena Libros.
- NANCY, J. L. (2011). *58 indicios del cuerpo. Extensión del alma*. Ediciones La Cebra.
- OFICINA del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR). (2024). *Informe semestral de tendencias 2024*. <https://www.acnur.org/tendencias-semestrales>
- REGUILLO, R. (2011). *La narcomáquina y el trabajo de la violencia: apuntes para su decodificación*. Hemisférica Institute.



- STANG, M. F. (2018). Fronteras irónicas. Performance, migración y diversidad sexual. En *Los márgenes del arte contemporáneo* (pp. 45-67). La Tregua Gestión Cultural - Colección Armisticio.
- STANG, M. F. y Solano-Cohen, V. (2017). El escozor de la alteridad: un análisis sobre la construcción mediática del migrante colombiano en la televisión chilena. *Revista Trabajo Social y Migración*, 92, 1-13.
- STANG, M. F. (2020). La frontera como intersticio: Reflexiones en torno a la violencia epistémica de las fronterizaciones. *REMHU:Revista Interdisciplinaria da Mobilidade Humana*, 28(59), 15-30. <https://doi.org/10.1590/1980-85852503880005902>
- TOSCANO, A. (2025). Fragmentos para una teoría del cuerpo tardofascista (R. Prats, Trad.). *Jacobin América Latina*. <https://jacobinlat.com/2025/06/fragmentos-para-una-teoria-del-cuerpo-tardofascista/>
- VIDAL-ORTIZ, S., Viteri, M. A. y Serrano Amaya, J. F. (2014). Resignificaciones, prácticas y políticas queer en América Latina: otra agenda de cambio social. *Nómadas*, (41), 185-201.
- VIOLA, E. (2013). *Carlos Martiel: Vanishing Point*. <https://www.eugenioviola.com/carlos-martiel>
- VIVEROS Vigoya, M. (2023). *Interseccionalidad: giro decolonial y comunitario*. CLACSO.
- WALSH, C., Schiwy, F. y Castro-Gómez, S. (2002). *Indisciplinar las ciencias sociales: Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala.

---

Derechos de autor: Universidad Nacional de Colombia.

Este documento se encuentra bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

