

Miradas corporalizadas del pasado. Historias de las artes escénicas, archivos y afectos
María Eugenia Bifaretti
Boletín de Arte (N.º 26), e061, 2024. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/23142502e061>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

MIRADAS CORPORALIZADAS DEL PASADO

HISTORIAS DE LAS ARTES ESCÉNICAS, ARCHIVOS Y AFECTOS

EMBODIED VIEWS TOWARDS THE PAST HISTORIES OF PERFORMING ARTS, ARCHIVES AND AFFECTIONS

María Eugenia Bifaretti | meugeniabifa@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAA). Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 1/6/2023

Aceptado: 8/9/2023

RESUMEN

Este texto aborda la problemática sobre las formas de historizar las prácticas escénicas en tanto acontecimientos efímeros, atravesados por lo corporal. Si estos son en apariencia irrecuperables una vez sucedidos, ¿desde qué voces podemos construir sus historias?, ¿qué materiales conforman sus archivos?, ¿qué lugar ocupa el cuerpo y la memoria? Luego de los primeros acercamientos a los archivos personales de tres artistas escénicas platenenses —Laura Valencia, Nora Oneto, Carolina Donnantuoni— se propone pensar aquellos restos documentales de acontecimientos escénicos pasados como fuentes fundamentales para construir las historias de las artes escénicas locales desde una perspectiva crítica, situada y afectiva y asimismo reflexionar acerca de las maneras de mirar al pasado que habilitan estos conjuntos de materiales, memorias corporalizadas y relatos singulares.

PALABRAS CLAVE

Artes escénicas; historia; archivo; cuerpo; afectos

ABSTRACT

This text broaches the problem about ways of historicizing performing practices as ephemeral events traversed by the body. If they are apparently unrecoverable once it happened, from what voices can we build their stories? Which materials set up their archives? What place does the body and memory take? After first approaches to three performing artists personal archives from La Plata —Laura Valencia, Nora Oneto, Carolina Donnantuoni— it aims to think about stage event remains as essential sources for developing the histories of local performing arts from a critical, situated and affective perspective. In addition, it considers the ways of looking towards the past that those materials, embodied memories and singular stories enable.

KEYWORDS

Performing arts; History; Archive; Body; Affections



Pensar en las supervivencias de las prácticas escénicas, es decir en su reconstrucción e historización, nos sumerge en un universo de interrogantes acerca de las posibilidades de archivo de este tipo de producciones en tanto acontecimientos efímeros que suceden en un tiempo y espacio presente aparentemente irrecuperable una vez sucedido. Siguiendo esta problemática, con el propósito de indagar sobre las posibilidades de una construcción discursiva histórica crítica de prácticas escénicas a partir de los restos documentales, me pregunto qué aportes puede alumbrar la revisión y reactivación de materiales presentes en los archivos personales de artistas escénicas que han producido y producen en el subsistema independiente de artes escénicas de la ciudad de La Plata.¹

Entendiendo esto, en este trabajo propongo pensar aquellos materiales, restos de acontecimientos escénicos pasados atesorados por teatristas, actrices, bailarinas y directoras —atravesados por su propia subjetividad— como fuentes fundamentales para la construcción de las historias de las artes escénicas platenses. Para esto, revisaré los aportes de las historiografías críticas feministas que plantean una re-escritura de la Historia desde y hacia una política de la diferencia y de los afectos, y los de la epistemología *queer* de la historia, que propone ampliar el espectro de fuentes y sujetxs para pensar el pasado.

Asimismo, teniendo en cuenta la historicidad y geogracidad de estos restos, reflexionaré acerca de las maneras de mirar al pasado que proponen los conjuntos de materiales, memorias y relatos en tanto archivos personales de artistas escénicas latinoamericanas. Para ahondar en este problema partiré de la perspectiva arqueológica en torno al archivo propuesta por Michel Foucault [1969] (2002), revisada en las últimas décadas en el llamado *giro de archivo*, debate dado en el campo de las ciencias sociales que apunta a revisar y generar nuevos aportes teóricos acerca de los archivos de la cultura en pos de su democratización y la puesta en crisis de sus nociones convencionales (Tello, 2018). A partir de esta línea abordaré la idea de archivo latinoamericano y las nociones de archivo y de repertorio.

VISIONES CRÍTICAS DE LA HISTORIA

Si entendemos las historias en plural, no como narraciones unívocas y lineales, sino como diálogos múltiples donde conviven diversas singularidades y puntos de vista, será preciso advertir la perspectiva desde donde me posiciono en mi trabajo. Como investigadora y artista escénica platense, argentina y latinoamericana, decido abordar el objeto desde una perspectiva historiográfica crítica y feminista. De acuerdo con Jorge Dubatti (2019), en la construcción de pensamiento escénico o teatral —es decir, aquella «producción de conocimiento que el artista, el técnico artista y otros agentes de la actividad teatral generan desde/en/para/sobre la praxis teatral» (p. 4)—, participa, entre otras, la figura de *investigadores-artistas*, aquellxs sujetxs que trabajan en investigación y también desarrollan producción artística. Además de identificarme con esta figura, es preciso destacar que las artistas con las que trabajo en la investigación también ocupan un lugar clave en la producción de ese conocimiento escénico en tanto *artistas-investigadoras*, ya que toda artista «está investigando todo el tiempo, ya sea en el hacer, en la reflexión sobre el hacer y en el registro de la experiencia» (Dubatti, 2019, p. 12).

Con relación a esto adhiero a lo que plantea Joan W. Scott (2001) al afirmar que en la práctica investigativa de la historia y las humanidades el sujeto es a la vez el objeto de la investigación, es decir, aquellas personas que son estudiadas y la investigadora misma: en la escritura de la historia, las experiencias de ambxs se ponen en diálogo. Siguiendo a la autora, la revisión de la categoría de *experiencia* —no como evidencia (como es concebida en la historia tradicional) sino como un *proceso de subjetividad* que constituye a lxs sujetxs en su autonomía, considerándolxs así como «fuentes confiables de un conocimiento que viene del acceso a lo real por medio de su experiencia» (Scott, 2001, p. 53) propia, singular—, junto con la

¹ Este trabajo se enmarca en mi trabajo como becaria doctoral, «Discursos para una historia de las artes escénicas platenses: archivos personales, afectos y formas documentales», dirigido por el Dr. Gustavo Radice.

definición del concepto de *género* constituyen desarrollos claves hacia una reescritura crítica y feminista de la historia, que solo es posible si son revisadas y criticadas las políticas de las historias existentes, sus categorías y metodologías.

Asimismo, resulta relevante la postura de Griselda Pollock (2001) sobre las prácticas de la historia del arte en relación con el pensamiento feminista. La autora propone, en sintonía con Scott (2001), que para abordar una historia feminista del arte es necesario llevar a cabo una crítica a la historia del arte canónica. En su forma tradicional y hegemónica, esta disciplina tiende a ver la historia como un telón de fondo y a las imágenes como reflejos de una época, de un movimiento o de una lucha. En este sentido, coincide con la autora cuando sostiene que el arte no ilustra una ideología, sino que la constituye, en tanto «es una de las prácticas sociales por medio de las cuales se construyen, reproducen e incluso redefinen las visiones particulares del mundo, definiciones e identidades» (Pollock, 2001, p. 59).

De este modo, al momento de abordar una escritura de las historias de las artes, es preciso atender a la identidad de lxs sujetxs participantes, las producciones abordadas y los procesos históricos que los atraviesan como un entramado de interrelaciones que se actualizan y nos habilitan a construir miradas sobre el pasado en compromiso con el presente. La práctica de una historia del arte en clave feminista, además de constituirse como política de conocimiento, «debe ser, antes que nada, un ejercicio historiográfico» (Pollock, 2001, p. 58) en el que está implicada la tarea de recuperar y visibilizar las discontinuidades de las historias de las prácticas artísticas realizadas por mujeres y disidencias, apartándose de criterios patriarcales.

Este ejercicio historiográfico también implica revisar las maneras de construir la historia, las fuentes que se tienen en cuenta y qué sujetxs se incluyen. Para ello resulta relevante tener en cuenta los aportes del *pensamiento queer* para las escrituras y reescrituras del pasado (Pérez, 2014). Si bien Moira Pérez (2014) parte de las reflexiones en torno a las disputas por las representaciones del pasado y los desafíos particulares de escribir las de lxs «nuevxs sujetxs» sostiene que su reflexión sobre lo que denomina *historiografías queer* no se centra solamente en historias acerca de sujetxs *queer*, sino más bien en «modos queer de hacer historiografía, esto es, los modos en los que puede pensarse el pasado y referirse a él, teniendo en cuenta los aportes teóricos y políticos de una perspectiva queer» (Pérez, 2014, p. 8). De esta manera, Pérez propone pensar lo queer «como una política, una epistemología y una estética que permita (re)pensar, (re)escribir y (re)leer la historiografía» (2014, p. 11). Siguiendo esta perspectiva resultan relevantes los aportes de Sara Ahmed en torno a las economías afectivas, es decir, los efectos de circulación y contacto de las emociones en tanto políticas culturales que intervienen en las producciones discursivas (Ahmed, 2015).

Así, al momento de determinar qué sujetxs incluir en mi investigación, decidí trabajar con los archivos personales de artistas escénicas platenses, comenzando por Laura Valencia (Argentina, 1963) y Nora Oneto (Argentina, 1946), cuyas extensas trayectorias resultan sumamente significativas en lo que respecta a las prácticas escénicas regionales. Es por esto que el recorte geográfico-temporal abarca el subsistema de artes escénicas independientes de La Plata desde la década de 1980 hasta la actualidad, período y lugar en que estas artistas desarrollan su trabajo. El hecho de que continúen viviendo y trabajando en la ciudad, me posibilita un acercamiento más sensible a ellas, pudiendo dialogar juntas en torno a los restos documentales de sus obras y oír sus relatos en tiempo presente. Registrar la voz de cada artista en relación con sus propios materiales de archivo junto a sus recuerdos, olvidos, emociones y sus posicionamientos poético-políticos en torno a las prácticas permite poner en valor sus experiencias singulares como fuentes de conocimiento y así apostar a una construcción de la(s) historia(s) de las artes escénicas crítica y afectiva.

Otra de las razones por las que decidí trabajar con estas artistas es la diferencia en los modos de hacer, los roles desempeñados en sus obras y las producciones de identidad de cada una

en tanto mujeres trabajadoras del arte, aspectos que resultan relevantes para comprender las particularidades de cada archivo personal. Valencia, quien se define como artista transdisciplinar, en sus trabajos se inclina más hacia la danza teatro desde la dirección y la docencia; Oneto hacia un teatro dramático o de representación² como actriz, directora y profesora.

Sin dejar de lado las derivas que surgen constantemente en el transcurso de la investigación, estimo que el trabajo que estamos haciendo junto a las artistas en las actualizaciones de sus archivos a partir de ciertas acciones como el despliegue de los restos ellas atesoran, el pensamiento y la interpretación de los mismos a partir de los relatos o preguntas que se habilitan al revisitarlos y la organización de los restos en grupos, colecciones o constelaciones permite, además de aportar a la construcción de la historia de las artes escénicas locales, comenzar a configurar una incipiente cartografía de realizaciones escénicas platenses hechas por feminidades en los últimos treinta años.

ARCHIVO Y REPERTORIO LATINOAMERICANO

Para hablar de archivo me sitúo en la ya conocida noción desarrollada por Foucault [1969] (2002), quien define al archivo no como un depósito en donde se conservan o se acumulan documentos, textos o cosas, sino como el sistema que forma, transforma y regula las prácticas discursivas, «la ley de lo que puede ser dicho» (Foucault, [1969] (2002), p. 219). Desde esta perspectiva propone transformar los documentos de archivo en *monumentos* y con esto apuesta a rechazar la idea de los vestigios, restos o huellas como referencias de hechos verídicos que remiten a orígenes y verdades ocultas para pensarlos como materialidades a ser trabajadas, montadas, desmontadas y reorganizadas (Tello, 2018). Siguiendo a Natalia Taccetta (2020), «el arqueólogo foucaultiano [...] no trata a los documentos como signos de algo más a descubrir, sino que los describe como prácticas concretas, como la de construir relatos» (p. 36).

A partir de desarrollar esta idea de los archivos de la cultura como construcciones sociales, «Foucault comienza a reivindicar, crecientemente la dimensión subjetiva y, por tanto, creativa y constructiva del abordaje de los documentos [...] Goce, placer, emoción y otros afectos palpables aparecen como los articuladores de un acercamiento a la historia» (Taccetta, 2020, p. 37). De esta manera, en mi trabajo de investigación adhiero a esta perspectiva en tanto busco atender a la dimensión subjetiva y afectiva que se pone en juego al momento de trabajar con los restos documentales. En este sentido, concuerdo con Taccetta (2020) cuando afirma que el archivo establece «un vínculo con el pasado en el que 'se originan' los documentos, pero especialmente una relación con el ámbito de investigación, producción vinculada a los afectos y la perplejidad de quien comienza el abordaje en el presente» (p. 37).

Esta visión en torno a los afectos resuena con la noción del archivo como una zona de contacto que involucra a las emociones: «un archivo es efecto de múltiples formas de contacto, incluyendo las institucionales [...], así como formas cotidianas de contacto» (Ahmed, 2015, p. 42). A partir de la noción de las economías afectivas, Ahmed propone que «los sentimientos no residen en los sujetos ni en los objetos, sino que son producidos como efectos de la circulación» (2015, p. 31), es decir que los afectos no están *en* los materiales, sino que emergen del contacto con ellos, de nuestros acercamientos a los conjuntos documentales y de las correspondencias que proponemos construir con los restos que atesoran las artistas.

Habiendo revisado estas perspectivas historiográficas y de la práctica de archivo, propongo volver al problema inicial: si consideramos los conjuntos de restos —fotografías, vestuarios, objetos, etcétera— como archivos personales de artistas escénicas platenses, ¿qué particularidades presentan en tanto archivos de artes escénicas/perfomáticas y archivos latinoamericanos?, ¿cuáles son los vínculos entre estos dos tipos de archivo como fuentes para la

² Definiciones de los diferentes registros de teatralidad según Jorge Dubatti (2008).

historia de las artes escénicas latinoamericanas? y ¿qué maneras de abordar o de mirar al pasado nos pueden habilitar estas fuentes?

Al pensar en las artes escénicas y su archivo, nos encontramos con el problema de la efimeridad. Como sabemos, el acontecimiento escénico, por más que se registre en fotografía o video, se reponga a partir de un escrito, una memoria o un relato oral, no puede ser recuperado en su materialidad específica, sino que se desvanece (Fischer-Lichte, 2011). Sin embargo, a pesar de su inevitable desaparición, también es posible su permanencia y la transferencia de significados, saberes identitarios y valores a partir de las experiencias que dejó en los cuerpos que participaron de dicho acontecimiento o de la repetición de los mismos (Taylor, 2010). En este sentido, Diana Taylor (2010) incorpora la noción de *repertorio* para referirse a todo aquello que «tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral; movimiento, danza, canto [...], a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible» (p. 155). Mientras que en el archivo las producciones escénicas se encuentran mediatizadas por los restos documentales —el video de una obra no es la obra *en sí*, sino otra—, el repertorio comprende «el acervo de las formas de conocimiento corporalizadas (*embodied practices*)», es decir, aquellas «acciones en vivo que se desarrollan en tiempo presente, pero que se reiteran y, al hacerlo, transmiten una tradición y una memoria colectiva» (Taylor en Garbatzky, 2021, p. 43). De este modo, más allá de su carácter efímero, el acontecimiento escénico del repertorio sea colectivo o singular, se encuentra cargado de sentido histórico. Archivo y repertorio generalmente funcionan en conjunto, dando lugar a la posibilidad de construir la historia de las artes escénicas/perfor-máticas desde un lugar múltiple, híbrido, mestizo.

En cuanto al archivo latinoamericano, Irina Garbatzky (2021) advierte, desde una visión crítica, que éste presenta condiciones singulares que se contraponen a la noción tradicional de archivo, como la heterogeneidad de sus soportes y materiales y los debates políticos históricamente implicados en torno a él. Siguiendo a la autora, esta heterogeneidad se da en la mezcla entre diversos modos de memoria —algunos pertenecientes a la cosmovisión europea y otros a la americana— que conviven y a la vez friccionan: la escritura, la memoria oral, la danza y el teatro. De este modo, «el archivo latinoamericano excede la perspectiva exclusivamente escrita [...] porque las culturas nativas poseían detallados sistemas de archivación, radicalmente heterogéneos a la escritura alfabética» (Garbatzky, 2021, p. 41) que, al implicar al cuerpo vivo, habilitan una otra noción de archivo ligada a la repetición y a la memoria hecha cuerpo.

En este sentido, entendemos que el archivo latinoamericano, al estar atravesado por el cuerpo y caracterizado por su una heterogeneidad «discursiva, temporal, filosófica, lingüística» (Garbatzky, 2021, p. 42) se acerca a la idea de archivo escénico como repertorio que propone Taylor constituido por formas de conocimiento *corporalizadas* que, al asumir un dispositivo tan vivo como el cuerpo y la memoria, necesariamente estarán signadas por un carácter sensible, cambiante, frágil.

Durante el primer año de investigación, al acercarme a los materiales de las artistas Laura Valencia y Nora Oneto, pude empezar a entrever esta heterogeneidad de materiales, así como una dispersión de los mismos. En el caso del archivo personal de Valencia, la colección de objetos, conformada por objetos escénicos de obras que ella dirigió a lo largo de veinticinco años [Figura 1], se encuentra en gran parte alojada en la sala del galpón de *La Grieta*, espacio donde la artista desarrolla su trabajo; mientras que otros conjuntos como la colección de fotografías se encuentra en su propio domicilio [Figura 2]. Por otro lado, en el caso de Oneto, la valija de vestuarios que ella misma vistió en diferentes obras en las que participó como actriz se encuentra en su propio hogar. Así, debido a los modos de producción colectivos de las prácticas escénicas, la domiciliación de los restos documentales rara vez se encuentra concentrada en un sólo espacio o cuerpo, sino que éstos se hallan dispersos: entre las memorias de quienes participaron del acontecimiento, en sus cajones o discos duros, en

depósitos o entre las bambalinas de distintas salas. Reunir estos elementos implica, como en todo armado de archivo, una tarea de montaje: la recolección de aquellos restos en una totalidad fragmentada que deje ver sus fisuras y diferencias, las experiencias singulares de cada quien que a su vez conforman un todo diverso. Al igual que en el archivo latinoamericano, podemos pensar que esta diversidad, «las ausencias y las pérdidas son tanto o más constitutivas [...] como el universo de las escrituras y las voces que convoca» (Añón en Garbatzky, 2021, p. 44).



Figura 1. Colección de objetos desplegada en La Grieta (2021). Archivo personal Laura Valencia



Figura 2. Registro de visita al domicilio de Laura Valencia (junio 2023). Autor: Martín Salina

De esta manera, resulta significativo tender vínculos entre archivo latinoamericano y archivo escénico para pensar una construcción discursiva crítica de las historias de las artes escénicas latinoamericanas y de allí sus enfoques regionales y locales. Como vimos, las caracte-

rísticas que las autoras nos proponen sobre ambos tipos de archivo escapan de las nociones tradicionales del mismo, dando lugar a visiones críticas sobre nuestras fuentes, cómo las conformamos y cómo accedemos a ellas. Así como la práctica de historizar acontecimientos escénicos implica actos corporales como revolver, recrear, recordar o reactualizar materiales que se alejan del acercamiento solitario y silencioso a un documento conservado en una caja archivera, las prácticas de archivo latinoamericano deben comprenderse como un *hecho social* (Rufer en Garbatzky, 2021, p.45), es decir, más «como acción ritual que incluye simbolización, drama y trama, que como ese lugar aséptico donde simplemente descansan los documentos vivos del pasado» (Rufer en Garbatzky, 2021, p. 45).

MIRADAS CORPORALIZADAS DEL PASADO

Con todo, a partir de las perspectivas críticas de la historia junto a las nociones de archivo presentadas, podemos pensar en otras formas de abordar nuestra mirada sobre el pasado de las prácticas escénicas locales. Poniendo por delante a estas artistas y sus experiencias, sus poéticas y políticas de trabajo, sus memorias y olvidos, los restos de los acontecimientos que decidieron resguardar y sus vínculos afectivos con los mismos es que se pueden habilitar escrituras sensibles sobre la historia que a su vez se constituyan como conocimientos significativos para las prácticas escénicas presentes y futuras.

Asimismo, estas escrituras podrían desafiar a las maneras tradicionales de la historia al considerar posibles archivos y fuentes atravesados por el cuerpo y lo afectivo, por formas híbridas, mestizas y cambiantes. En este sentido, por un lado, creo que lejos de perseguir una verdad, en nuestras escrituras e investigaciones buscamos más bien entregarnos, así como sucede en los hechos escénicos, a los devenires del acontecer, a las diversas posibilidades que afloran cada vez que nos proponemos reflexionar acerca del pasado desde nuestro aquí y ahora, situadas en un tiempo y espacio que se encuentra, como nuestros pensamientos y nuestros recuerdos, en una actualización constante. Como afirma Walter Benjamin [1968] (2010), «articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'como verdaderamente ha sido'. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro» (p. 62), así como apropiarse de las imágenes escénicas que relampaguean en el acontecimiento y se desvanecen, para luego permanecer sólo en nuestras experiencias singulares, en nuestros cuerpos y en los restos de ellas que podamos o decidamos atesorar. Asumir la pérdida de estas imágenes sin renunciar a su total olvido cuando insistimos en hacerlas reaparecer a través de los vestigios, es también asumir que «la historia del teatro en tanto acontecimiento no es la historia de los materiales conservados vinculados al acontecimiento, sino la historia del acontecimiento perdido» (Dubatti, 2011, p. 49).

Por otro lado, considero que tomar como objeto a producciones y prácticas cuya materialidad principal es el cuerpo nos lleva a pensar en una construcción de la historia necesariamente atravesada por lo corporal y sus dimensiones afectivas. Con relación a las formas de conocimiento corporalizadas que propone Taylor al hablar de repertorio, propongo imaginar una *mirada corporalizada* sobre el pasado, que, en lugar de negar el cuerpo, su fragilidad y su singularidad, lo afirma como lugar privilegiado para generar conocimientos acerca de las historias de estas prácticas. Así, poner en primer plano el cuerpo y su repertorio da lugar a valorar otros «dispositivos de interpretación no textuales que increpan a la historia basada exclusivamente en documentos, edificios o imágenes fijadas en soportes "duros"» (Garbatzky, 2021, p. 43).

Tener en cuenta que las trayectorias de las artistas y sus restos documentales se sitúan en Latinoamérica nos posibilita reafirmar la idea de que pensar el archivo latinoamericano de manera crítica implica una revisión política de los presupuestos que subyacen a la construcción y la puesta en valor de fondos documentales que muchas veces permanecen invisibilizados (Garbatzky, 2021). Trabajar con estos materiales, recuperarlos y hacerlos visibles nos permite aportar a la discusión acerca de qué se puede tornar archivable, qué materiales pueden constituir un archivo o colección, quienes lo construyen, cuáles son sus condiciones

de existencia, y asimismo nos impulsa a «subrayar la importancia de políticas que estimulen y sostengan la construcción pública de dichos acervos y su resguardo» (Garbatzky, 2021, p. 47) en tanto productores de conocimiento.

Por último, reflexionar acerca de las maneras de hacer historia y de las poéticas y políticas de producción de las artistas escénicas que incluyo en mi investigación, me lleva a comprender la importancia de tomar posición y afirmar desde qué perspectiva, desde qué lugar geográfico y desde qué tiempo miraremos hacia el pasado. Es decir que, como en toda escritura de la historia, nuestra mirada va a estar signada por estos rasgos, no sólo de quienes investigamos, sino también de los sujetos protagonistas de aquellas historias, que portarán las voces de ambas partes. Decidir hacer visibles las trayectorias y las producciones de artistas escénicas locales desde la escritura también es un gesto político que deseo poner en práctica para reivindicar las prácticas escénicas/performativas latinoamericanas, argentinas y platenses no sólo como materiales simbólicos sino también como potenciales constructoras de conocimiento sensible acerca de nuestro pasado y nuestra memoria cultural.

REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Benjamin, W. ([1968] 2010). *Ensayos escogidos*. El cuenco de plata.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral: Introducción al Teatro Comparado*. Atuel.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Libros de Godot.
- Dubatti, J. (2019). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa.
- Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de lo performativo*. Abada.
- Foucault, M. ([1969] 2002). *La Arqueología del saber*. Siglo XXI Editores Argentina.
- Garbatzky, I. (2021). Archivo latinoamericano en B. Colombi (coord.) *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. CLACSO.
- Oneto, N. (1946). Archivo personal de la artista [archivo].
- Pérez, M. (2014). *Aportes queer para la representación del pasado. Aspectos políticos, epistemológicos y estéticos-formales* [Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires]. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6083>
- Pollock, G. (2001). Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. En K. Cordero e I., Sáenz (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. (pp. 45-79). CONACULTA-FONCA.
- Scott, J. W. (2001). Experiencia. *La Ventana*, (13), 42-73.
- Taccetta, N. (2020). Resto y archivo: la arqueología como resistencia. *ArtCultura*, 22(40), 28-47. <https://doi.org/10.14393/artc-v22-n40-2020-56963>
- Taylor, D. (2010). *Performance*. Asunto Impreso.
- Tello, A. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. La Cebra.
- Valencia, L. (1963). Archivo personal de la artista [archivo].