

Escrituras de la intimidad y escena contemporánea. El caso *Cuadernos de artistas* de la DGEART

Leilén Araudo

Boletín de Arte (N.º 28), e084, ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e084>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

ESCRITURAS DE LA INTIMIDAD Y ESCENA CONTEMPORÁNEA

EL CASO *CUADERNOS DE ARTISTAS* DE LA DGEART

INTIMACY WRITINGS AND CONTEMPORARY SCENE THE CASE OF ARTISTS' NOTEBOOKS FROM THE DGEART

Leilén Araudo | leilenarauado@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-8385-2216>

Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes Dramáticas. Instituto de Investigación en Teatro

Recibido: 6 de octubre de 2025 | Aceptado: 12 de marzo de 2026 | Publicado: 16 de septiembre de 2026

RESUMEN

En el año 2020, La Vidriera, un programa de la Dirección General de Enseñanza Artística (DGEART), montó *Cuadernos de artistas y libretos anotados*, instalación que exponía los cuadernos personales de trabajo de actores, actrices y directores/as de la escena local. Vinculados con la intimidad y la experiencia sensible, consideramos que estos objetos permiten leer procedimientos secretos de inspiración, de producción y de recepción afines al orden de la escena. A partir de autores y de autoras que han indagado en las escrituras de la intimidad –y con base en el *paradigma indicial* de Carlo Ginzburg (2008)– aspiramos a establecer relaciones formales y temporales en que lo íntimo articula con los procesos escénicos. En este marco, proponemos tres modos relacionales posibles entre estas escrituras y la praxis escénica: la estrategia de inspiración, la bitácora y, por último, como marco de recepción de la obra.

PALABRAS CLAVE

Escrituras de la intimidad; diarios personales; artistas; escena

ABSTRACT

In 2020, La Vidriera, a program of the General Directorate of Artistic Education (DGEART) staged *Cuadernos de artistas y libretos anotados*, an installation that displayed the personal working notebooks of actors, actresses, and directors from the local theatre scene. Connected with intimacy and sensitive experience, we believe these objects allow for reading secret procedures of inspiration, production, and reception akin to the order of the stage. Drawing on authors who have explored the writings of intimacy –and based on Carlo Ginzburg's *indexical paradigm* (2008)– we aim to establish formal and temporal relations in which the intimate is articulated with scenic processes. Within this framework, we propose three possible relational modes between these writings and scenic praxis: the strategy of inspiration; the logbook; and, lastly, as a framework for the reception of the work.

KEYWORDS

Intimacy writings; personal diaries; artists; scene



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional

¿Cómo escribir para la escena? ¿De qué escrituras se nutre un proceso escénico? ¿Cómo dialogan las escrituras de la intimidad con la praxis de la escena? En el intento de abordar estos y otros interrogantes, La Vidriera de la Dirección General de Enseñanza Artística (DGEART) del Ministerio de Cultura¹ de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) montó, en el verano del 2020, la instalación *Cuadernos de artistas y libretos anotados*. En ella, se exponían los cuadernos, los diarios y los libretos personales de diferentes actores, actrices, directores/as y escenógrafos/as de la escena teatral local.² En su singularidad, los materiales dan cuenta del universo creativo de los y las artistas, en sus formas y estrategias de inspiración, de contacto y de rodeo a la construcción escénica: recortes, fotografías, dibujos, notas y garabatos que despliegan texturas, esquemas, colores y grafías. Gonzalo Martínez –actor, director y diseñador– asume el rol de curador de la instalación y decide, a continuación, preservar parte del material inédito en una serie de breves registros audiovisuales reunidos bajo el título *Cuadernos de artistas* (DGEART, 2020). Al presente se pueden encontrar en acceso público los cuadernos personales de trabajo de Carlos Belloso, Julieta Vallina, Ariel Farace, Diego Velázquez, Daniel Veronese y Maruja Bustamante, acompañados de sus propios decires. En este marco, surgen algunos interrogantes que inspiran el desarrollo de estas páginas. Por ejemplo, ¿de qué modo se entrelazan los procesos creativos en una pieza de estas características? ¿Cómo transitan los artistas del diario personal al cuaderno de trabajo, de la transparencia del archivo y del diario íntimo al artificio opaco del teatro y la ficción? En definitiva, ¿cómo dialogan las escrituras íntimas de los artistas –«piezas menores, subsidiarias», según observa Alan Pauls (1996)– con la praxis de la escena? En función de autores y autoras que han indagado sobre el desarrollo y los alcances de las escrituras de la intimidad, intentaremos a continuación leer modalidades y relaciones formales y temporales en que lo *íntimo* (Jullien, 2016; Pardo, 1996) deviene y/o articula con los procesos creativos –dramatúrgicos y actorales– de estos hacedores y hacedoras de la escena. De esta forma, nos proponemos continuar una reflexión sobre lo secreto y lo escénico;³ en esta ocasión, pensar lo íntimo como llave de acceso a una potencia secreta. Tal como sostiene Anne Dufourmantelle (2023), «lo íntimo es, como el sueño, fuente de una inteligencia que acogemos y no comandamos, que desciframos, pero no creamos» (p. 18). Se trata, por tanto, de una inteligencia que se aloja en la dimensión experiencial y sensible de los cuadernos y que se replica en la producción de sentidos escénicos «como un horizonte de inmanencia ilimitado» (Dufourmantelle, 2023, p.19).

Primeramente, asumimos nuestro corpus de diarios, de cuadernos y de libretos como objetos de acumulación simbólica que apelan directamente al territorio de lo íntimo. En sintonía con Leonor Arfuch (2005), funcionan como testimonio de una intimidad que ya no se concibe únicamente en relación con el cuerpo o con el hábitat, sino que, a su vez, incorpora vinculaciones con ciertos objetos y prácticas. En ese contexto, y en su diversidad, estos materiales constituyen la «distancia justa» que, según Pauls (1996, p. 11), protege a su autor/a del mundo exterior. En una primera hipótesis, cabe la posibilidad de leer estos cuadernos como esa misma distancia –posible y necesaria– que los artistas establecen para con su campo de práctica.

En el prólogo a *Como se escribe un diario íntimo* (1996), Pauls plantea este tipo de escritura como un espacio polimorfo y despreocupado de las formas, donde tiene lugar aquello que en otra parte resultaría «insostenible» (p. 3). Se trata, para el autor, de un género íntimo que,

1 Ubicado en pleno Casco Histórico de la ciudad, este espacio está principalmente destinado al servicio de la difusión y la promoción artística de estudiantes, graduados/as y docentes de los Institutos de Arte de CABA. Además de funcionar como vidriera de lo que sucede en estos centros formativos, opera también como un territorio de cruce de lenguajes: ciclos de conciertos y propuestas teatrales, exposiciones, instalaciones, clases magistrales en torno al arte, la docencia y su rol social.

2 En su mayoría, se trata de artistas formados en las carreras de actuación y de dirección de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD) de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

3 Nos referimos aquí a nuestra investigación doctoral en curso, en torno a las formas y las funciones del secreto al interior de la producción de sentido actoral.

en el contrato temporal con el calendario, lleva implícitas todas las libertades posibles; al punto de que –en palabras de Maurice Blanchot (1959)–, «todo le conviene: pensamientos, sueños, ficciones, comentarios, acontecimientos importantes o insignificantes» (como se citó en Pauls, 1996, p. 4). En este marco, continúa el autor, el objeto se asume como el arte de la coartada:

Se escribe un diario para dar testimonio de una época (coartada histórica), para confesar lo inconfesable (coartada religiosa), para «extirpar la ansiedad» (Kafka), recobrar la salud, conjurar fantasmas (coartada terapéutica), para mantener entrenados el pulso, la imaginación, el poder de observación (coartada profesional), para historiarse a uno mismo, [...] para aliviarse y, por fin, emerger, [...], para llevar a cabo un minucioso, implacable «examen de conciencia», como un ejercicio meramente experimental (Blanchot, 1959, como se citó en Pauls, 1996, pp. 5-6).

Entendida como un género tanto en la tradición literaria argentina como europea, trazaremos a continuación algunos puntos de contacto entre las escrituras de la intimidad y los procedimientos y los procesos creativos de producción y de recepción propios de la escena. Antes que aspirar a la formulación de leyes exactas, predicciones universales o generalizaciones totalizantes, nos apoyamos en el *paradigma de inferencias indiciales*⁴ de Carlo Ginzburg (2008) para orientar el análisis hacia otro registro. Así, en lugar de la apuesta por este tipo de saberes, nos orientamos, en cambio, a la construcción de un modo de pensamiento sobre la escena a partir de una mirada ceñida a la singularidad de «los materiales pequeñeces» (Ginzburg, 2008, p. 22) en la especificidad de cada caso. En el marco de esta perspectiva metodológica, partimos del análisis de los cuadernos personales de los y las artistas, entendidos aquí como objetos del orden de lo íntimo, fragmentarios y desordenados, en principio, para descifrar. En este sentido, nos centramos en ciertos detalles y rasgos específicos que los atraviesan y que, desde una lógica abductiva, leemos en clave indicial. Confiamos en que esto permitirá sostener la interpretación y el análisis en el terreno de lo posible, precisamente allí donde el sentido emerge de la articulación entre las gráficas, el contexto material y los decires de cada uno/a de los/las artistas implicados/as.⁵ En este sentido, hemos organizado lo que sigue atendiendo especialmente la relación dialéctica que se establece entre los cuadernos y la escena, considerando, para eso, tres órdenes posibles: las estrategias para la inspiración, los alcances de la bitácora y, por fin, el marco que otorga la recepción de la obra.

ESTRATEGIA PARA LA INSPIRACIÓN

Para la actriz, dramaturga y directora Maruja Bustamante los cuadernos funcionan como espacios de inspiración para pensar sus obras «y también otras cosas» (DGEART, 2020a, 0m25s). Lleno de colores vibrantes y poblado de personajes, su cuaderno destaca por una composición franca y sin prejuicios, así como por descripciones detalladas de quienes, allí dibujados, hablan, gritan o reflexionan [Figura 1]. Cuenta Maruja que se trata de materiales a los que recurre para inspirarse, volviendo –como un «cuaderno mágico» (DGEART, 2020a, 4m56s)– a aquel impulso primigenio. En sintonía con Pauls (1996), el diario funge para Bustamante como una visita infinita a una suerte de reserva de impulsos –narraciones y aconte-

4 A fines del siglo XIX, este modelo epistemológico se configura en torno a tres disciplinas en auge –análisis pictórico, psicoanálisis y novela policial–. De acuerdo con Ginzburg (2008), estos sistemas suponen un método interpretativo basado en aquellos indicios y datos marginales reveladores de una realidad inaccesible al positivismo. En este marco, imágenes, detalles y huellas funcionan como pistas que permiten reconstruir un relato plausible; de ahí que, sirven lo mismo que las ramas rotas al rastreador, la escena del crimen para Sherlock Holmes y los actos fallidos al psicoanalista.

5 El corpus ha sido delimitado a partir de un conjunto de cuadernos seleccionados por los mismos artistas en un período amplio de su trayectoria. Como indicamos, se trata de materiales que condensan de manera privilegiada las operaciones de trabajo en torno a la escena. Su inclusión responde tanto a su diversidad como a su condición de objetos del orden de lo íntimo –a los que se accedió mediante su exhibición en 2020 y, de forma complementaria, a través de la publicación del registro audiovisual posterior–, lo que permite atender a los procesos de producción más que a sus resultados finales.

cimientos– y, fundamentalmente, a esos personajes que, en sus detalles, quedaron plasmados en el papel a tinta-fuego: la lesbiana que se rasca compulsivamente sus partes íntimas o el color que, en sus obras, debiera tener el litoral.

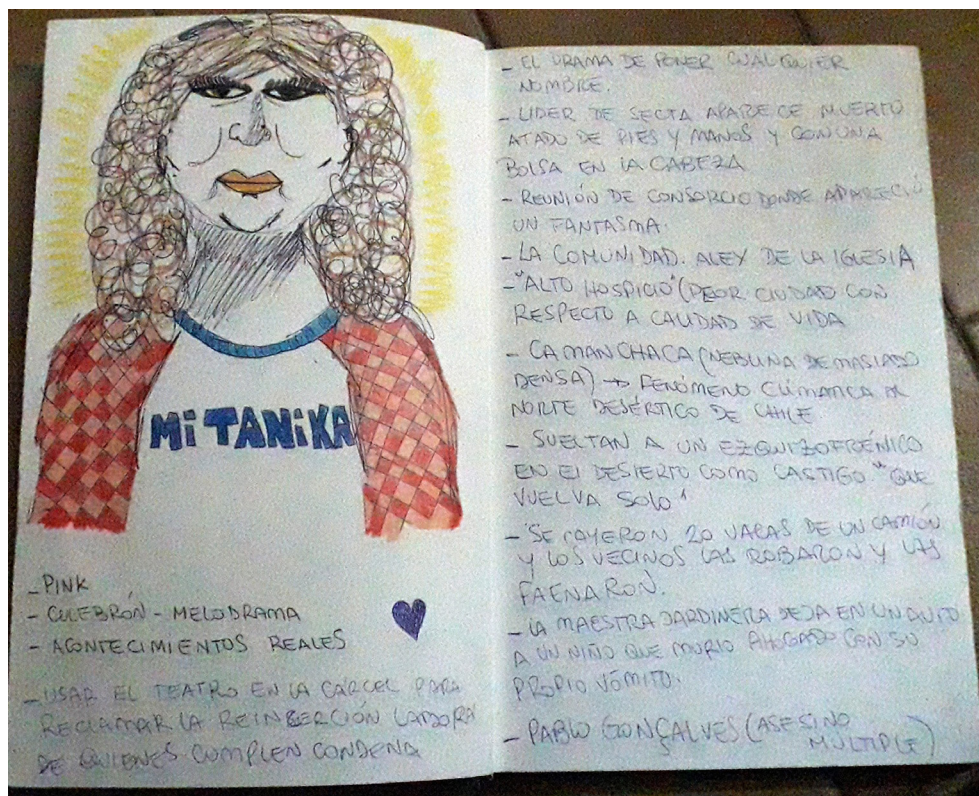


Figura 1. Fotografía del diario de trabajo de Maruja Bustamante (DGEART 2020a). Gentileza de Gonzalo Martínez.

Siguiendo con el análisis, la caja de Novo Humorap Citalopram aplanada y pegada a la hoja –junto con las palabras «voy a lograr dejarte»– alinea este cuaderno de trabajo con ese fenómeno que, al igual que el diario íntimo, permite al sujeto «situarse frente a los demonios interiorizados que caracterizan el espacio de la intimidad moderna» (Catelli, 2007, p. 54). Así pues, el caso de Bustamante podría funcionar también como un exponente de aquello que Pauls (1996), junto con Catelli (2007), denominan, en tanto característica específica del género íntimo, *coartada terapéutica*, aquella que, en la nitidez del gesto, devuelve salud y bienestar en la conjuración de los propios fantasmas.

EL DIARIO COMO BITÁCORA DE LA ESCENA

En este punto, nos interesa pensar el vínculo del cuaderno con el trabajo específico de actuación respecto de Julieta Vallina y Diego Velázquez, por un lado, y, por el otro, con la dirección escénica a partir de Daniel Veronese y Carlos Belloso. Por su parte, Vallina define el trabajo con sus cuadernos como un tipo registro, en sus palabras, «una bitácora del viaje que significa hacer una obra» (DGEART, 2020b, 0m22s). En los apretados márgenes de los libretos de sus obras, Vallina dispone listas interminables de compras que se agolpan junto con turnos médicos, *storyboards* y líneas temporales de los recorridos emocionales y espaciales de sus personajes –acciones, entradas y salidas e indicaciones de la dirección– en papeles que se pliegan y despliegan. Para el caso, la actriz se afirma en la idea de que, frente a la práctica que se deshace en el instante preciso de su ejecución, queda el cuaderno como una huella –primero– y una memoria –después– que, al amparo o bajo el imperio de lo cotidiano, se irá configurando como un archivo concienzudo y pormenorizado de la historia del propio

hacer; a fin de cuentas, el objeto confecciona para esta actriz una *retórica de la memoria* (Musitano, 2016).⁶ Retomando el *paradigma indiciario*⁷ (Ginzburg, 2008), el caso de Vallina pone asimismo de manifiesto la lectura del archivo personal como la presencia de huellas o, también, de signos indiciales reveladores de fenómenos más generales, tales como la visión del mundo de un artista, de una clase social o de una sociedad entera. De ahí que, la inferencia pormenorizada sobre los trazos de un cuaderno posibilita la reconstrucción de las tramas (situacionales y vinculares) de esta artista, latentes en el papel y derivadas, directa o indirectamente, en la materialidad de la escena. El desafío consiste, tal vez, en descubrir aquello que, en términos escénicos, resulta determinante; aun cuando se halle en lo casual y lo fortuito, como las anotaciones en los márgenes de un libreto.

A continuación, también en la búsqueda de contacto con la disciplina, Diego Velázquez inaugura dentro del recorte de artistas seleccionados la idea del cuaderno-arte. El actor concibe el trabajo con sus libretas de trabajo personal como un espacio de juego y de encuentro con la actuación a partir del dibujo, en tanto permite una circulación *otra* de los materiales. «Esas escenas o esas cosas que se me ocurren –relata el actor– generalmente no las anoto nada más, sino que las sumo a esos cuadernos haciendo algún dibujo o un collage o una especie de diseño gráfico» (DGEART, 2020c, 1m20s). En ese sentido, continúa, el archivo funciona como «una excusa para generar material para las obras» (DGEART, 2020c, 1m50s), el cual en ocasiones ha sido destinado, por ejemplo, a la difusión de sus espectáculos.

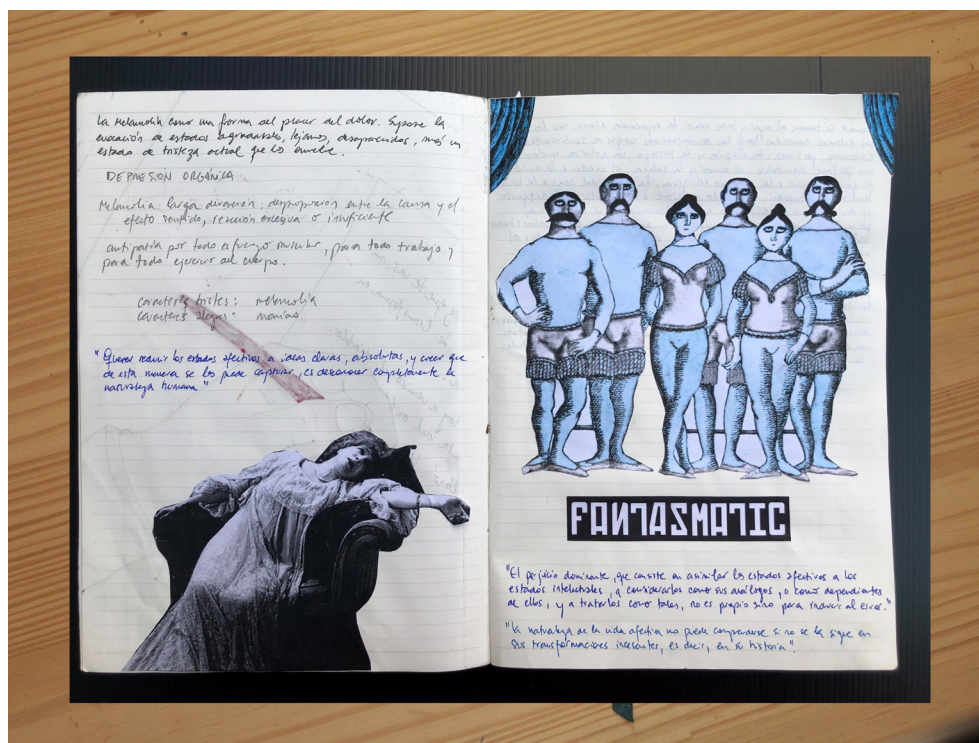


Figura 2. Fotografía del cuaderno de trabajo de Diego Velázquez (DGEART, 2020c). Gentileza de Gonzalo Martínez.

6 Julia Musitano (2016) define el concepto como una pulsión sistematizadora que ordena los hechos de manera tal de darles un sentido –un encadenamiento verosímil– y, al mismo tiempo, presentar la temporalidad del protagonista como una sucesión de presentes que, fundamentalmente, garantiza el hecho previo a la formulación del recuerdo.

7 Este método –el mismo al que, en sus orígenes, recurrían los cazadores y rastreadores primitivos–, designa «formas del saber tendencialmente mudas –en el sentido de que, como ya dijimos, sus reglas no se prestan a ser formalizadas, y ni siquiera expresadas–[...] En este tipo de conocimiento entran en juego [...] elementos imponderables: olfato, golpe de vista, intuición» (Ginzburg, 2008, p. 28).

Siguiendo, leemos en los modos de la relación arte-trabajo –cuaderno mediante–, la construcción de *líneas de fuga* (Guattari & Rolnik, 2006) que, en el marco del dispositivo artístico,⁸ orientan al hallazgo positivo de nuevos territorios de resistencia, dados en este caso, como se aprecia en la Figura 2, a partir de un territorio polimorfo artístico visual. En efecto, el trabajo con los cuadernos le permite a Velázquez establecer, en la circulación divergente, y por tanto subversiva de la información, «relaciones con objetos que todavía no existen, deseos que no están siendo llevados a cabo todavía, pero que uno igual disfruta en ese espacio de deseo de estar jugueteando con esas ideas» (DGEART, 2020c, 4m10s). Siguiendo este razonamiento, la relación con el diario personal se refiere, por tanto, a la construcción de un *agenciamiento* (Guattari & Rolnik, 2006) orientado aquí hacia una concepción de la actuación como una región –que supone enunciaciones, territorios y movimientos de desterritorialización– donde circula el deseo.

Asimismo, y en continuidad con lo ya señalado, resulta de interés estudiar la bitácora como registro de procedimientos, es decir, como un objeto que pone de manifiesto metodologías y/o dinámicas de creación que emergen –o decantan– del mismo hacer. De ese modo, el diario de trabajo de Carlos Belloso opera, por una parte, como un instrumento clave para la *auto-dirección* (DGEART, 2020d). Al respecto, comenta el artista:

Dibujo un escenario y pongo homrecitos en ese escenario que se mueven en base a iluminaciones que voy armando para darme una idea y después las anotaciones al lado de los textos que voy diciendo me ayudan a dirigir y a llevar la obra a destino –de clímax, personajes que cambian, niveles de realidad–. El dibujo es la complementación perfecta de lo que para mí es la actuación [de tal forma que] interpreto teniendo en mi cabeza las imágenes de las letras, las figuritas que voy poniendo, que voy sacando (DGEART, 2020d, 2m37s).

En este marco, la bitácora de carácter procedimental habilita la posibilidad de indagar en una dialéctica específica entre el cuaderno y la escena. Así, pareciera ser que, en ocasiones, es la obra misma la que por sus características, demanda –en mayor o menor medida– un soporte escriturario. Por ejemplo, en el caso de Velázquez, el artista plantea que este tipo de escrituras alternativas se manifiestan, sobre todo, en relación con obras que no parten de un texto previo, o mismo también, que se originan en un proceso de creación colectiva; en este contexto, podría incluso sostenerse que, más allá de la figura del autor, son escrituras que acontecen por sí mismas.

Por el contrario, la relación de Daniel Veronese con sus diarios es bien distinta. Así, cuenta este director que los activa estrictamente en momentos de vacío escénico, para abrir algo en zonas estancadas. A modo de una llave, sus diarios existen con el fin de «elaborar en términos plásticos algo que dramáticamente aún no estaría sucediendo [...] cuando los releo tiempo después me doy cuenta que son como si estuvieran escritos en otro idioma, por otra persona distinta a mí. [...] Son zonas en las que me meto para destrabar algo, pero resultan ser solo pseudo-disparadores por lo general inútiles [que] solo tienen una mínima entidad en ese momento particular de vacío» (DGEART, 2020e, 3m35s). En efecto, se establece entre las partes implicadas una relación de rechazo mutuo –como expresa Veronese, «ellos también me odian a mí, lo puedo sentir» (DGEART, 2020e, 1m41s)–. En ese sentido, la operación con el cuaderno gira en torno a una personificación del objeto por parte de su autor que, como observamos, resulta en descarte: luego de escritos, rara vez vuelve a consultar.

8 Entendemos el lenguaje artístico como un dispositivo (Agamben, 2011) que organiza e instala un territorio. De acuerdo con Félix Guattari y Suely Rolnik (2006), el mismo resulta producto de un movimiento combinado de desterritorialización y de reterritorialización, es decir, una relación de poder que se asume en y con el espacio. Según los autores, constituye una categoría funcional dispuesta en lógicas de dominación y de apropiación encarnadas en fuerzas y en prácticas desiguales.

EL CUADERNO PARA OBSERVAR COMO «UN PEQUEÑÍSIMO TEATRO PRIVADO»

Cierra este esquema el caso del director y dramaturgo Ariel Farace para quien el trabajo cotidiano con su diario –marcado por «el amateurismo, la franqueza y el arrojo que supone hacer algo que no se sabe» (DGEART, 2020f, 1m52s)–, establece una relación análoga a la recepción de sus composiciones escénicas. En ese sentido, continúa, «hacer sin saber genera conocimiento; [...] intento que algo de ese gesto, esa incertidumbre y ese descubrimiento de ese no saber acontezca también con la platea, la audiencia o quien sea que vea mis creaciones escénicas» (DGEART, 2020f, 2m12s). En este punto, nos enfrentamos, por un lado, a saberes escénicos que emergen y circulan en las distintas instancias de producción; saberes que nacen del hacer mismo y remiten a ese mismo hacer. Al respecto, se presentan como «formas del saber tendencialmente mudas» (Ginzburg, 2008, p. 28), es decir, un conocimiento oculto que, siguiendo a Farace, resulta también operativo a los modos de recepción del material. De ello se desprende, siguiendo al artista, que leer el cuaderno es asomarse –como lo haría el público en la sala– a «un pequeñísimo teatro privado» (DGEART, 2020f, 3m5s), signado por la circulación de saberes ocultos y, en ese sentido, territorio propicio para los secretos. Profundizando en esta idea, sostiene Noé Jitrik (2007) que el secreto posibilita –en el cruce de un «hacer», un «saber» y un «poder» (p. 43)– una interpretación, no solo de lo que por manifiesto oculta, sino también, de aquello que, por oculto, moviliza. La categoría, pues, resulta operativa para vislumbrar una hipótesis de recepción que no se pone de manifiesto directamente; antes bien, emerge –solapada– desde la dimensión experiencial, íntima y privada del artista.

En virtud de este recorrido, asumimos los cuadernos y diarios de trabajo de estos artistas como escenas íntimas contemporáneas que, desde la práctica del registro, la espontaneidad y la libertad despreocupada que nos devuelve el género, revelan huellas –la elección de los soportes y los materiales, pero también huellas conceptuales– que configuran, al interior de ese «jardín secreto» (Dufourmantelle; 2023, p.18), ritmos de mutación creativos, concepciones de escena y de recepción. Siguiendo a Nadia Caramella (2019), este tipo de materiales se afirma en la concepción de la escritura como un acto de resistencia: una práctica que devuelve a sus autores al contacto con sus propios cuerpos –que escriben, actúan y dirigen–, inscribiéndose por tanto en la arena de la acción y en consonancia con un deseo propio que agencia –en regiones– tanto materialidades (soportes, líneas, colores) como experiencias. Al fin y al cabo, acaso son dos los caminos posibles: o es, como expresa Farace, la imaginación la que se vuelve tarea, tiempo y materia, o se impone, retomando a Arfuch (2005), un tipo de voluntad archivadora con plena conciencia de su carácter performativo; la misma que, como advierte Jacques Derrida (1997), no solo registra, sino que fundamentalmente produce acontecimientos. Así, diarios, libretos y cuadernos de trabajo acontecen: oscilan entre un espacio propio y otro expropiado, remitiendo hacia un afuera que permite articular voces, experiencias, imaginarios y formas en una percepción que opera en y desde la multiplicidad. Las formas y los conceptos se vuelven posibles en nuevas dimensiones, en cruces desconocidos e inesperados respecto de la escena.

REFERENCIAS

- Arfuch, L. (2005). Cronotopías de la intimidad. En L. Arfuch (Comp.), *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias* (pp. 237-290). Paidós.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, año 26 (73), 249-264. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0187-01732011000200010&script=sci_arttext
- Caramella, N. (2019). El cuerpo de la escritura o el devenir de las formas. En M. L. Mazzini (Comp.), *Poesía manuscrita* (pp.1-3). Los autores.
- Catelli, N. (2007). *En la era de la intimidad, seguido de El Espacio autobiográfico*. Beatriz Viterbo Editora.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Dirección General de Enseñanza Artística. [DGEART / DG Enseñanza Artística] (7 agosto de 2020a). Cuadernos de artistas: Maruja Bustamante. [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0SKyyFAi8rs&list=PLmaNd01t2GFC4kG7L9pxGdESf9ENgeqm7&index=4>

- Dirección General de Enseñanza Artística. [DGEART / DG Enseñanza Artística] (13 agosto de 2020b). Cuadernos de artistas: Julieta Vallina. [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JuVDnCDVOul&list=PLmaNd01t2GFC4kG7L9pxGdESf9ENgeqm7&index=5>
- Dirección General de Enseñanza Artística. [DGEART / DG Enseñanza Artística] (16 julio de 2020c). Cuadernos de artistas: Diego Velázquez. [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=hrKFvju4CDI&list=PLmaNd01t2GFC4kG7L9pxGdESf9ENgeqm7&index=1>
- Dirección General de Enseñanza Artística. [DGEART / DG Enseñanza Artística] (21 agosto de 2020d). Cuadernos de artistas: Carlos Belloso. [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=fU00d5rLMyA&list=PLmaNd01t2GFC4kG7L9pxGdESf9ENgeqm7&index=6>
- Dirección General de Enseñanza Artística. [DGEART / DG Enseñanza Artística] (31 julio de 2020e). Cuadernos de artistas: Daniel Veronese. [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=lEhrPbBLLP8&list=PLmaNd01t2GFC4kG7L9pxGdESf9ENgeqm7&index=3>
- Dirección General de Enseñanza Artística. [DGEART / DG Enseñanza Artística] (22 julio de 2020f). Cuadernos de artistas: Ariel Farace. [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Pxp7sE73Jlg&list=PLmaNd01t2GFC4kG7L9pxGdESf9ENgeqm7&index=2>
- Dufourmantelle, A. (2023). *Defensa del secreto*. Nocturna.
- Ginzburg, C. (2008). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Gedisa.
- Guattari, F., Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de sueños.
- Jitrik, N. (2007). *Fantasmas semióticos concentrados*. Fondo de Cultura Económica.
- Jullien, F. (2016). *Lo íntimo. Lejos del ruidoso amor*. El cuenco del Plata.
- Musitano, J. (2016). La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos. *Acta literaria*, (52), 103-123. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482016000100006>
- Pardo, J. L. (1996). *La intimidad*. Pre-textos.
- Pauls, A. (1996). Las banderas del célibe. En A. Pauls (Comp.), *Cómo se escribe el diario íntimo* (pp. 1-13). El Ateneo.