

Hacia un Museo Feminista de arqueología teatral. Cartografía Sentimental del teatro platense

María Guimarey

Boletín de Arte (N.º 24), e052, de 2022-2023, ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e052>

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

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

HACIA UN MUSEO FEMINISTA DE ARQUEOLOGÍA TEATRAL¹ CARTOGRAFÍA SENTIMENTAL DEL TEATRO PLATENSE²

TOWARDS A FEMINIST MUSEUM OF THEATRICAL ARCHEOLOGY

SENTIMENTAL CARTOGRAPHY OF LA PLATA'S CITY THEATER

María Guimarey / mariaguimarey@gmail.com

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Artes.

Universidad Nacional de La Plata

Recibido: 31/03/2022

Aceptado: 15/06/2022

RESUMEN

Este trabajo analiza tres obras del sistema teatral platense, desde una perspectiva crítica feminista. Se partió del concepto de Museo Feminista (Pollock), problematizando las posibles relaciones entre las obras *Cuerpos A banderados* (1998); *Ansío los Alpes. Así nacen los lagos* (2016) y *Lo que se escapa* (2019), para construir una Cartografía Sentimental (Rolnik), a partir de la experiencia de la autora como espectadora. Se exploraron los sentimientos de asombro e incomodidad (Ahmed) que aquellas provocaron, tensionando la vivencia y relacionando estos fenómenos teatrales, por fuera de los guiones tradicionales de la historia del arte. Se concluyó que, poner en relación el afecto, lo público y lo privado, lo personal y lo social, redundó en un abordaje de los fenómenos estéticos más amplio, complejo y a la vez cercano.

PALABRAS CLAVE

Teatro platense; museo feminista; cartografía sentimental

ABSTRACT

This work approached three plays from the independent theater system of La Plata, from a critical feminist perspective. In order to do so, the concept of Feminist Museum (Pollock) was used, analyzing the possible relationships between *Cuerpos A banderados* (1998); *Ansío los Alpes. Así nacen los lagos* (2016) and *Lo que se escapa* (2019). We sought to build a Sentimental Cartography (Rolnik), based on the author's experience as a spectator of these performances. The feelings of astonishment and discomfort (Ahmed) that they caused, were explored, stressing the experience, and relating these performances, outside the traditional scripts of art history. It was concluded that linking affection, the public and the private, the personal and the social, result in a broader, more complex and at the same time close aesthetic approach.

KEYWORDS

La Plata's city theatre; feminist museum; sentimental cartography

1 Sobre el concepto de museo feminista véase G. Pollock (2010).

2 En los términos en que S. Rolnik (2012) define cartografía sentimental.



EPISTEMOLOGÍA CRÍTICA FEMINISTA Y SISTEMA TEATRAL PLATENSE

«Debemos retornar a un momento de experiencia pre-discursiva, reiniciar todo, todas las categorías con las cuales comprendemos las cosas, el mundo, las divisiones sujeto-objeto.»
Luce Irigaray (2010)³

La epistemología crítica feminista, en tanto teoría del conocimiento, ofrece perspectivas que amplían y complejizan los marcos teóricos heredados de la Modernidad (del Moral Espín, 2012). Dentro de aquella, se encuentra la corriente de la investigación-acción, representada entre otras por la socióloga María Mies. Esta autora, incorpora el concepto de experiencia, útil a la hora de ampliar los alcances del proceso de investigación respecto de la vida real, y de construir nuevos objetos de investigación. Según Mies:

el concepto de experiencia entrañaría tres potencialidades interesantes: en primer lugar, dotar de voz a quienes hasta ahora habían estado silenciadas en el seno de la ciencia dominante; en segundo término, el anclaje en la vida real y concreta de las mujeres; por último, la amplitud de abarcar los planos subjetivo y objetivo (Mies en Prieto, 2013, p. 15).

Las nuevas perspectivas que resultan del aporte de la epistemología crítica feminista, pueden aplicarse a los diversos campos del conocimiento, a la hora de revisar las tradiciones heredadas y los relatos instalados. En esta línea, y en lo que respecta al campo específico de las teorías del arte, Griselda Pollock (2010) señala que «la historia del arte [tradicional] hace inteligible el arte a través de prácticas clasificatorias basadas en artistas de renombre, períodos históricos, medios, estilos y escuelas» (p. 69). Es por esta razón que buscar nuevas categorías de conexión entre las producciones artísticas, permitiría subvertir uno de los modelos más potentes de *héroe masculino* acuñado por la historia del arte «buscando preguntarse por cuestiones que han sido indecibles respecto del arte como raza, género, clase» (Malosetti Costa en Pollock, 2013, p. 15). El arte, en fin, necesita hoy de marcos y conceptualizaciones de análisis que permeen sus fronteras, estableciendo patrones de comprensión alternativos, y generando nuevos y originales objetos y sujetos.

Por otro lado, los estudios dedicados al sistema teatral (Pelletieri, 1997) de La Plata no son muchos,⁴ y tienen, en su mayoría, un enfoque de tipo histórico, rastreando sus orígenes y desarrollo, en los distintos contextos socio-políticos del país y de la ciudad⁵. De esta forma, el sistema teatral platense, aún necesita ser abordado en profundidad para su comprensión, tanto en su singularidad, como en su condición de parte constitutiva del sistema teatral regional y nacional. En esta dirección es que el presente trabajo pretende hacer un aporte a la cuestión, desde una perspectiva que rehúya de los relatos establecidos, y en todo caso esperados. Asumir las posibilidades, así como el compromiso y el desafío, que esto supone. Una mirada alerta que evite desde los cimientos las narrativas ancladas en *artistas de renombre, períodos históricos, medios, estilos y escuelas* como nos previene Pollock (2010; 2013). Encontrar puntos de vista que involucren, desde el inicio, miradas femeninas, corporizadas y afectivas. En definitiva, evitar el sesgo en la construcción de los objetos, los sujetos y las relaciones entre ellos, cuando estos todavía están por construirse, en lo que respecta al sistema teatral de la ciudad de La Plata.

3 Irigaray en Pollock, 2010, p. 437.

4 Di Sarli (2013), Mannarino (2010), del Mármol (2016) y otros.

5 Un caso a destacar es *Cartografías de la Fragmentación. Teatro posdramático platense* de Gustavo Radice (2016), donde se rastrean los orígenes del llamado teatro posdramático platense, entendido como «producciones escénicas que interpelan el teatro moderno y sus criterios de narrativa lineal basada en las tres unidades (tiempo, acción, espacio)» (p. 37). El autor establece una periodización que abarca el período 1983 – 2001, de consolidación de los grandes relatos teatrales platenses, con un subperíodo de 1990 a 2001, de molecularización del canon teatral platense.

HACIA UN MUSEO FEMINISTA DEL TEATRO PLATENSE

«Construir cartografías nos posibilita habitar trayectorias propias, formas de leer y construir el mundo y los cuerpos creando conocimiento situado en la propia experiencia.»

Suely Rolnik (2013)

Buscando reescribir la historia del arte, Pollock (2010) propone pensar en lo que denomina *Encuentros en el museo feminista virtual*. Por medio de este concepto, la autora plantea un «auténtico giro en el modo de abordar el canon» (Tacetta, 2017, p.172). Este *Museo feminista*, propone escribir un guión museístico que dé nuevos sentidos de lectura e interpretación a las obras de arte, «nuevas relaciones críticas entre las obras de arte, y entre los espectadores y las obras» (Pollock, 2010, p. 61). En lugar del relato de la historia del arte tradicional, el *museo feminista es*

un laboratorio abierto que organiza obras en un discurso, que no es el de su producción, creando una lógica feminista en lugar de falocéntrica (...). El Museo feminista no es una idea de coleccionismo de cosas realizadas por «mujeres» Es una práctica en funcionamiento, un laboratorio de crítica y teoría que interviene en y negocia las condiciones de la producción y, obviamente, del fallo de la diferencia sexual como eje crucial de significado, poder, subjetividad, y cambio en su mediación por prácticas estéticas y por nuestros encuentros con la representación y el trabajo con las imágenes visuales y la producción artística (Pollock, 2010, p. 56)

Siguiendo la propuesta de Pollock, y con el objetivo de generar un marco de análisis para una lectura en clave feminista del teatro platense, se sugiere aquí considerar los aportes que pueden hacer la *cartografía sentimental* de Suely Rolnik (2013) y el *giro afectivo* de Sara Ahmed (2015), como ejes transdisciplinarios de abordaje.

La cartografía es la disciplina que integra ciencia, técnica y arte, que trata de la representación de la Tierra sobre un mapa o representación cartográfica (Dubatti, 2008,15). Según Rolnik (2013) «la cartografía, a diferencia del mapa, que es una representación de un todo estático, es un diseño que acompaña y se hace al mismo tiempo que los movimientos de transformación del paisaje» (p. 10). La cartografía es una herramienta válida para documentar los territorios que configuran las experiencias subjetivas, porque permite generar archivos de vivencias, mapeando los cuerpos como superficies afectadas estableciendo lecturas de lo real. En este sentido, es tarea del cartógrafo dar voz a los afectos que piden pasajes⁶.

Por otro lado, Ahmed (2015) retoma la concepción posestructuralista del giro performativo⁷, pero reclama, en el caso de los afectos y de las emociones, recuperar la dimensión corporal de los mismos. Al respecto, la autora dice «Las emociones son performativas e incluyen actos de habla que dependen de historias pasadas, a la vez que generan efectos» (Ahmed, 2015, p. 40). Recomponer los afectos y emociones vividos permite reconstruir esos efectos, más que encontrar sus orígenes. Según Ahmed (2018), «compartir un recuerdo es poner un cuerpo en palabras» (p. 43), por esta razón, las emociones funcionan «al trabajar a través de los signos y sobre los cuerpos para materializar las superficies y fronteras que se viven como mundos» (p. 33). De esta manera, Ahmed (2018) concluye que «el feminismo es un archivo frágil, un cuerpo recompuesto de fragmentos, de salpicaduras» (p. 36).

6 «Para el cartógrafo entender nada tiene que ver con explicar y, muchos menos, con revelar. Para él no hay nada arriba (cielos de la trascendencia) ni abajo (brumas de la esencia). Lo que hay arriba, abajo y por todos lados, son intensidades buscando expresión. Lo que él quiere es bucear en la geografía de los afectos y, al mismo tiempo, inventar puentes para hacer su travesía: puentes de lenguaje» (Rolnik, 2013, p. 10).

7 Que comprende la configuración de los fenómenos culturales como producto de la interacción y donde los actores son a la vez ejecutores y productores.

El objetivo del análisis que sigue es escribir un posible guión de lectura, para la reconstrucción arqueológica de tres acontecimientos escénicos (Dubatti, 2008) del sistema teatral platense. Estará apoyado en el concepto de *museo feminista* (Pollock, 2010), indagando las posibles relaciones entre ellos, y generando a su vez una relación sujeto-objeto que parta de la implicación personal, de la experiencia. Con esta finalidad, y de manera transdisciplinar, establecer una *cartografía sentimental* (Rolnik, 2013) que parta de la vivencia personal de la investigadora (como espectadora de los espectáculos analizados), rastreando la circulación de afectos y emociones, así como de los efectos y asociaciones (Ahmed, 2015), que aquellos generaron. Cabe aclarar, que los tres ejemplos aquí citados configuran un recorte, y que por ello, lejos de pretender ser concluyentes, buscan, únicamente, ofrecer posibles claves de interpretación para futuros estudios dedicados al sistema teatral platense.

CUERPOS A BANDERADOS; ANSÍO LOS ALPES...; LO QUE SE ESCAPA

Cuerpos A banderados, *Ansío los Alpes*. *Así nacen los lagos* y *Lo que se escapa*, fueron tres acontecimientos escénicos del sistema teatral de la ciudad de La Plata, dirigidos por mujeres; Beatriz Catani; Victoria Hernández; Carolina Donnantuoni y Jazmín García Sathicq (en codirección), respectivamente. *Cuerpos A banderados* fue estrenada en 1998, *Ansío los Alpes...* en 2016 y *Lo que se escapa* en 2019. Tanto *Cuerpos A banderados* como *Ansío los Alpes...* fueron producciones teatrales independientes, aunque luego, en temporadas posteriores, ambas pasaran al circuito de salas oficiales. *Lo que se escapa*, en cambio, fue producida en el marco del Segundo Laboratorio de Investigación y Producción Escénica del Teatro Municipal Coliseo Podestá. Fue estrenada y programada únicamente en dicha sala, y con financiamiento municipal. *Cuerpos A banderados* fue escrita y dirigida por Beatriz Catani, mientras que *Ansío los Alpes*. *Así nacen los lagos* es la puesta en escena del texto original de Händl Klaus. En el caso de *Lo que se escapa*, se trató de una creación colectiva⁸.

Hasta aquí, los espectáculos mencionados no parecen tener mayores puntos de contacto, que justifique su posible reunión en el guión de un *museo feminista de arqueología del teatro platense*. La propuesta es, basar el análisis en las posibilidades que brinda realizar una *cartografía afectiva*, encontrando en las emociones y afectos que produjeron en la investigadora, los hilos conductores para una lectura que construya posibles vínculos. Como dice Ahmed (2018) en *Vivir una vida feminista*, «Este libro es personal. Lo personal es teórico» (p. 25).

ASOMBRO EN LAS CONVENCIONES E INCOMODIDAD DE LO INESTABLE

Para abordar el recorrido de estas obras se propone tomar dos emociones como ejes de análisis: el asombro y la incomodidad. Según Ahmed (2015), el asombro tiene como premisa su calidad de primero, en tanto que implica «una desviación de la experiencia ordinaria» (pp. 271-272). El asombro nos permite ver las superficies del mundo como construidas y, como tal, «abre la historicidad, más que suspenderla» (p. 272) Las capacidades no le pertenecen a los individuos, sino que se refieren a cómo los cuerpos se ven afectados por otros cuerpos. El asombro crítico «Es una pasión que permite que emerja la historicidad de las formas de vida, en la percepción de la cercanía entre normas y formas» (p. 277). Por otro lado, Ahmed (2015) define a la incomodidad en oposición a las comodidades que proporciona «habitar lo normativo» (p. 172). La incomodidad sería lo que devuelve nuestra atención a las superficies del cuerpo como cuerpo, «es un sentimiento de desorientación: nuestro cuerpo se siente fuera de lugar, torpe e inquieto» (p. 228). Sentirse incómoda es precisamente verse afectada por lo que persiste en moldear cuerpos y vidas. Por lo tanto, y siguiendo esta lógica, «la incomodidad no se refiere a la asimilación o la resistencia, sino a habitar las normas de manera diferente» (p. 238).

⁸ A cargo de María Laura Belmonte, Canela Corno, Ayelén Dias Correia, Alicia Durán, Nora Oneto y Rocío Russo Morantes y las directoras, Carolina Donnantuoni y Jazmín García Sathicq.

En la puesta en escena de *Cuerpos A banderados*, Beatriz Catani asumió el riesgo de la irrupción de lo inesperado, a través de la utilización de algunos recursos escénicos. En esa puesta, había un cadáver que formaba parte de la trama argumental. El personaje ya estaba muerto cuando aparecía por primera vez. Catani, en lugar de utilizar, por ejemplo, un muñeco de utilería, o de simular el volumen de un cuerpo humano evitando mostrarlo de manera explícita, puso en escena a un actor que actuaba de muerto. Si bien un cuerpo vivo puede, sin dudas, actuar de muerto, la potencialidad de la reacción por acto reflejo e involuntario que tiene todo cuerpo amenaza con aparecer. Las actrices accionaban sobre el actor manipulándolo, lo que a su vez aumentaba la tensión y hacía circular la *incomodidad* entre los cuerpos de actantes y del público. *Cuerpos...* incluía, además, el uso de ratas de forraje vivas, hecho que emergía también como una boya incómoda y desestabilizante. La exhibición de animales vivos en escena, suele resultar inquietante, porque implica un alto grado de imprevisibilidad. La *incomodidad* de lo inesperado, irrumpía como potencial desestabilizante. Hacia el final de la obra, dos de las actrices hacían pis en escena. Este acto, cotidiano y privado a la vez, era expuesto en un escenario. Orinar constituye una acción ordinaria y diaria, pero Catani lo mostraba en escena, y por medio del *asombro* que circulaba entre público y actantes, friccionaba las normas de lo socialmente aceptado. Ofrecía el cuerpo reservado al espacio privado, en un acto corporal compartido con el público. Como espectadora, recibo la posibilidad de tomar distancia de las normas socialmente aceptadas, en tanto construcción.

En este mismo sentido, de friccionar lo público y lo privado, se encuentra la puesta en escena de *Ansío los Alpes. Así nacen los lagos*. Hernández decidió montar y ofrecer el espectáculo, en la casa de unx de lxs actantes. Por regla general, entrar al domicilio particular de una persona implica compartir algo de su mundo privado, al menos por un lapso de tiempo. Para que esto ocurra, las normas establecidas suponen un grado de familiaridad, o al menos de cierta relación con la persona. Sin embargo, la puesta en escena de *Ansío...* convidaba al público a entrar en el espacio privado de alguien desconocidx, con el fin de espectar ese mundo de ficción que allí se construía. El convivio teatral ocurría, entonces, en ese marco de tensión que generaba el encuentro entre el espacio privado y el público. Permitía a lxs espectadorxs, asomarse al linde entre las normas y las formas. Si el espacio privado del domicilio particular de alguien puede albergar un acontecimiento escénico, entonces lo privado supone también un grado de convencionalismo. Hernández, además, mantenía al público de pie durante toda la función. Evitaba, así también, la convención teatral de ubicar a lxs espectadorxs en la comodidad de una butaca. La *incomodidad* que generaban tanto el hecho de estar en un espacio privado que se hacía público, como la posición de pie, me mantenía alerta frente a los convencionalismos. Sara Ahmed (2015) afirma que «estar cómoda es estar tan a gusto con el ambiente propio, que es difícil distinguir dónde termina nuestro cuerpo y dónde empieza el mundo» (p. 227). Victoria Hernández construía un mundo de ficción, en un marco de realidad muy concreto, la casa particular de alguien. Pero no se limitaba a usarlo como marco de la acción dramática, sino que, además, decidió poner en escena elementos que forman parte, de manera habitual, de un hogar. Lxs actantes accionaban con la heladera, con los muebles amurados, por y entre los espacios de interconexión de los distintos ambientes (pasaban del living a la cocina y al patio, que se comunica por una puerta ventana de vidrio). Objetos y espacios que son parte de la cotidianidad y del mundo privado, pero que al poner en ellos mi atención, activaban la tensión de la *incomodidad*, de ver aquello que no debería estar viendo. Como espectadora, sentirme interpelada por saber si estoy mirando lo que puedo mirar o si estoy viendo aquello que no debería, me hace no encajar. Pero la *incomodidad* puede ser «generadora, en vez de simplemente restrictiva o negativa» (Ahmed, 2015, p. 238). Hernández hacía circular una afectividad anclada en lo personal y en lo cotidiano, que quizás habilitaba la construcción de un mundo de ficción más empático, y por qué no, de cotidiana cercanía entre actantes y público.

Carolina Donnantuoni y Jazmín García Saticq hacían también una apuesta a friccionar lo público y lo privado. Lo que se escapa tuvo como marco una sala teatral convencional, lo

que se conoce como a la italiana⁹. Sin embargo, las directoras ofrecían al público un recorrido por ese espacio. La propuesta no era aquí tampoco ubicarse en la comodidad de una butaca, sino vivenciar la experiencia de recorrer distintos espacios siguiendo el devenir de la acción escénica, adentrarse de manera progresiva en el espacio hasta llegar al detrás de escena y a los camarines. La acción comenzaba en el vestíbulo del teatro, por medio de unas pistas de audio enviadas a los teléfonos celulares del público. Luego, lxs espectadorxs éramos conducidxs a los pasillos entre las butacas de la platea donde permanecíamos de pie y seguido de ello subíamos al escenario para permanecer allí, siempre de pie. Por último, el público era conducido hasta el espacio de los camarines atravesando la maquinaria teatral, el detrás de escena. Los telones de foro estaban recogidos, ofreciendo a la vista del público lo que no debería verse de manera habitual en un teatro. El asombro ante lo inesperado ponía en tensión, aquí también, el mundo de las convenciones. El uso trastocado del espacio, desnaturalizaba la construcción de ficción en el espacio escénico, para historizar la convención teatral, ofreciendo una genealogía de origen de la misma, como pacto entre actantes y público. Estos últimos circulaban por los mismos espacios sin que hubiera una frontera clara entre espacio escénico y espacio de espectación. La atención se volvía sobre las superficies del cuerpo, sobre las tensiones que aparecían entre los cuerpos de actantes y espectadorxs, conviviendo en un mismo espacio. Había en mí un sentimiento de desorientación, y mi cuerpo se sentía fuera de lugar, haciendo circular una afectividad incómoda, que me mantenía alerta. Los textos que acompañaban la acción dramática, eran creaciones de las actrices, y referían a vivencias y a biografías personales. El cuerpo aparecía, allí también, como objeto y sujeto a la vez, dando carnadura a los relatos. Lo que se escapa me invitaba a evocar mi propio cuerpo. Como propone Ahmed (2015), «el asombro mantiene a los cuerpos y los espacios abiertos a la sorpresa de los otros» (p. 277).

ALGUNAS REFLEXIONES, PARA SEGUIR PENSANDO

El sistema teatral platense, todavía requiere ser abordado en amplitud y profundidad. Este trabajo pretende hacer un aporte en esa dirección, ofreciendo la construcción de perspectivas que eviten recurrir a los relatos establecidos por la tradición, que permanezcan acríticos. Así, la epistemología crítica feminista aparece como un horizonte posible, en relación a la construcción de nuevos objetos de estudio, así como de sujetos, y de perspectivas teóricas alternativas de abordaje. Abre caminos hacia miradas que permitirían tener una comprensión que complejice el mundo que nos circunda, pero que a su vez relacione los fenómenos con instancias más personales y cercanas. Volver a involucrar sujeto y objeto en una trama afectiva y social puede reintegrarlos a ese espesor inherente al mundo que vivimos, y transitamos, en tanto sujetos afectivos, sociales, culturales, políticos, etc. Como dicen Karina Miller y María Cisterna Gold (2016),

La interrelación ideología/afecto permite abordar lo estético como cruce entre lo público y lo privado, lo personal y lo social. Los afectos, las emociones y los sentimientos que circulan en las diferentes producciones culturales analizadas aquí están cargados de sentido político, no solamente por lo que «dicen» sino también por lo que no dicen pero «expresan» en su manera de interpelar al lector o espectador desde una posición crítica y muchas veces irónica de su propio estatus ficcional (p. 679).

REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ahmed, S. (2018). *Vivir una vida feminista*. Bellaterra.
- Catani, B. (Directora). (1998). *Cuerpos A banderados* [Obra de teatro]. El Escudo, La Plata.

⁹ Platea de butacas enfrentadas a un escenario ligeramente elevado con proscenio, boca y demás.

- Del Moral Espín, L. (2012). En transición. La epistemología y filosofía feminista de la ciencia ante los retos de un contexto de crisis multidimensional. e-cadernos CES, (18), 51-80. <https://doi.org/10.4000/eces.1521>
- Del Mármol, M. (2016). *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata* [Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires]. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4096>
- Di Sarli N. (2013). *Historia del teatro en el período fundacional de La Plata (1890-1930): identidad urbana y proyecto artístico* [Tesis de maestría, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata] <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/36340>
- Donnantuoni, C. y García Sathicq, J. (Directoras). (2019). *Lo que se escapa*. [Obra de teatro]. Teatro Municipal Coliseo Podestá, La Plata.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Atuel.
- Hernández, V. (Directora). (2016). *Ansío los Alpes. Así nacen los lagos*. [Obra de teatro]. NN Galería, La Plata.
- Mannarino J. M. (2010). De los salones hacia la calle (Breve historia del teatro platense). *Telón de fondo*, 6(11), 1-9. <https://doi.org/10.34096/tdf.n11.9265>
- Miller K. y Gold, M. C. (2016). Introducción. *Revista Iberoamericana*, 82(257), 675-683. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2016.7419>
- Pelletieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949 – 1976)*. Galerna.
- Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*. Cátedra.
- Pollock, G. (2013). *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.
- Prieto, V. L. (2013). Para repensar nuestras prácticas feministas de investigación: poniendo en diálogo a Sandra Harding, Maria Mies y Teresita de Barbieri. *Zona Franca, Revista del Centro de Estudios Interdisciplinario sobre Mujeres*, 21(22), 13-20.
- Radice, G. (2016). *Cartografías de la Fragmentación. Teatro Posdramático Platense*. Malisia.
- Rolnik, S. (2013). *Cartografía Sentimental: transformaciones contemporáneas del deseo (fragmento). Laboratorio corporal*. <http://radiocqueer.blogspot.com/2013/03/cartografia-sentimental-transformacoes.html>
- Tacetta, N. (2017). Archivo de intensidades: entre el museo feminista virtual y la reescritura de la historia. *Cuadernos de Filosofía*, (69), 171-189.