

DIMENSIONES OSCURAS

ORIENTAR LAS PRÁCTICAS DE ARCHIVO EN TEORÍA DE LA HISTORIA¹

Yamil «Mnemo» Leonardi / leonardiyamil@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Mariana «Loli» Veneziano / marinesveneziano@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

RESUMEN

Estuvimos chateando sobre lo que fue la experiencia de adscripción a la cátedra Teoría de la Historia (FDA, UNLP) y la orientación a lxs estudiantes en la realización del trabajo final de la materia durante los años 2020 y 2021, e imaginamos lo que nos depara la primera experiencia presencial dentro de la cátedra en el 2022. Parece que no, pero así hablamos en la vida real; o bien no hay tanto de ficción en estos chats, o bien cotidianamente chateamos como si estuviéramos dando una ponencia y leyendo poesía al mismo tiempo. Porque somos dos apasionadas de la historia. Hablamos del arte, de la universidad, de Foucault, de nuestros mambos místicos, de nuestras bandas imaginarias; se nos escapan tonterías y se nota que extrañamos la costa.

PALABRAS CLAVE

Historia; archivo; arte; prácticas de archivo

DARK DIMENSIONS ABOUT ARCHIVE PRACTICES ON TEORIA DE LA HISTORIA

ABSTRACT

We chatted about our experience as undergrad teachers in the subject *Teoría de la Historia* (FDA, UNLP) during 2020 and 2021, and we imagined what the first in-person experience on 2022 holds for us. It doesn't seem like it, but we talk like this in real life; maybe there isn't a lot of fiction in this chats, or maybe we chat everyday like we are in a symposium or a poetry reading. Because we are two History lovers. We chatted about art, about our University, about Foucault, about our craziness, about our imaginary bands; we miss the fool and we miss the beach.

KEYWORDS

History; archive; art; archive practices

¹ Prácticas de archivo es un programa de la cátedra Teoría de la Historia (FDA-UNLP). Implementado desde 2014, funciona como bisagra entre lo que se desarrolla desde las clases y el ejercicio de investigación. Para mayor información sobre la propuesta de la cátedra ver: <https://teoriadelahistoria.wixsite.com/nimio/pr%C3%A1cticas-de-archivo>; <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/book/1979>

Mnemo (M.): Hola amigaaa, ¿sabés que ahora que estamos volviendo a la presencialidad con las clases estuve acordándome de lo que fue la adscripción a Teoría de la Historia durante el 2020 y 2021? ¿Tenés un rato para hablar de eso?

Loli (L.): ¡Ay, hola amiga! ¿Cómo estás? Yo un poco confundida y desorganizada ¿vos cómo venís? Me está costando la vuelta a la presencialidad. Así que supongo que me va a venir bien darme un rato para hablar de los años anteriores, para organizar por lo menos algo. Ahora que arrancamos nuestro primer año presencial como adscriptas, lo primero que me pasa es querer empezar todo de nuevo. Después me acuerdo que eso siempre sale mal.

M.: *Confundida y desorganizada* va a ser el nombre de mi banda *indie*. Ah. No. Confundida y desorganizada estaba cuando cursé TDH, y el trabajo final me destruyó. Mirá que me fascinó eh, pero no estaba preparada ¿No es re loco eso? Esa práctica tan tradi de la Historia que es sumergirse en el archivo para salir empapades (Farge, 1991), tener al archivo como condición de posibilidad discursiva (Foucault, [1969] 2008) o marco epistemológico, nos es súper ajena como estudiantes de Historia del Arte hasta que llegamos a TDH y tenemos que encarar el trabajo final con las prácticas. Y estando del otro lado te das cuenta de que esa dificultad está justamente en que es algo que se termina de entender cuando te mojás un poquito. O bastante. A eso se le suma que la virtualidad nos hizo pelota y el contacto con los archivos se nos hizo re complicado. Bueno, más o menos, porque estamos todo el tiempo interactuando con archivos en Internet, pero ese es otro tema.

L.: A mí todavía una duda que me queda, entre varias, es cómo hacer para escribir sobre la visualidad de un archivo web. Te acordás que una parte del trabajo era prestar atención a las políticas y poéticas de archivo, dedicarse a mirar el sitio web para entender cómo se gestiona, se organiza

y se accede a la información, cómo y a quiénes se representa, darnos cuenta de qué manera nos enfrentamos a los documentos. Yo creo que ahí late muy fuerte la pregunta infinita de los historiadores del arte sobre cómo acercarnos a una imagen a través de palabras que nos traicionan y nos enredan ¿no? Siento que fue un desafío dedicarse a esta zona de la cultura visual ¿Te acordás de cómo nos pusimos a buscar ejemplos? Ojalá alguien que conozca del tema, lea esto y nos mande *tips*. Pero bueno, más allá del chiste, es tremendo el ejercicio de tratar de dar sentido a algo en una pandemia, y más cuando ese algo es un sitio web que nunca antes — por lo menos yo— había tratado de describir, mucho menos por escrito.

M.: Además está este dicho que se atribuye a un montón de personas que dice algo así como «el pez no sabe que vive en el agua porque está inmerso en ella». Después de un tiempo de que toda nuestra vida empieza a pasar por una pantalla es difícil percibir el medio por el que nos movemos. De hecho es parte de la teoría de los medios ese problema: los medios son eso que nos permite entrar en contacto con la realidad, y son *eficientes* en la medida en la que no los notamos, porque no se interpone como *ruido*. Tenemos que hacer fuerza, achicar los ojos y acercarnos para entenderlos. Es como tratar de inspeccionar los anteojos que usás todos los días por tu miopía. Sobre eso, hace poco leí un texto del gurú indio Meher Baba (1973) —reíte si querés— que decía «[a]quel que especula desde la costa sobre el océano solo conocerá su superficie; el que quiera saber sobre las profundidades del océano deberá estar dispuesto a zambullirse en él» (p.191).¹ Hay que tirarse al agua, digamos. Siguiendo con la metáfora líquida, creo que Internet en cierto punto es aguas internacionales: las reglas son difusas porque es un territorio desterritorializado. Tenemos a

¹ En inglés original: *He who speculates from the shore about the ocean shall know only its surface, but he who would know the depths of the ocean must be willing to plunge into it.* Traducción de las autoras.

mano la posibilidad de la descarga y ahí se nos presenta la pregunta: ¿qué derechos tengo para usar esta imagen?

L.: Sí, justísima esa metáfora para todo esto y también para pensar en las prácticas de archivo. Qué necesario es ser conscientes de dónde nos estamos metiendo, saber qué recorte de documentos hacer, cómo manejarnos, con quién hablar, de dónde aferrarnos. Foucault ya dijo a finales de los sesenta, que el archivo «nos desune de nuestras continuidades» ([1969] 2008, p.223), y para mí eso provoca vértigo, creo que lo hemos sentido nosotras y lo sintieron muchxs en sus prácticas de archivo. Después pásame el texto del gurú.

Y con el tema de derechos de autor, pienso ¿Qué nos pasa a los investigadores argentinos con las leyes y las imágenes en Internet? ¿Será que para ser buen detective hay que saber cómo ser un poco criminal también? No, en serio, qué mala costumbre la de investigar a través del buscador de imágenes de Google. Creo que con los archivos digitales se puede formar una relación un poco más sana, por lo menos con quienes permiten el acceso al material documental a través de la consulta en línea y encima ofrecen una red de significados para comprender su contexto. Después de encontrarnos con tantos archivos web que publican en sus catálogos la existencia de materiales sobre artistas latinoamericanos y que solo pueden revisarse en una consulta presencial... en otro continente; la verdad es que se agradece el hecho de que en muchos repositorios con solo mandar un mail se puede conseguir fácilmente un permiso de derechos de reproducción. Más sabiendo que si es para publicar tu trabajo de investigación en una revista, probablemente te digan que sí. Viste que a veces en la historia del arte solo importa el gesto.

M.: Amiga, tapate que se te ve la poesía. Ya que lo través a Foucault a colación, nuestro caballito de batalla en la adscripción, te voy a dar una respuesta foucaultiana. Lo que me gusta creer a mí es que, aunque parezca que surge del desconocimiento, la transgresión de derechos de autor tiene

que ver con estrategias de contra-poder arraigadas en algún lugar recóndito de nuestro inconsciente; me parece más interesante pensarlo como comunismo digital que como criminalidad. Porque sí, hay contextos en los que el conocimiento es abierto, pero también hay muchos espacios en el que el conocimiento es arancelado. Bueno, el problema es el capitalismo, como siempre. Por eso creo que los recursos web pasaron a formar parte de un repertorio de procedimientos o una caja de herramientas que se suma a la tradición de estudiantes de las universidades públicas de *hacer lo que se puede*, fotocopiar libros enteros porque no hay un peso y los libros de arte son muy caros, por ejemplo. Viste que a veces en la historia del arte solo importa el ge\$to.

Más allá de eso, también es difícil reconocer una figura de autoridad en los archivos de Internet, porque es una topología descentralizada: no hay arconte porque el archivo está en mil lugares al mismo tiempo, en cuarenta países, en millones de computadoras y *smartphones*. Creo que eso hace que nos separemos un poco del canon y del despotismo del significante, como dicen Deleuze y Guattari [1980] (2004), para dar lugar a la polisemia, a una semiótica de las multiplicidades.

L.: Ahora que te leo me doy cuenta que el *ser criminal* lo quise decir en el sentido menos negativo posible ¿tiene sentido? ¿O te parezco medio chanta? En mi cabeza lo pensaba como el robo desde lo antropofágico, robar por deseo y necesidad, para devorar lo que sea y engrosar nuestra práctica de investigación que sí, totalmente, está basada en *hacer lo que se puede*. Pero en ese hacer lo que se puede, tenemos que ser astutos los investigadores. Cuando puse el ejemplo de Google, me quedé pensando, no es que esté mal ver qué opciones ofrece su buscador, todo lo contrario. Es quizás el mejor punto de partida. Pero creo que hay que dar un par de pasos más, no quedarse en la *previsualización* y el *guardar como*, sino averiguar quién subió la imagen a Internet, por qué, prestar atención a las políticas de socialización de documentos, la forma en que generan accesos, qué elementos de contextualización utilizan. Es un trabajo tan pesado que

creo que si tienen requerimientos leves, está bueno reconocerlos.

Ay, la estoy haciendo muy larga, pero también te quiero responder algo sobre el canon. Porque el otro día leí un texto de Daniel Link del que me quedó mucho una frase: «no hay que ir al archivo para comprobar lo que ya se sabe» (2019, p. 19). Y si querés te paso la versión más específica: «no debemos ejercer el autoritarismo del intérprete (es decir: del canon) sobre los fragmentos de discurso con los que nos encontramos» (p.19). Y sí, puede que para muchos parezca medio obvio, pero ¿viste cuando algo nos parece obvio y al mismo tiempo no podemos evitar contradecirlo en nuestra práctica? Me parece un buen mantra, considerando las posibilidades que ofrece el archivo de arte como «repositorio desde el cual es posible escribir otras historias» (Giunta, 2010), desde el trabajo con el documento, desde adentro, armando series y series de series.

Después, con respecto a los archivos digitales, tengo la intuición de que empiezan a hacerse amigos del canon. Lila Caimari lo dice mejor: pasan a intervenir en el régimen de visibilidad del universo de fuentes (2017, p. 80). O sea, lo que puedo consultar desde mi casa, desde mi teléfono o mi computadora, va a tener más protagonismo que lo que está en soporte papel y requiere tramitar permisos y desplazamientos. Viste esa pregunta que se hace Andrea Giunta (2010) sobre si la idea de archivo digital universal podría alimentar la creencia de que solo existe lo que está online, bueno, hay algo interesante ahí. Porque la accesibilidad propuesta por los archivos digitales, la posibilidad de descargar su material documental, la oferta de herramientas de búsqueda con mayor autonomía, el anclaje que hacen posible las fichas de información, también van a terminar «enfaticando ciertas dimensiones del pasado y oscureciendo otras» (Caimari, 2017, p.80).

M.: Podemos ponernos un poco taxativas y decir que este terror que se le tiene a lo digital es, en cierta forma, un miedo viejo actualizado, que no es otra cosa que el miedo a lo nuevo, o a lo desconocido más bien, porque la tecnología digital ya tiene sus años. Es tan viejo ese miedo que ya aparece en Fedro (Platón, [c.370 a.C.] 1988), por ejemplo. Te cuento un cuentito.

Sócrates habla del mito de Theuth, que descubre el lenguaje escrito y le propone al faraón Thamus compartir ese conocimiento con el resto de Egipto. Y el miedo que aparece ahí tiene que ver con la Historia: la idea de que, si fijamos las palabras en un soporte material externo al cuerpo, la memoria se deteriora porque empieza a confiar en la fuente más que en sí misma. Eso que dice Caimari se puede aplicar a cualquier forma de discurso o de materialidad: todo enfatiza ciertas dimensiones del pasado y oscurece otras. Creo que lo que tenemos que hacer es conocer los medios y pensar qué hacemos con ellos. Si me preguntas a mí, la historia es más rica justamente porque existen esas *dimensiones oscuras*. Ahí está lo desconocido, lo nuevo del pasado. Y en los archivos digitales, como en los archivos tradicionales, hay decisiones organizativas y discursivas que tienen que ver con políticas del conocimiento porque se meten agujeros negros epistemológicos. Eso pasaba a veces en las prácticas. Algunos archivos no dejan que se escape ni la luz.

L.: Tenés razón amiga, me fascinaste con el término *dimensiones oscuras*. Sí, es un alivio que existan y que podamos pensar nuevos encadenamientos, jerarquías, pasados y futuros, para no quedarnos con *una imagen eterna del pasado* (Benjamin, 1940). También me emociona cuando las personas se organizan para meter mano en esas dimensiones, revuelven entre los escombros, recuperan tesoros y los socializan. Archivos en Uso y Archivo de la Memoria Trans son los primeros que se me vienen a la mente, porque encima trabajan en cómo iluminar los materiales documentales ¿Viste en el texto de Macarena Del Curto y Catalina Featherston, cuando escriben sobre la decisión del Archivo de la Memoria Trans, de programar un sitio web propio y no a través de softwares como AtoM? Ahí explican cómo se elige clasificar el material de dos formas, una por Fondos Documentales, que viene de la tradición del principio de procedencia, interesantísima porque hace una lista de nombres propios que se hacen su lugar en la Historia. Y la otra, complementaria e igual de poderosa, aprovecha que ya está la opción tradicional y propone que el material documental se ponga en marcha

antes de que cualquier usuario aparezca. O sea, se ponen a construir visualmente esos grandes conceptos que las clasifican. Muy parecido a la posición de Archivos en Uso, que tratan de que los descriptores provengan de las experiencias documentadas, en vez de encajar los documentos en categorías universalizadas (Giglietti y Sedán, 2022).

Mirá, acá te pego las que hay en el Archivo de la Memoria Trans: Infancia, Activismo, Exilio, Correspondencia (cartas y postales), Carnaval, Fiestas, Cumpleaños, Trabajo sexual, Vida cotidiana, Show, Retrato hecho por fotógrafox, Mi cuerpo, Trabajos, profesiones y oficios.

Seguro te acordás, pero por las dudas te cuento, que a lo largo de toda su investigación, Macarena y Catalina van trabajando con la idea de auto-representación. Y ese concepto lo encuentran en los documentos que seleccionaron, pero también en la *construcción visual de lo social* del archivo: rosa y blanco, con brillos que destellan y por un cursor convertido en una varita mágica. Se distingue mucho del software AtoM, muy utilizado por otras instituciones por ser una aplicación gratuita de código abierto y que cumple con los estándares ICA, que claramente tiene cosas a favor, pero acá el poder que tiene programar tu propio archivo se nota mucho. O sea, ¿puede adaptarse una plantilla de AtoM a cualquier propuesta archivística? Como poder puede, pero tiene un costo, interviene en la forma de representación.

M.: ¡Totalmente! En ese *hacerse un cuerpo propio* en el archivo en términos técnicos y estéticos hay una política trans que tiene que ver con las políticas del nombrarse y del mostrarse. Recuerdo una consulta muy específica de las chicas que tenía que ver con la definición del Archivo de la Memoria Trans. Según las normas de la archivística, al tener un orden inorgánico y estar dividido por series temáticas, al acervo le correspondería la categoría de *colección*; y les generaba dudas que, como indica su nombre, se lo nombrara como *archivo*. Eso nos llevó a reflexionar sobre la importancia

del *nombrarse* para visibilizar una historia ocluida. Y si Foucault dice que *el archivo es la ley de lo que puede ser dicho*, nombrarse *archivo* torciendo las leyes de la archivística tradicional, volviéndolas oblicuas, puede entenderse como una estrategia de revalorización de la historia trans.

Siguiendo con la idea del nombrar o re-nombrar, estoy leyendo el texto de Agustín Poletti y Malena Tanevich sobre *Las 24 horas de Malvinas*, el programa de TV que registró una serie de escenas en torno a la guerra y que está alojado en el Archivo Prisma. Lo interesante de este archivo y del abordaje que hacen les chiques radica en la potencia de mirar hacia atrás, y nos muestra que el revisionismo depende tanto de los documentos y los testimonios como de la interpretación. A veces nos olvidamos de eso. Sí, el pasado está ahí y nos habla, pero nos habla en otro idioma y nosotres traducimos. Y bueno, *traduttore, traditore*.

L.: Me encantan tus remates amiga, qué decirte. Se me ocurren tantas cosas. Hay un texto de Eugenia Bifaretti que escribe sobre la performance y el archivo. En un momento habla de pensar el cuerpo como archivo, y cita a Lepecki cuando dice: «el cuerpo como archivo reubica y aleja las ideas de archivo con respecto a un depósito documental o una institución burocrática» (Lepecki, 2014, p. 65). Y sí, ¡por dios, sí! Ella y Lepecki, se avivan y nos avisan que un archivo no almacena, sino que actúa (Bifaretti, 2022). Eso lo veo mucho en el Archivo de la Memoria Trans, en la forma en que usan su poder arcóntico para salir de la idea de archivo como un depósito inanimado.

También me gusta pensar así el trabajo de Malena y Agustín, su nueva reescritura existe porque el Archivo Prisma trata de recordarnos que no sabemos lo suficiente sobre la última dictadura cívico-militar argentina en general, ni particularmente sobre las prácticas de la imagen en ese período. De nuevo las dimensiones oscuras, siempre tienen algo que ofrecernos. Y por ser oscuras, sus materiales no hacen reflejos, son más bien opacos, y necesitan de nociones operativas como la de *representación colectiva*. En vez de quedarse con que el video es un fragmento de lo que pasó y

punto, Poletti y Tanevich profundizan, explican que en ese documento audiovisual hay una forma institucionalizada y objetivada (Chartier, 1999) que favoreció que un grupo imponga una representación entre varias que circulaban en la época, marcando la existencia de otros grupos. Lo digo así en abstracto y parece que estoy hablando de cualquier cosa, pero vos sabés a qué me refiero. Y también saben ellos, que explican una de las formas en la que «el gobierno dictatorial construye e impone un discurso hegemónico de la guerra de Malvinas a través de los medios de comunicación» (Poletti y Tanevitch, 2022), puesta en funcionamiento, en parte, por el reconocimiento de sus destinatarios.

M.: En el caso de *Las 24 horas de Malvinas* encontramos un ejemplo impresionante de cómo un documento audiovisual que intenta ser objetivo e imparcial, o registro fiel de la realidad, es en realidad una gran ficción. Y es que en la historia siempre estamos lidiando con objetos opacos que no se permiten atravesar como una sola cosa. Como decís: tendemos a pensar, a fuerza de tradiciones caducas, en las producciones culturales como superficies que reflejan la realidad, cuando en realidad siempre se trata de objetos voluminosos y angulares, espacios transitables que refractan; cuando nos sumergimos en ellos, la cosa se ve distinta.

L.: Este esfuerzo por alejarse de la noción de reflejo para mí también está en el trabajo de Georgina Colombo y Guillermina Ramírez Casado: *El archivo entre la obra y el documento* (2022). Ellas investigan el fondo Carlos Ginzburg del Archivo de Arte del Centro de Arte de la UNLP, y me acuerdo que trabajan con dos cuestiones que está bueno ponerse a pensar. Una tiene que ver con lo que veníamos diciendo, porque prestan atención a la diferencia entre la acción performática efímera y sus rastros documentales. Esto me re hace acordar a Bifaretti, porque viste que ella investiga la relación entre archivo y performance y escribió un capítulo para el libro de cátedra donde deja bien en claro que los restos no tienen la capacidad de capturar la materialidad específica de la performance, aunque suelen

quedar como testimonio de lo sucedido (Bifaretti, 2022). Creo que Colombo y Ramírez Casado lo tienen en cuenta cuando se preguntan por cómo actualizar la densidad poético-política de estas acciones de Ginzburg, a través de la organización y revisión de sus documentos. No me quiero colgar con la segunda cuestión, que es igual de importante. En este trabajo, ellas también un poco festejan —y con razón— que exista el Fondo Carlos Ginzburg en el Archivo de Arte del Centro de Arte UNLP, porque nos hace posible y un poco más accesible, pensar en otras historias del arte desde acá, con brillos más platenses.

M.: Creo que una de las problemáticas que apareció en este trabajo tiene que ver con la elasticidad de ciertas definiciones o conceptos que en la práctica se siguen manteniendo separadas. Si cualquier cosa puede ser una obra, dado el contexto adecuado, y cualquier cosa es un documento en potencia en tanto contiene información útil para el desarrollo de nuestra disciplina, los límites muchas veces se vuelven difusos en un archivo de arte. Hay una herencia moderna que nos es difícil quitarnos de encima, que es la tendencia a pensar en «obra = imagen visual» y «documento = papel con palabras escritas». Y lo cierto es que, sobre todo en el arte conceptual y más aún dentro de la obra de Ginzburg, estas cosas están en tensión todo el tiempo.

L.: Este último mensaje es lo más. Lo tenés que leer sí o sí en Teoría de la Historia, en algún momento del cuatrimestre.

Y... che... ya parezco fan de Eugenia Bifaretti, pero leyéndola me di cuenta de que usamos la misma cita para nuestros textos:

archivo como productor: no sólo por la posibilidad de reutilización estética de sus materiales sino como producción de conocimiento y de herramientas de análisis intelectual, como dispositivo de democratización del saber y de las formaciones artísticas, como lugar de confección (política) de objetos de estudio (Garbatzky, 2014, p. 318).

Creo que es de mis definiciones favoritas —sí, que pesada—, está medio ahí mano a mano con la de Foucault que nombraste antes. Pero me parece que gana por tener en cuenta a los archivos de arte.

M.: Euge Fan Club.

L.: Ay amiga, esto ya ni parece Whatsapp.

M.: Tenés razón, ya parece un *paper*.

REFERENCIAS

Benjamin, W [1940] (1971) Tesis de Filosofía de la Historia. En *Angelus Novus*. Edhasa.

Bifaretti, M. E. (2022). El cuerpo, archivo caprichoso. Sobre prácticas escénicas performáticas. En N. Giglietti y E. Sedán, *Escrituras de Trastienda. Teoría, historia, arte y archivos* (pp. 122-129). EDULP.

Caimari, L. (2017). *La vida en el archivo: Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*. Siglo XXI Editores.

Chartier, R. (1999) *El mundo como representación*. Gedisa Editorial.

Del Curto, M. y Featherston, C. (2022). Destellos de una memoria trans. *Nimio*, (9).

Deleuze, G. y Guattari, F. [1980] (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-textos.

Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Edicions Alfons el magnànim.

Foucault, M. [1969] (2008). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.

Garbatzky, I. (2014). El archivo como productor: El lugar del uso en el deseo nace del derrumbe, de Roberto Jacoby. *Anos 90* (pp. 311-331). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Giglietti, N. y Sedán, E. (2022). Teoría de la Historia. El tiempo, la imagen y el archivo. En N. Giglietti y E. Sedán (Coord.) *Escrituras de Trastienda. Teoría, historia, arte y archivos* (pp. 7-25). EDULP.

Lepecki, A. (2014). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza. En I. Naverán y A. Écija, (Eds.), *Lecturas sobre Danza y Coreografía*. Artea Editorial

Meher Baba (1973). *Discourses*. Sufism Reoriented.

Platón [c. 370 a.C.] (1988). *Diálogos III*. Gredos.

Poletti, A. y Tanevitch, M. (2022). Las 24 horas de Malvinas. *Nimio*, (9).