

MONTAR Y COREOGRAFIAR EL ARCHIVO ESCÉNICO. UN POSIBLE ABORDAJE A LAS COLECCIONES PERSONALES DE LAURA VALENCIA.¹

María Eugenia Bifaretti

CONICET/IsAE-IHAAA.

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

meugeniabifa@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-2538-642X>

Resumen:

Las colecciones personales de la artista escénica Laura Valencia están conformadas por fotografías, libretos, afiches, objetos escénicos, vestuarios, entre otros materiales que testimonian las obras que ha realizado entre 1990 y 2021 en La Plata, Buenos Aires. A partir de los encuentros con la artista y el despliegue de estos materiales, reflexiono sobre las maneras en que podemos organizar estas colecciones atendiendo a su dimensión afectiva. Para esto reviso la noción de *resto* en relación a las perspectivas afines al *giro afectivo*, el concepto de montaje y de acceso coreográfico al archivo.

Palabras clave: afectos; archivo personal; artista escénica; resto.

MOUNTING AND CHOREOGRAPHING THE STAGE ARCHIVE. A POSSIBLE APPROACH TO LAURA VALENCIAS'S PERSONAL COLLECTIONS

Abstract: The personal collections of the performing artist Laura Valencia are made up for photographs, scripts, posters, scenic objects, costumes, among other materials that testify the plays she had made between 1990 and 2021 in La Plata, Buenos Aires. Based on my encounters with the artist and the deployment of these materials, I consider the ways we can organize these collections attending their affective dimension. To do this, I review the notion of *remain* in relation to the perspectives of the *affective turn*, the concept of montage and choreographic access to the archive.

Keywords: affections; personal archive; performing artist; remain.

¹ Para citación de este artículo: Bifaretti, María Eugenia. (2025). Montar y coreografiar el archivo escénico. Un posible abordaje a las colecciones personales de Laura Valencia. *El Peldaño – Cuaderno de Teatrología*. Enero-Julio 2025, n24, 19-28.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1466/1255>

Sección: Artículos. Recepción: 31/03/2025. Aceptación final: 16/06/2025.

Al comenzar a desmadejar las colecciones personales de Laura Valencia² —conformadas por materiales de obras que en las que participó como directora, bailarina y actriz entre 1990 y 2021—, con el propósito de situar a éstas junto a sus dimensiones corporales y afectivas como fuentes válidas para la construcción de la historia del teatro independiente platense³, se volvió evidente que, para poder hacer hablar esas colecciones y poner por delante la voz de Laura, su experiencia singular, no sólo era necesario generar espacios de contacto entre los materiales y la artista sino también pensar la organización de este archivo personal, una posible configuración que se corresponda con las particularidades de las colecciones y que respete su principio de procedencia, su estructura y orden original (Pené, 2021), principios rectores de la archivística.

Me acerqué a estos conjuntos con la premisa de que conforman un archivo personal, entendiendo que éste se trata de un conjunto de documentos generados o reunidos por una persona a lo largo de su vida, que está construido de manera artificial y subjetiva (Pené, 2021). Asimismo, de un archivo escénico, que está caracterizado por la heterogeneidad, el fragmento, la pérdida y por el intento, en cierta manera fallido, de resguardar acontecimientos teatrales que una vez sucedidos irremisiblemente se pierden (Dubatti, 2014).

Los materiales que constituyen este archivo escénico se tratan de *restos* materiales que funcionan como documentos testimoniales, como “lo que queda después de la destrucción, lo que permite seguir haciendo y pensando (como una forma del quehacer político) cuando ya casi no queda nada” (Taccetta, 2020, p.29), los fragmentos de la experiencia que sobreviven luego de que el acontecimiento teatral ha ocurrido. A su vez, estos restos son *afectivos* porque están atravesados por los afectos: al ponerlos en circulación, al generar ese acercamiento entre la artista y los objetos se abre la posibilidad, como postula Sara Ahmed (2015), de atender a los sentimientos que emergen en ese contacto íntimo entre ellos.

De acuerdo a esto, a partir de lo surgido en los acercamientos a los materiales junto con Laura, al desplegarlos, entrar en contacto con ellos y reflexionar sobre su carácter sensible, propongo atender aquí a sus particularidades e imaginar un posible montaje —en tanto operación de un conocimiento histórico no lineal, de temporalidades múltiples (Didi-Huberman, 2012)—, una *coreografía de archivo* —siguiendo las ideas de un acceso coreográfico al archivo (Lepecki, 2010) en relación a las posibles maneras de archivar e historizar las prácticas escénicas, corporales—, para poder interpretar y organizar los materiales presentes en las colecciones de Valencia, contribuyendo a la constante actualización de las mismas para sus usos en el porvenir.

Las colecciones

En los primeros encuentros con Laura y sus materiales fui revisando algunos interrogantes iniciales tales como ¿qué decidió archivar Laura?, ¿por qué y de qué maneras lo atesora?, ¿existe algún ordenamiento o deseo de orden?. En una de las primeras conversaciones, cuando le pregunté qué materiales conservaba de sus obras escénicas me comentó que guarda, desde principios de 1990, una cantidad inmensa de cosas de diversos tipos y formatos: registros fotográficos y audiovisuales (en papel, video y formatos digitales), afiches, programas de

² Laura Valencia (La Plata, 1963) es artista transdisciplinar, docente, directora de obras de teatro y danza.

³ Este escrito se enmarca en mi trabajo como becaria doctoral CONICET, titulado *Discursos para una historia de las artes escénicas platenses: archivos personales, afectos y formas documentales*, dirigido por el Dr. Gustavo Radice.

mano, flyers, carpetas de proyectos, notas y gacetillas en diarios, objetos escénicos, vestuarios, pelucas y hasta mechones de pelo de una de sus performances: “tengo registro de todo (...) Todo todo todo lo guardo. No hago nada con eso, pero lo guardo” (L. Valencia, comunicación personal, 6 de marzo de 2023).

Estos restos, testimonios de los acontecimientos escénicos sucedidos, no están reunidos en un mismo domicilio sino que se encuentran dispersos: algunos en cajas en su propio hogar, otros en la sala del Galpón de La Grieta —espacio donde trabaja desde 2008—, otros se encuentran perdidos. A pesar de la dispersión, la artista ha ido agrupando los restos conformando diferentes conjuntos, sin un deseo claro de qué hacer con ellos sino por un lado por tratarse de registros de las obras, como es el caso de las fotografías y los audiovisuales, y por otro lado, por una decisión política y afectiva que la lleva a reutilizar los objetos escénicos en distintas obras en lugar de fabricar o comprar nuevos.

Ante esta inmensidad decidimos empezar por los objetos escénicos utilizados en sus obras, ya que este es uno de los conjuntos de materiales con los que Laura ha estado trabajando en uno de sus últimos proyectos, *TODO. La imposibilidad de vaciar* (2019) y *TODO. Performance* (2021), donde empezó a desenrollar su propia historia y a pensar en la totalidad de estos objetos como una colección. Para empezar a relevar la colección pactamos algunos encuentros en el Galpón de La Grieta, donde habitan, detrás del amplio telón negro al fondo de la sala, la mayoría de estos objetos.

Durante estos encuentros, al desplegar los más de cuarenta objetos, comenzamos a armar un inventario mientras conversábamos sobre la historia de cada uno, lo que dio lugar a empezar a entrever otras posibles formas de organizarlos. Al ponerse en contacto con algunos objetos, la artista nombraba otros que no se encontraban allí sino que estaban guardados en su propia casa, en la casa de algunx amigx o directamente se habían extraviado; aún así decidimos incluir aquellos objetos perdidos en la colección para dar cuenta de la extensión de la misma. De esta manera, a partir del contacto con los materiales Laura indicaba con mayor o menor certeza esos datos de inventario al mismo tiempo que, en este contacto como ejercicio de memoria y como revelador de afectos, relataba su propia experiencia, algunos recuerdos sobre las obras, las personas que trabajaron en ellas y sobre los objetos mismos.

Luego de los encuentros en la sala empezamos a reunirnos en el domicilio de Laura en Tolosa para revisar las dos cajas donde guarda *papeles* y fotografías sobre las obras. El primer conjunto, atesorado en una caja de cartón amarilla floreada, contiene por un lado los documentos en papel que rodearon a las más de treinta obras de danza, teatro y danza-teatro donde participó como directora, dramaturga y/o actriz desde 1990: programas de mano y afiches, textos dramáticos, carpetas de proyectos, recortes de diarios (notas y gacetillas de prensa), programas de festivales donde participó junto a las obras. Por otro lado, certificados de estudios de la artista y volantes de invitación a eventos realizados en espacios donde la artista trabajó como directora, docente y gestora —La rosa de Cobre (entre 1989 y 1995), La Fabriquera (entre 1995 y 2008), La Grieta (desde 2008). El segundo conjunto, las fotografías, ocupa una caja rosa que guarda alrededor de doscientas fotos en papel de diversos tamaños, algunos negativos y tiras de prueba. Algunas de ellas presentan cierto deterioro, propio del tiempo y condiciones de guardado no adecuadas.

Aunque los restos estaban agrupados por su materialidad o formato, al interior de estos conjuntos no había un orden pensado. A medida que fuimos encontrándonos para revisarlos, Laura se mostró entusiasmada en generar un orden que le permitiera dimensionar y hacer uso de su propio acervo. Entonces, dada la cantidad y diversidad de los restos documentales, con el fin de relevarlos le propuse una primera forma de inventariarlos según su formato. Así,

siguiendo el orden original de la artista y su preferencia por la idea de colección, clasificamos los restos en tres colecciones: Colección de objetos, Colección de fotografías, Colección de papeles [Fig. 1] y en series tituladas como las obras y los espacios en donde trabajó, lo que permite generar cruces entre colecciones teniendo como eje no sólo el tipo de resto sino los acontecimientos escénicos y los eventos que testimonia.



Colección de papeles. Foto: Martín Salina, 2023.

Restos afectivos

Cuando Laura piensa en el deseo de colección o la acción de coleccionar, se remonta a su infancia, al gesto de su madre de limpiar y guardar los residuos, un compromiso con el reciclaje que ella heredaría. Luego, con el tiempo, empezó a notar cierta predilección por este acto, a acumular, a crear pequeñas colecciones, con mayor o menor conciencia, objetos, registros, huellas relacionadas o no a su quehacer artístico. En este sentido, pensando en todo lo que atesora, ella se pregunta acerca de los límites, “¿cuál es el material de la vida, cuál es el material del arte?” (L. Valencia, comunicación personal, 2 de mayo de 2023). En la montaña de zapatos de la colección de objetos, hay zapatos usados en obras pero también de ella cuando solía usar tacos, de una amiga muerta, otros encontrados: lo artístico y lo personal aparecen inevitablemente mezclados, agrupados por sus formas o materiales, en principio, pero también, en relación al cariño que Laura les tiene, por las intensidades afectivas que los atraviesan. De este modo, si bien aquella primera clasificación que llevamos a cabo nos es útil para tener un relevamiento más preciso de los materiales, lo que creo que resulta significativo es el vínculo emocional de la artista con sus colecciones: la dimensión afectiva que signa y dota de existencia al archivo.

De acuerdo a la propuesta del *giro afectivo* en los estudios sociales, “la reivindicación del papel de la dimensión afectiva en la vida pública y en los modos en que nos aproximamos al pasado” implica, entre otras cosas, dar cuenta de esta dimensión “en términos tales que refieran tanto al cuerpo como a la mente, involucrando razón y pasiones” (Macón y Solana, 2015, p.16) y a su vez socavando estas dicotomías. Siguiendo esto, Ahmed sugiere que los

afectos no residen en los sujetos ni los en objetos, sean de existencia material o imaginarios, sino que son producidos como efectos de la circulación de los mismos, es decir que las emociones “se mueven a través del movimiento o circulación de los objetos, que se vuelven ‘pegajosos’, o saturados de afectos, como sitios de tensión personal y social” (2015, p.35). Al entrar en contacto con los restos, Laura empieza a establecer relaciones entre temporalidades, espacios, obras y personas a partir de la evocación sensible de sus experiencias. Los afectos aparecen entonces como articuladores de experiencia, como conectores entre ideas, valores y objetos, que se revelan en esos contactos íntimos.

Podemos decir entonces que no estamos simplemente ante restos que quedaron de los acontecimientos escénicos sino que se tratan de restos afectivos, signados por este vínculo sentimental que existe entre Laura y ellos. Restos que son afectados y a la vez afectan, entendiendo que la afectividad no remite sólo al deseo de conectarse, de sentir y tocar a quienes habitaron otro tiempo, en este caso, una obra o una persona que ya no está presente, sino también a la capacidad de ser afectado físicamente por un otro del pasado (Macón y Solana, 2015, p.25). En uno de los encuentros en La Grieta, Laura comentaba acerca de uno de los objetos [Fig. 2]:

Esta es una puerta que usábamos en *La forma de dos*, que la usábamos un montón. Yo sacaba pelo, y después fuego, con un magiclick que se encendía. Y Franco la revoleaba parado en el medio así y todo el público hacía así [se cubre la cara] y todos nos moríamos de miedo. Osea estaba paradito y la hacía girar. Hacía *aaaaah*. Eso está para verlo. Era el *hit* de la obra. (L. Valencia, comunicación personal, 6 de marzo de 2023).



Puerta usada en La forma de dos (2012). Foto: M. Eugenia Bifaretti, 2023.

A partir de estos acercamientos a los objetos, podemos entrever aquellas intensidades afectivas que surgen en el contacto con los restos y cómo Laura implica su cuerpo allí para evocar recuerdos, ya sea tocando y usando los materiales, recreando acciones e imágenes. Algo que se acerca a aquel modo de conexión táctil con el pasado, una manera de usar “al cuerpo como herramienta para figurar o performar el encuentro del pasado en el presente” (Macón y Solana, 2015, p.25), y de reivindicar aquel apego emocional de Laura hacia sus materiales: “esta red la amo, es de *Mar de Fondo* (...) creo que la conseguí en Mar del Plata, se la debo haber pedido a un pescador” (L. Valencia, comunicación personal, 6 de marzo de 2023) [Fig. 3].



Red usada en Mar de Fondo (2007) y TODO. Performance (2021).
Foto: M. Eugenia Bifaretti, 2023.

Entonces, además de tener en cuenta qué hay en estos conjuntos, aquello que desee invocar Laura de su propio pasado a partir de su cercanía con los restos será lo que nos dará pistas acerca de las posibles maneras de organizarlos para su lectura, teniendo en cuenta que éstos no son elementos fijos sino que más bien que se trata de “algo móvil, inestable, cambiante, que adquiere significación en el acto mismo de la enunciación y la archivación” (Taccetta, 2020, p. 41). Es decir que es en aquel contacto corporal entre la artista y los materiales que atesora donde emergen tanto los afectos como el relato de su experiencia singular, y con esto, el significado que da cuenta del valor y el lugar que ocupa dentro de las colecciones cada resto.

Al considerar los materiales como restos afectivos se habilitan otras preguntas acerca de qué se puede tornar archivable en las colecciones de la artista, así como en otros archivos escénicos: ¿cómo pueden formar parte de las colecciones los materiales que evoca Laura al recordar y que ya no están materialmente presentes?. Y si nos proponemos imaginar otras formas de hacer uso de estas colecciones que vayan un poco más allá de aquella primera clasificación, ¿de qué maneras podemos organizar estos restos afectivos para proponer modos de lectura afines a su potencia sensible?

Imaginar, montar, coreografiar los restos

Montar, desmontar, imaginar, coreografiar, cartografiar son algunas de las acciones que proponen ciertos autorxs para pensar otros modos de acceder al pasado, de construir la historia y pensar cómo leemos los archivos. Si deseamos situar al cuerpo como lugar privilegiado desde y hacia donde historizar y archivar, estas ideas, en tanto atienden al tiempo, a lo corporal y a los afectos, resultan valiosas para poder ensayar una manera de leer las colecciones de Laura, vinculada a otras configuraciones que se han pensado como alternativas a sistemas de organización de datos más rígidos⁴.

Por un lado, el acto de montar nos invita a detenernos en la temporalidad de estos conjuntos. Revisando la arqueología material benjaminiana, Georges Didi-Huberman sostiene que para abordar el problema de la construcción de historicidad, el montaje y la imaginación aparecen como dos procedimientos necesarios y riesgosos a la vez. De acuerdo al autor, “intentar una arqueología es siempre asumir el riesgo de poner, unos junto a otros, fragmentos de cosas sobrevivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas” (Didi-Huberman, 2012, p.20). Así, la acción de imaginar conexiones entre los restos y montarlos, lleva a pensar en una temporalidad singular. Al estar atravesada por los afectos que emergen, esta no seguirá ya un orden cronológico, ligado a fechas precisas sino que más bien, al estar guiada por la memoria de la artista, con sus apegos y sus olvidos, presentará un orden anacrónico, móvil, inestable. Según Didi-Huberman, el montaje “hace visibles los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada acontecimiento, a cada persona, cada gesto” (2012, p.21). En este sentido, si bien los materiales de estas colecciones comparten un origen que los reúne, esto no quiere decir que sus tiempos sean necesariamente homogéneos: en ellas convivirán los tiempos de cada objeto, de cada registro fotográfico o audiovisual, los tiempos del cuerpo de Laura, de otras personas que hayan participado en aquellos acontecimientos escénicos o, como en mi caso, en el acto de visitar los materiales.

De este modo, pensar en otras temporalidades nos hace volver la mirada al *giro afectivo*, en tanto “hablar de historias afectivas conduce a hablar de temporalidades queer, formas de organizar el tiempo que se evaden de la cronología tanto del historicismo como de las grandes narrativas progresistas” (Macón y Solana, 2015, p.25). Es decir que estos modos de acercarnos al pasado y de organizar el archivo en relación a su dimensión afectiva implica pensar en temporalidades particulares que escapan al tiempo lineal y se acercan más al tiempo subjetivo, fluctuante, intermitente de las emociones.

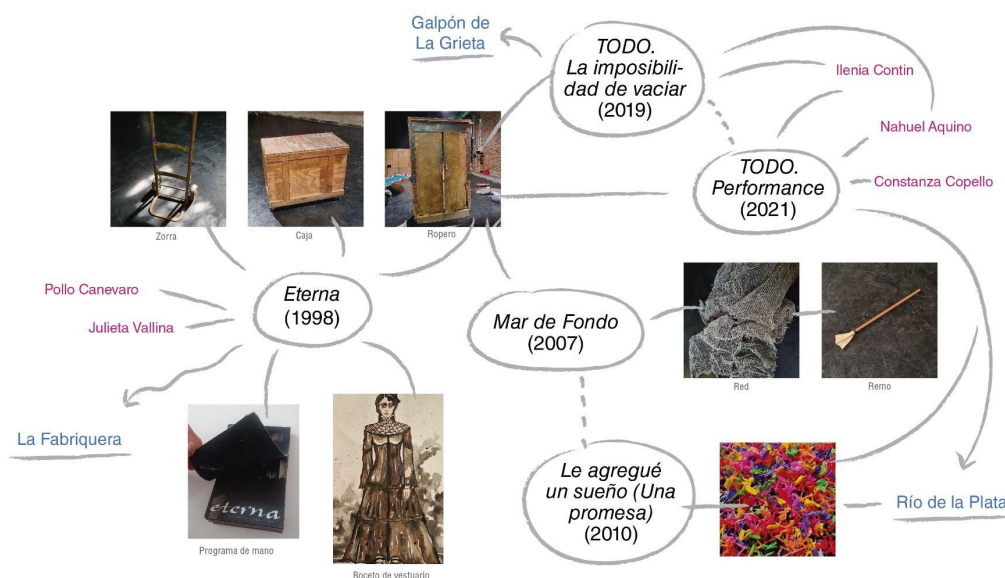
Por otro lado, la acción de *coreografiar* nos convoca a ubicar al cuerpo y sus posibilidades de afectar y ser afectado como ejes centrales para imaginar modos de leer estos restos. Al pensar en el deseo de archivo y en las recreaciones en danza, André Lepecki propone lo coreográfico como un modo de acceso al archivo en tanto cuerpo: “en su precariedad constitutiva, sus puntos ciegos de percepción (...) lapsos de memoria (...) furias y pasiones, el cuerpo como archivo reubica y aleja las ideas de archivo con respecto a un depósito documental o una institución burocrática dedicada a la (mala) gestión del ‘pasado’” (2013, p.65). Así, cuando el autor se pregunta, desde un enfoque foucaultiano, cómo entrar a este archivo si éste no se trata

⁴ Pienso como referencias posibles las constelaciones históricas de Walter Benjamin, el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, los esquemas de metadatos en los fondos de arte contemporáneo o en casos puntuales, como el Archivo de la Memoria Trans y el trabajo desarrollado por la artista Graciela Carnevale junto a investigadoras de Red Conceptualismos del Sur en torno a su archivo personal.

de un lugar o un almacén sino más bien de un sistema, propone que esto sólo puede hacerse coreográficamente: “pues si algo sabe la coreografía, es que un archivo no almacena: actúa. Y sus acciones tienen lugar ante todo mediante la delimitación de zonas de temporalidad y ritmos de presencia, tal como debe hacer la coreografía” (Lepecki, 2013, p.70). Pensar al archivo como coreografía, teniendo en cuenta que ésta, en tanto una forma de organizar movimientos permite a quien baila volverse y retornar sobre sus pasos, lleva a la idea de una escritura de esas acciones, una suerte de guía o cartografía de movimientos que sugiere un recorrido no unívoco por el archivo.

Esto se vincula a lo que propone Taccetta al retomar la noción de mapa afectivo de Cecilia Macón: “el mapa hace hincapié en una superficie donde se inscriben las relaciones entre presente y pasado, y en los vínculos afectivos que se establecen entre las representaciones artísticas y las vivencias recordadas” (2020, p.92). La acción de mapear o cartografiar también da lugar a atender a aquellos vínculos de afecto entre la artista y los restos, así como en la idea de un archivo configurado por experiencias singulares, abierto a actualizarse, a ser interpretado y reinterpretado.

Estos primeros acercamientos a aquellas nociones nos permiten empezar a pensar en un posible *montaje-coreografía* para abordar la lectura de las colecciones. Al intentar traducir esto a una escritura o cartografía, podríamos pensar en una red donde los restos afectivos aparecen como puntos que se conectan con las referencias que Laura nombra al contactarse con éstos, aquellos otros elementos que no tienen una existencia material en las colecciones: las obras, las personas, los espacios. Entendiendo que las obras de Laura son el origen de las colecciones, es decir, el motivo por las que éstas existen, uno de los posibles recorridos podría sugerir los acontecimientos escénicos como núcleos o puntos de partida desde donde se conectan los materiales [Fig. 4]. Así, este *montaje-coreografía*, resulta una herramienta posible para poder leer el archivo personal de Laura desde una mirada más cercana a sus poéticas y a las dimensiones afectivas que trazan sus colecciones.



Posible montaje-coreografía del archivo personal de Laura Valencia. Foto: M Eugenia Bifaretti, 2025.

Algunas conclusiones

Esta propuesta es sólo una de las tantas posibilidades para poder organizar, leer y entrar en contacto con las colecciones de Laura Valencia a partir de las intensidades afectivas que las atraviesan, afines a el entendimiento del archivo como una zona de contacto, un repositorio a ser reinterpretado y actualizado, un cuerpo que siente, un territorio a ser disputado.

Habiendo compartido el recorrido que hicimos hasta ahora junto a Laura, reflexionado sobre la particularidad de sus materiales en tanto restos afectivos e imaginado maneras de disponerlos para posibles lecturas, puedo afirmar que la clasificación de cada archivo, más que responder a fórmulas y teorías dadas de antemano, exigen que atendamos, con paciencia y sensibilidad, a la particularidad de cada conjunto —y, si tenemos la fortuna de trabajar junto con la artista, que prestemos oídos a sus deseos y pensemos en conjunto.

Como dice Javier Guerrero, “todos los archivos se parecen, pero en realidad son disímiles; se espejan, aunque son radicalmente desemejantes” (2022, p.21), y añade que desde ahí podemos escapar a las lógicas productivistas en nuestras prácticas de archivo: en esa incapacidad de sistematizar las experiencias de sentido que aparecen cuando tocamos cada material, cada resto, cuando nos dejamos afectar por ellos.

Así, al pensar en otros archivos de artistas escénicas —actrices, directoras, bailarinas— con sus desafíos e interrogantes, creo necesario destacar la potencia de los restos documentales para continuar produciendo sentidos al ser puestos en circulación, al ser convocados a reactuar, ya sea para volver a actuar lo ya acontecido o para performear algo nuevo. En el caso del archivo personal de Laura Valencia, imaginar una coreografía de archivo no sólo se trata de ensayar maneras sensibles de acercarnos al pasado de los acontecimientos escénicos sino también de danzar junto a los fragmentos que quedaron de ellos. Aunque esas obras pasadas y algunas de las personas que participaron ya no están acá, los afectos permiten que el cuerpo vibre y se conecte con ellas desde un presente de tiempos cruzados. De esta manera, vemos cómo la artista pone el cuerpo en las colecciones, se encuentra con sus materiales y fantasmas atravesada por la emoción y es desde allí que cuenta su propia historia, desde un ahora temporalmente múltiple, un presente que baila con el pasado pero que no deja de moverse hacia el futuro.

Referencias:

- Ahmed, S. (2015) *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dubatti, J. (2014) *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.
- Didi-Huberman, G. (2012) *Arde la imagen*. Ediciones Ve.
- Guerrero, J. (2022) *Escribir después de morir. El archivo y el más allá*. Metales pesados.
- Lepecki, A. (2013) El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza. En I. De Naverán y A. Écija (Eds.) *Lecturas sobre Danza y Coreografía*. Artea.
- Macón, C. y Solana, M. (Eds.) (2015) *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Título.

Pené, M. (2021) En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura. En G. Goldchluk, G. y M. Pené (Comps.) *Palabras de archivo*. Universidad Nacional del Litoral CRLA Archivos. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1491/pm.1491.pdf>

Taccetta, N. (2020) Resto y archivo: la arqueología como resistencia. En *ArtCultura*, 22, (40), 28-47.