

Introducción

“Archivo disonancias: relatos de mujeres en lo sonoro”

Isadora Ponce

Cuando era niña al entrar a la casa de mis abuelos me detenían frente a un aparador largo de madera oscura que guardaba objetos cubiertos con un vidrio. Dentro de él había varios estantes: la parte de abajo contenía libros, la alta portaretratos con fotos de la familia y la del medio, la que más me llamaba, estaba llena de pequeños objetos: cajitas de madera, de metal, de cerámica, de porcelana con flores art deco, siluetas de pájaros, mujeres, un mini plato azul marino con dorado que era uno de los favoritos de mi abuela porque era su *lemonge*, máscaras de arlequines y pequeños adornos que ella traía de sus viajes o los de otrxs, pequeños tapetes tejidos en crochet por sus hermanas. Un lugar que entrecruzaba el tiempo, el espacio y lo que mi abuela decidió recordar. De niña sacaba los objetos y jugaba con ellos; ella, entre el pánico que los rompa y una alegría nostálgica, me contaba la historia de cada uno. De adolescente me sentaba a hablar por teléfono con mis amigas mientras los contemplaba y a veces el reflejo del Pichincha se colaba en los bordes. El aparador era ese espacio exterior que contenía y constituía un fragmento de su historia esperando existir en otros ojos, que creaba una imagen que inscribe los rastros de un pasado vivido cuyo origen es irreparable. El movimiento del recuerdo y el olvido, el de ella y el mío. Un espacio vivo que se abrió y se cerró hasta el día en que murió. Tengo grabada la imagen de las manos de mi mamá y mi tía sacando los objetos del mueble, del aparador tambaleándose en brazos ajenos por las escaleras, del hueco en la sala de un lugar que construía también mi historia. Ese es quizás mi primer recuerdo con un archivo, un lugar que encierra en sí la posibilidad y la imposibilidad de reconstruir una memoria compartida.

La palabra archivo proviene etimológicamente de la palabra en griego *arkhé* que articula dos principios: el de comienzo y el de mandato. Como menciona el filósofo Jacques Derridá, es un lugar donde las cosas comienzan pero también donde los hombres o los dioses ejercían su autoridad



INCONCERTO

(1996, 1). La palabra *arkhé* viene de *arkheion* que en griego remite a un lugar, a una casa o residencia donde los *arcontes* (ciudadanos que ejercían el poder político) depositaban y guardaban documentos oficiales (1996, 2). Es por ello que archivar implica desde el principio un ejercicio de poder, donde es la autoridad la que selecciona qué tipo de documentos merecen ser guardados. Como dice el filósofo, el concepto de archivo abriga en sí la memoria del *arkhé* y “se mantiene al abrigo de esta memoria que él abriga: o, lo que es igual, que él olvida”(1996, 2).

El archivo en sí no es una imagen del evento que habla por sí mismo, sino es el ejercicio del o la archivadora que habla por ellos, y en su interrogación condicionada da forma a este evento y lo constituye en este acto. Todo archivo es un acto político y de poder, donde la persona o grupo social decide el objeto que merece ser preservado, un algo que al ser nombrado se hace objeto, objeto que al guardarse adquiere una dimensión de importancia, como las cartas que a lo largo de mi vida he ido compilando y han hecho de esa caja mi lugar de los afectos, que remite nuevamente a esa noción de inicio donde mi vida amorosa se revive en cada lectura, moldeando mi idea de amor desde el trazado de esas huellas que articulan posibles futuros. Pero también de selección, de lo que mi olvido me deja recordar.

Si el archivo no solo es entendido como un lugar de enunciación, sino como un sistema de conocimiento que articula el objeto, el espacio y la práctica donde se inscribe lo que puede ser o no ser dicho y escuchado (Foucault 2005), este archivo es también un lugar que inscribe nuestro olvido, nuestro ejercicio de poder, al igual que la historicidad de nuestros cuerpos. El silencio de los cuerpos femeninos en la narrativa que construye la historia y el cánón musical de nuestro país, fue la problemática que hizo posible iniciar con este proyecto. En esta narrativa donde los libros de historia registran aproximadamente el nombre de 30 músicas, o los carteles principales un 10,34% de participación femenina, se refleja una invisibilidad que todavía no terminamos de comprender en su totalidad, pero que después de esta investigación, de escuchar las voces de estas mujeres, ciertos aspectos se aclaran y otros se mantienen ocultos. Se abren nuevas preguntas, pero sobre todo, se muestra el espacio conflictivo de relaciones culturales y sociales que se inscriben en nuestros cuerpos. Aunque este pequeño archivo no está exento de un proceso de selección y



INCONCERTO

curaduría, que mantiene intacta de cierta manera la lógica de poder academicista intrínseca al archivo, este ejercicio de comienzo, implica un deseo por expandir nuestras narrativas que den cuenta distintas formas de creación y producción artística desde un enfoque interdisciplinario que nos permita reimaginar al canon como un espacio estético y afectivo. Uno que se construya desde nuestras voces y en la limitación de ellas. Escribir de nuestros propios cuerpos y exponerlo(s) a este como espacio político y como materia de su obra, abre el archivo desde otro espacio, que si bien está articulado a lo institucional, busca legitimar diferentes procesos creativos y entendimientos del sonido que sugieran nuevas representaciones promovidas por la cultura hegemónica patriarcal que se sigue reproduciendo en nuestra esfera musical, al igual que otras formas de escritura de sonido.

La memoria del archivo normalmente está depositada en documentos, textos, mapas, todos aquellos ítems que se resisten al cambio y se encuentran seleccionados por un epistemología que predomina a las formas discursivas o de imagen, ya que estas, bajo la misma episteme occidental, presuponen un significado estable. Un material de preservación que persiste en el tiempo y el espacio y que ha alimentado el mito del archivo como un lugar exento de influencias, mediación e intenciones políticas; un lugar “objetivo” que se resiste a una contaminación del cuerpo (Taylor 2003, 19-21). Sin embargo, como menciona la teórica del performance Diana Tylor “lo que hace que un objeto sea archivado es el proceso por el que se selecciona, clasifica y presenta para su análisis” (2003, 19). Por ello, el archivo no está separado de la persona que lo construye, como propone Derrida en su libro “*The Archive Fever*” (1996), los archivistas no son exteriores al objeto sino que se encuentran dentro. Su cuerpo, sus primeras impresiones, sus conocimientos modelan la interrogación y el tipo de selección y análisis que proponen.

De esta manera, este archivo expresa una lectura contaminada que no busca ser un repositorio de las partituras, documentos y creaciones de dichas autoras, sino que toma como centro tanto a sus cuerpos como el mío, y busca entenderlos como un espacio vivo que dialoga y produce una reacción. Diana Tylor propone el entendimiento del archivo como *repertorio*, el cual sugiere un conocimiento de la memoria como encarnada, que se manifiesta en todos esos actos como el canto,



INCONCERTO

la música, la oralidad, los gestos; en actos que suelen considerarse conocimientos efímeros que nunca pueden completamente restaurarse y que “permiten la acción individual, ya que se refiere también a un “buscador” y un “descubridor”, y significa “descubrir” (2003, 30). Partiendo de esta concepción creamos este archivo. Un archivo que, por un lado visibiliza la biografía y trayectoria de la artista, dando acceso a sus obras y su trabajo publicado, y por otro, la escritura de un relato sobre su historia, su entendimiento del sonido y sus procesos creativos en base a la escucha de nuestro encuentro con ellas y sus obras.

Dichos relatos no buscan ser un testimonio periodístico, sino una *escritura de sonido* que lee a su voz, cuerpo y obra como sonido. En ese sentido, como mencionaba anteriormente sobre la relación de la archivadora y el objeto a ser guardado, la intención está marcada por una forma de escritura que da cuenta de los intereses de mi propio cuerpo, así como de su bagaje. Como podrán leer a lo largo de los relatos hay tres ejes transversales a todos los textos: sonido, proceso creativo y cuerpo. Con este propósito, con el equipo buscamos expandir el campo del entendimiento de lo sonoro que ha sido eclipsado por la práctica musical e interpretativa, conocer formas de creación de otro tipo de cuerpos que no sean masculinos y aproximarnos, así sea superficialmente, a cómo viven y sienten su práctica artística en nuestro contexto. De esta manera, la selección de las mujeres se enmarca en entendimientos diversos a lo sonoro que articulan distintos procesos, trayectorias, géneros musicales, formación y circulación de sus obras, apoyándonos en el diagnóstico y la encuesta realizada. No obstante, somos conscientes del límite de nuestra selección que olvida a muchísimas mujeres y sigue promoviendo una selección academicista que está directamente relacionada y marcada por factores de clase y raza.

Esperamos en un futuro poder expandir el archivo y contar con fondos que nos permitan una investigación de campo para encontrar a mujeres que han sido doblemente excluidas y que responden a otros procesos de formación que requieren una investigación más profunda y un conocimiento sobre sus contextos que, nosotrxs como equipo, carecemos. Si bien muchas de las artistas que aquí se presentan circulan en el medio musical, no son parte de reflexiones, investigaciones, ni tampoco conocemos sus procesos creativos y su historia. Desde nuestra



INCONCERTO

perspectiva y de otras mujeres creemos relevante cambiar la lógica capitalista predominante que valora el arte por su producto final, ya que el trabajo creativo excede las lógicas del mercado resonando otras formas de trabajo como la ocupación o el trabajo feminizado ligados al afecto y el cuidado (Steyerl 2014, 108; León, Montalvo, Troya 2019). Como podrán ver en la lista, todas estas mujeres están vivas y esto responde por un lado a la aproximación al archivo como *repertorio*, ya que este requiere la presencia y la participación de las personas en la producción y reproducción del conocimiento, como dice Diana Taylor: “*estando ahí*, siendo una olla de la transmisión” (2003, 30). Y por otro, a nuestra intención política por visibilizar su trabajo mientras estén vivas, ya que creemos puede articular redes y diálogos diversos con otrxs creadorxs.

A nivel metodológico los relatos funcionan como una suerte de ensayo, empleando al *análisis cultural* desde una aproximación afectiva y no tan académica, que responden también a mi propio cuerpo y formación. El *análisis cultural* (Bal 2002) es una metodología de investigación de objetos o artefactos culturales que se caracteriza por:

- No estar ligada a una disciplina, sino al diálogo y relación entre estas, por ello es una práctica interdisciplinaria.
- Tener un fundamento teórico, no obstante la teoría no adquiere una dimensión de discurso principal, es solo un discurso más al igual que el objeto con el cual dialoga.
- Es socialmente relevante en el sentido que el contexto intermedia y “contamina” el objeto y el análisis, ya que el objeto está inmerso en ella.
- El objeto tiene la última palabra, esto implica una lectura detallada y dejarnos “hablar por este”.
- Ser una aproximación que parte del presente, que si bien mira al pasado lo hace en medida que importa en el ahora.

Si bien cada relato articula conceptos y teorías distintas del campo de las humanidades, la forma de cómo miré a estos responde a un diálogo entre la *narratología* y la *escritura sonora*, al ser la palabra y el sonido los dos materiales de análisis.



INCONCERTO

Por un lado, entiendo la *narratología* desde el enfoque planteado por Mike Bal como la teoría de textos narrativos, la cual indaga segmentos particulares de la realidad en tanto que un sistema articulado de enunciados (1985, 5). De esta forma, la narratología identifica los elementos que se articulan en las narrativas (eventos, actores, tiempo, locación), cómo estos se organizan y se articulan para contar o construir una determinada historia que va siendo parte de las narrativas sociales-culturales que construyen el conocimiento compartido y producen un efecto específico en la realidad (Bal 1985, 6,7). Para esta metodología el material de análisis no solo se reduce al texto, sino al lenguaje en su sentido amplio que incluye lo sonoro y corporal. Partiendo de este enfoque, las entrevistas a profundidad realizadas a las artistas, en conjunto con sus obras, me permitieron entender las particularidades de sus procesos expresivos e indagar el tipo de relaciones que se presentan en los relatos articulados a nuestros cuerpos en el mundo social y poder crear un relato que articule texto, imagen y sonido.

Para la escritura de los relatos tomé en cuenta seis elementos propuestos por la narratología (Bal 1985, 8):

1. La secuencia del arreglo de los elementos no tiene que ser cronológica. Esto abre la posibilidad de valorar la obra de una artista no desde la linealidad y escribir un texto no necesariamente unidimensional, como se da en muchos de los casos.
2. El tiempo depende del tiempo que sea asignado en el relato, en este caso el testimonio de las entrevistas realizadas. Por ejemplo, en varios van a encontrar un mayor énfasis en su recorrido e historia personal.
3. Las locaciones donde el evento se produce, en este caso el proceso artístico, están dotadas de distintas características por lo que se transforman en distintos lugares.
4. Se deben mirar la relación de los distintos elementos que aparecen en el relato desde una perspectiva más amplia (historia de la música en general, valores simbólicos, estructuras de poder, etc.).
5. Los actores proveen caminos distintos que los tornan en personajes. Por ejemplo, en el caso de Grecia Albán, el mestizaje es un personaje central.



INCONCERTO

6. Los elementos en una narrativa siempre están presentados desde una perspectiva-punto de vista. Por ello, todos los relatos son un diálogo con mi cuerpo localizado.

Por otro lado, la *escritura sonora*, acuñada por Debora Kapchan y varixs teóricxs de los estudios sonoros, es un enfoque especulativo para teorizar el sonido que conducen a una perspectiva fenomenológica y afectiva. Según dicha autora, la música produce un conocimiento sonoro, es decir, "una forma discursiva de transición afectiva resultante de los actos de escucha" (2017, 2). De este modo, la escritura sonora será la representación en palabra-sonido de dicho conocimiento (2017, 2). Bajo este enfoque, la escucha y el cuerpo son los ejes para teorizar el sonido, colocando una indagación especulativa en que el método es también teoría para escribir el sonido (2017, 2). Por ello, existe una diferencia entre escribir sobre el sonido y escribir sonido (*sound writing*). La primera mantiene la posición positivista entre sujeto (escritora) y objeto (sonido), mientras que la segunda rompe la división para "habitar una posición multidimensional como traductor entre mundos" (2017, 12). A partir de la escucha como práctica metodológica de la investigación, teoría y método se enredan. La escucha funciona como modo de práctica pero también como técnica del cuerpo, rompiendo las divisiones entre sujeto/investigador/a y objeto/sonido (2017, 4). Para Kapchan, la escucha refleja lo que se conoce pero también cómo llegamos a conocer (2017, 11): "lo que oímos depende de cómo escuchamos y de para qué escuchamos" (2017, 5). Todo acto de escucha es político y estético y orienta al oyente a determinadas direcciones afectivas (2017, 12).

Tanto la narratología como la *escritura sonora* nos permitieron construir relatos desde un corte etnográfico que contiene las historias personales de las artistas como parte del proceso creativo y resalta las múltiples capas y significados que tiene el trabajo artístico desde mi interpretación, donde el cuerpo es el eje central y funciona como el lugar de almacenamiento y transmisión del conocimiento (Taylor 2003, Merleau-Ponty 2002, Kapchan 2015). Poner en diálogo metodologías me permitieron generar nuevas narrativas que no necesariamente adoptan un formato "académico" y pueden presentarse de maneras diversas en la escritura, con la finalidad de construir un archivo que permita crear vínculos creativos y vivos entre la investigación y los procesos creativos de las artistas. Así, los diez relatos están presentados en un formato multimedia que entrecruzan texto, sonido e imagen e implican una lectura pausada que busca aproximarnos a estos cuerpos desde



INCONCERTO

diferentes sentidos, como ese aparador de mi abuela que se abre y cierra y va mostrando en sus fragmentos distintas formas de relacionarnos con cada materialidad.

Para Merleau Ponty el cuerpo es el centro de la experiencia y la percepción, desde él se produce nuestro encuentro y relación con el mundo, como él sostiene: "mi cuerpo no es sólo un objeto entre todos los demás objetos, un nexo de cualidades sensibles entre otros, sino un objeto que es sensible a todos los demás, que reverbera a todos los sonidos, vibra a todos los colores y proporciona a las palabras su significación primordial" (2002, 275). Es este cuerpo que se abre y reverbera en todos los relatos, que se refleja como un espacio que articula distintas configuraciones con el entorno y va tallando el entendimiento de la música, el sonido, la voz. Así como Nora Domínguez en su libro "*El revés del Rostro*" (2021) hace una lectura del rostro femenino como la marca exterior de un yo por medio de diversos objetos culturales, la articulación de estos relatos nos muestran un archivo que esboza la política de un rostro, que aquí es cuerpo, donde los destinos individuales y sociales se encuentran. En este sentido, el archivo nos muestra como cuerpo y sonido funcionan como espacios ambiguos inmersos en una lógica de presentación y representación que dan cuenta diversas formas y caminos de entender la creación y el espacio sonoro.

Para Deleuze y Guattari el rostro es una política que opera como un espacio conflictivo de relaciones culturales y sociales, un lugar que comprende la significancia y la subjetivación, un dispositivo donde se intersecciona la *pared blanca* y el *agujero negro* (2015, 173). Como *pared blanca* ya que ahí la sociedad va tallando singos, estructuras, roles que nos constituyen como una cara visible y funcionan como el marco que necesitamos para aparecer, pero a su vez este existe por el *agujero negro* que la aprende y la da significancia, el mecanismo por el cual internalizamos todo lo que nos ha sido asignado como nuestro (2015, 181,182). Un rostro que en nuestro caso es cuerpo donde se inscriben esa multiplicidad de relaciones. Y hablo de cuerpo porque el rostro supone la identificación particular de un yo que en el caso de las mujeres en la música se da poco. Si nos remontamos a la historia occidental, ya que es occidente el supone y promueve la idea del individuo, desde sus inicios se sabe que en los conventos las mujeres hacían música, sin embargo, no conocemos sus nombres. Lo mismo sucede al entrar a la Modernidad, donde también los nombres también se borran por lógicas patriarcales en las que las músicas deben renunciar a la



INCONCERTO

autoría, ceder sus obras a alguna figura masculina familiar, firmar como hombres, etc. Esta especie de anonimato parece ser un eco de nuestro cuerpo, que en la conversación con estas mujeres se hace visible. Todas parecen trabajar desde ese lugar, donde el reconocimiento de sus nombres parece no importar en la gran mayoría, como mencionaba Fabiola Pazmiño esa “renuncia” a ser el rostro visible, esa invisibilidad como nuestra referencia femenina que enuncia Jannet, ese canal que no sirve a un yo que dice Mariela, se suscita de distintas maneras en todas.

A pesar de que esa ausencia puede ser vista como negativa, y justamente es el motivo que articula una lucha en términos de identidad política por el reconocimiento y la visibilidad, en los cuerpos de estas mujeres yo encontré la renuncia como un gesto de belleza y de existencia que encierra el potencial de crear y crearnos desde el desplazamiento. Despojarnos del rostro y hacer de nuestros cuerpos una *pared blanca* y *agujero negro* que siempre pueden desdibujarse y redibujarse. La renuncia como otra forma de hacer política que provoca puntos de fuga, así sean fugaces y transitorios.

El propósito de este archivo no es en sí una búsqueda política por borrar la brecha de género, ya que el arte no puede cambiar un entramado tan complejo. Además, como dice Maggie Nelson ¿por qué el arte siempre tiene que tener un fin político utilitario, contener una pretensión de cambiar lo que está mal para que tenga un valor social? (Nelson 2021, 53-55). Lo que sí es para mí este archivo, y ojalá sea para ustedes en su lectura, es un acto reparatorio. La reparación es algo que sentimos y ponemos en práctica cuando queremos alimentarnos o curarnos, cuando sentimos o tenemos miedo de que algo se ha dañado y se presenta esa necesidad de protegerlo. Una actividad a la que se vuelve y se experimenta una y otra vez como un acto continuo (Nelson 2021, 75, 76).

La idea de *Disonancias* en mí se gestó desde la ausencia. Mi cuerpo, en doce años de estudiar música clásica, nunca vió a músicas creando, ni toqué piezas compuestas por ellas. Un vacío que me hizo creer que tampoco podía crear, que no había categorías ni espacios para mi cuerpo desidentificado por las disciplinas, por las grandes narrativas, por esas formas que no me hablaban y aún así me hacían amar ese tipo de música. Al escuchar las voces de estas mujeres y sentarme a



INCONCERTO

escribir sobre ellas brotaron tanto las heridas que han depositado las estructuras violentas que edifican nuestro mundo artístico, como todas las historias que mi olvido no me dejaba recordar, donde la potencia creadora siempre estuvo aunque no tenga nombre ni lugar fijo. Sus cuerpos abrieron mi propio archivo que, como dice Derrida en su lectura freudiana, funciona como la psique que tiene varios compartimentos y lugares donde se guarda todo, ese interior del subconsciente donde recordad no es suficiente sino requiere de ese rastro en un exterior para que se active y exista (1996, 19).

Escucharlas me hizo perder el miedo, atreverme a escribir y hacer de mis pensamientos públicos, a resonar en sus cuerpos. Sus palabras me acariciaron en un momento de mi vida donde vivía la muerte de mis dos tías a las cuales no pude abrazar por el Covid y la muerte de mi propio cuerpo que dejaba mi casa y se separaba de mi pareja que amo luego de ocho años de construir hogar. Ellas me devolvieron las ganas de crear. Ese encuentro con sus sonidos fue abrir de nuevo el aparador de mi abuela y sentir que mi subjetividad acontecía entre el “yo y el no-yo no reconocido pero íntimo” (Ettinger 2006, 218). Donde sus voces se sentían como una membrana, una parte de un yo que coexisten y co-emergen conmigo a pesar de estar fuera mí. Una sensación parecida a lo que dice Bracha Ettinger ocurre en la vida intrauterina, que para ella "surge de la especificidad sexual de lo femenino que todo sujeto, independientemente de su posterior sexualidad o identificación de género, encuentra en el proceso de devenir y del trabajo artístico" (Pollock 2004, 8). Una resonancia que no cesa, que me acompaña hoy mientras escribo este texto y mi otra abuela, que también guardaba fragmentos de su historia en cajitas, portaretratos, tacitas de porcelana con filo dorado y pañuelitos bordados, acaba de morir.

"El objetivo de la lectura reparadora es que la persona obtenga el sustento de forma misteriosa, creativa e imprevisible a partir de un trabajo no necesariamente diseñado para darlo, y que la transmisión sea intransferible e ingobernable; el objetivo de la fabricación reparadora es que sea reparadora para el fabricante, lo que no garantiza nada en particular sobre su efecto en el espectador."

Maggie Nelson

Referencias bibliográficas

- Brabec de Mori, Bernd. “Sonic Substances and Silent Sounds: An Auditory Anthropology of Ritual Songs.” *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America* 13/2, 2015, pp. 25–42.
- Bal, Mieke. *Traveling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 2008.
- . *Narratology*. University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 1985. pp. 3-47
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. PRE-TEXTOS, Valencia 2015, pp. 173-196.
- Derrida, Jaques. *The archive Fever: a freudian impresión*. The University of Chicago Press, 1995.
- Domínguez, Nora. *El revés del rostro*. Beatriz Viterbo Editora, Argentina, 2021.
- Ettinger, Bracha. *Matrixial Trans-subjectivity. Theory, Culture and Society*, vol. 23, no. 1, 2006, pp. 218–222.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Tusquets Editores, S A, Buenos Aires,
- Guattari, Félix. *The Three Ecologies*. The Athlone Press, 2000.
- Gregg, Melissa, and Gregory J Seigwoth. “An Inventory of Shimmers.” *The Affect Theory Reader*. Ed. Gregory J. Seigwoth Melissa Gregg. Durham and London: Duke University Press, 2010, pp 1-25.
- Kapchan, Deborah. “Body.” *Keywords in Sound*, edited by David Novak and Matt Sakakeeny, Duke University Press, 2015, pp. 33–44.
- . “Listening Acts: Witnessing the Pain (And Praise) of Others.” *Theorizing Sound Writing*, edited by Deborah Kapchan, Wesleyan University Press, 2007, pp. 277–95.
- . “The Splash or Icarus: Theorizing Sound Writing/Writing Sound Theory.” *Theorizing Sound Writing*, edited by Deborah Kapchan, Wesleyan University Press, 2017, pp. 1–22.
- León Paulina, Montalvo Gabriela & Troya María Fernanda, “DOMESTIKA: arte, trabajo, feminismos”. FLACSO-ECUADOR, 2019.
- Massumi, Brian, and Erin Manning. *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience*. University of Minnesota Press, 2014.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Routledge, 2002.
- Nelson, Maggie. *On Freedom: Four Songs of Care and Constraint*. McClelland & Stewart, 2021.
- Pollock, Giselda. Thinking the Feminine: Aesthetic Practice as Introduction to Bracha Ettinger and the Concepts of Matrix and Metramorphosis.” *Theory, Culture & Society*, vol. 21, no. 1, 2004, pp. 5–65.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra, 2014.
- Taylor, Diana. *THE ARCHIVE AND THE REPERTOIRE Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.



INCONCERTO

*Este documento ha sido parcialmente financiado por el Convenio de Fomento para la asignación de recursos no reembolsables del Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación NRO. IFCI-DFIM-2021-053-CF
Línea de Fomento de Cultura y Derechos Humanos 2020*