

Desdibujar fronteras. Las performances autobiográficas de artistas mujeres santafesinas

María Gracia Tell

Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral
mariagraciatell@gmail.com

Rosana Andrea Storti

Escuela Provincial en Artes Visuales
«Prof. Juan Mantovani»-Santa Fe
pitustorti@gmail.com

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0038>

Resumen

En el presente trabajo se busca comprender y explorar la forma en que las artistas contemporáneas en Santa Fe concibieron su propio *cuerpo* como autobiografía, a través de un vínculo entre su yo íntimo y el compromiso social, entre lo privado/personal y lo público/político. A partir del abordaje de la vida de las artistas, sus trayectorias y en especial, algunas de sus obras: *Regurgitar/Libreta de Familia* (2019) de Rosana Storti, *Cuando todo lo que se puede hacer es pensar que será posible* (2008) de Cintia Clara Romero y *¿Cuánto vacío puede llenar un mueble?* (2022) de Ariana Beilis, se analiza cómo los cuerpos en las performances autobiográficas de las artistas mujeres santafesinas encarnan las tramas difusas entre lo privado/íntimo y lo público/político.

Palabras clave:

performance autobiográficas
– cuerpo – público/político y
privado/personal

Desdibujar fronteras. Las performances autobiográficas de artistas mujeres santafesinas
María Gracia Tell
Facultad de Humanidades y Ciencias -
Universidad Nacional del Litoral
Rosana Andrea Storti
Escuela Provincial en Artes Visuales
"Prof. Juan Mantovani" - Santa Fe



Blur borders. The autobiographical performances of female artists from Santa Fe

Abstract

This work seeks to understand and explore the way in which contemporary artists in Santa Fe conceived their own *body* as autobiography, through a link between their intimate self and social commitment, between the private/personal and the public/political. From the approach to the artists' lives, their trajectories and, especially, some of their works: *Regurgitar/Libreta de Familia (Regurgitate! Family Notebook)* (2019) by Rosana Storti, *Cuando todo lo que se puede hacer es pensar que será posible (When all that can be done is to think that it will be possible)* (2008) by Cintia Clara Romero and *¿Cuánto vacío puede llenar un mueble? (How much emptiness can a piece of furniture fill?)* (2022) by Ariana Beilis, it is analyzed how the bodies in the autobiographical performances of women artists from Santa Fe embody the diffuse plots between the private/intimate and the public/political.

Keywords:

Autobiographical performance-
body-public/political and private/
person

Desfocar fronteiras. As performances autobiográficas de artistas femininas de Santa Fé

Resumo

Este trabalho procura compreender e explorar a forma como as artistas contemporâneas de Santa Fé concebem o seu próprio corpo como autobiografia, através de uma ligação entre o seu eu íntimo e o compromisso social, entre o privado/pessoal e o público/político. A partir da abordagem da vida das artistas, de suas trajetórias e principalmente de algumas de suas obras: *Regurgitar/Caderno Familiar* (2019) de Rosana Storti, *Quando tudo o que se pode fazer é pensar que será possível* (2008) de Cintia Clara Romero e *Quanto vazio um imóvel pode preencher?* (2022) de Ariana Beilis, analisa como os corpos nas performances autobiográficas de mulheres artistas de Santa Fe incorporam as tramas difusas entre o privado/íntimo e o público/político.

Palavras-chave:

Performance autobiográfica
- corpo - público/político e
privado/pessoal.

Introducción

*Desdibujar las fronteras
sin quemar los puentes*

Rossi Braidotti (2000:30)

¿Artistas mujeres? o ¿arte feminista?, son algunas de las preguntas con las que nos gustaría comenzar este artículo que recuperamos de la historiadora del arte Andrea Giunta (2018). Preguntas que abren debate acerca de las diferencias entre ambas identificaciones en tanto se inscriben en políticas específicas y subjetividades imposibles de universalizar. Analizar obras de artistas mujeres no implica necesariamente abordar obras de artistas feministas que dan por descontada la prioridad del género y las diferencias sexuales en sus prácticas, donde atraviesa una conciencia crítica de formas de resistencias a visiones hegemónicas como el sistema de dominación patriarcal.

En este sentido, consideramos que es necesario también preguntarnos acerca de qué hablamos cuando hablamos del sujeto mujer. *Hablar de mujeres* implica la posibilidad de visibilizar las desigualdades de poder histórico-culturales entre los géneros con el propósito de generar transformaciones, de modo tal que partimos de un punto de vista feminista y antiesencialista (Braidotti, 2000:30). Es desde aquí que consideramos necesario hacer una historia del arte contemporáneo situado, tomando de referencia a

las teorías y metodologías feministas, e intentar auscultar las obras que se identifican con estas problemáticas.

En esta oportunidad y a modo curatorial, seleccionamos a tres artistas santafesinas, Rosana Storti, Cintia Clara Romero y Ariana Beilis quienes tienen en común la utilización de su cuerpo como soporte de obra, permitiéndonos entretener sus historias y producciones artísticas. Las performances autobiográficas elegidas utilizan el *cuerpo* como lienzo, un cuerpo en acción que revela la intimidad en las performances en búsqueda de la identidad y del autoconocimiento como plantea Josefina Alcázar (2015).

Las tres artistas visuales tienen una importante trayectoria de gestión cultural independiente dentro del campo de las artes, exhibieron sus obras en numerosas muestras grupales e individuales tanto en Argentina como en el exterior. Participaron de diversos proyectos curatoriales y recibieron premios, así como distinciones por sus obras. Cada una de ellas tiene un recorrido de construcción de obras prolíficas y sus prácticas artísticas incluyen video performance, performance, fotografía, instalaciones, entre otros formatos.

Se pretende en este artículo entretener cada una de las obras individuales de las artistas en un todo, en diálogo con el marco conceptual construido desde los campos de los estudios feministas y del arte performance.

Consideramos importante señalar que existen algunas investigaciones recientes dentro del campo de la historia del arte latinoamericano (Alcázar, 2015, 2021; Bidaseca, 2018) y argentino (Giunta, 2018; Rosa, 2009), que se dedicaron a estudiar las performances desde los estudios de género y feminista. Sin embargo, encontramos una ausencia de estos estudios en la historiografía local–regional (Águila, 2015) de Santa Fe. Situación que nos permitió «achicar el foco» y comenzar a explorar este objeto de estudio.

La metodología utilizada fue la historia oral especialmente porque su cualidad más importante como dice Alessandro Portelli (1991), es la de valorar las experiencias subjetivas, recordando momentos íntimos y sensibles de sus prácticas pasadas y presentes compartidas generosamente en el espacio de las entrevistas. Asimismo, hemos construido fuentes visuales y audiovisuales que nos permitió triangularlas.

Las obras fueron analizadas guiadas por una pregunta inicial: cómo los cuerpos en las performances autobiográficas de las artistas mujeres santafesinas encarnan las tramas difusas entre lo público/político y privado/intimo.

Partimos de la hipótesis que considera que el cuerpo, en las performances autobiográficas de las artistas santafesinas, establece una profunda relación entre su yo íntimo y el compromiso social. Estableciendo lazos interconectados

entre la esfera privada y el espacio de lo público, desdibujando y franqueando sus fronteras.

Este artículo se organizó a través de un entramado que se divide en dos partes relacionadas. En el primer apartado, nuestro objetivo fue recuperar e hilvanar las trayectorias personales y políticas que se relacionan con la historia contemporánea del arte santafesino, pero también con la historia reciente de nuestro país. En el segundo apartado, presentamos la descripción y análisis de las performances autobiográficas seleccionadas. Para finalmente llegar a algunas conclusiones preliminares.

Entramar las historias de vida de las artistas: Storti, Romero y Beilis

Las preguntas iniciales se nos presentan nuevamente cuando analizamos las historias de vida de artistas mujeres santafesinas y sus obras, que demuestran trayectorias e itinerarios por el mundo de las artes, así como experiencias vitales cuyos caminos en algunos momentos las encuentra.

Abordar las historias personales y políticas de las artistas nos resulta relevante porque implica un primer acercamiento a las experiencias vitales de su mundo cotidiano e íntimo pasado que se hace presente como plantea Portelli (1991) y, que confluyen al compás de su formación dentro del campo de las artes en un territorio particular como es Santa Fe. Una ciudad, rodeada de ríos, tradicional en

sus costumbres, resguardada por un velo cristiano que poco a poco se desvanece pero que sigue instalando modelos y mandatos hegemónicos patriarcales que impregnan las relaciones sociales y que también trasvasan el mundo de la cultura y del arte (Tell, 2023).

La escena del arte santafesino hasta la primera década del **xxi**, se construyó con una fuerte mirada localista, estableciendo un arte entre los límites de la ciudad poco permeable a abrir fronteras y a expandir su público.

El perfil de lxs artistas, en aquellos años, fue representado en su mayoría por varones heterocis reconocidos y educados desde una perspectiva tradicional. Su circuito de producción se distanció de las escenas artísticas contemporáneas y de proyectos relevantes de otras ciudades del país.

El campo del arte se focalizó en el desarrollo de las disciplinas formales —escultura, pintura, dibujo, grabado y cerámica— con una producción individual y atomizada, la construcción colectiva se encontraba prácticamente ausente en el escenario santafesino, aunque con algunas

excepciones de grupos formalistas de las décadas precedentes, de los cuales no existe hasta el momento historiografía alguna.

Luego de transitar la primera década del **siglo xxi**, el territorio artístico local comenzó poco a poco a conmoverse a través de nuevos formatos de expresión, gestados desde los márgenes de lo institucional. Las «Clínicas de Obras» organizadas por la fundación Antorchas¹ sirvieron como campo de iniciación de nuevos proyectos, de nuevas formas híbridas de producción de obras, constituyendo los primeros vínculos con artistas de otras regiones que trabajaban desde los bordes y despreocupadxs de las miradas porteño—céntricas.

En este sentido, partiendo de estas nuevas tramas que se originaron en el campo del arte en Santa Fe, seleccionamos algunas de las artistas que se atrevieron a tensionar el arte convencional, en especial a través de performance autobiográficas.

Reparar en las narraciones de vida de este grupo de artistas contemporáneas y santafesinas, implicó recuperar sus voces en primera persona, sus sentires y decires

1. La fundación Antorchas fue creada en 1975 y su actividad finalizó en 2006. Su objetivo fue mejorar las condiciones de vida y el patrimonio cultural de la comunidad. Otorgó subsidios financieros a proyectos en las áreas de educación, cultura y bienestar social. Actuó sobre la conservación de los bienes culturales, la educación superior, técnica y profesional; la investigación científica, la creación y educación artística. Para ello efectuó concursos anuales, otorgó becas y subsidios para estudios e investigaciones. Apoyó el proyecto Retina I y II, una red informática que conectó científicos. Promovió el arte argentino contemporáneo mediante la adquisición de obras. Junto a la Academia Nacional de Bellas Artes creó la Fundación Tarea que promovió la restauración del arte colonial y recuperó 500 edificios. Terminó su actividad en diciembre de 2006. Información extraída de la página www.fundacionkonex.org Visitada el 20/02/2024.

sobre sus trayectorias desde un punto de vista femenino, porque como dice Stanley (2002) «cuando narramos historias de vida lo hacemos desde la perspectiva de nuestro propio género».

Rosana Storti nació en la ciudad de Santa Fe, en 1973 en plena «primavera camporista». Es la última hija de cuatro hermanxs de una familia nuclear, de raíz católica, de clase media, que muy pronto fue golpeada por las crisis económicas.

Storti creció en un hogar plagado de silencios y vulnerabilidad, la figura de la autoridad paterna marcó fuertemente su historia familiar. Desde pequeña le enseñaron los mandatos hegemónicos del «deber ser mujer», situación que impregnó sus prácticas pero que también la incomodó gestando fisuras que le habilitaron trazar nuevos caminos para desaprenderlos.

La artista, comenzó a trabajar como docente en el nivel primario en el área de plástica en una escuela del Barrio Yapeyú, ubicado al noroeste de la ciudad, siendo un territorio periférico y con poca presencia estatal. Esta fue su elección personal y política y, desde ese momento comenzó a desplegar su rebeldía contra el sistema.

Elegí trabajar durante 12 años, en la escuela de educación primaria con mayor matrícula de niños de Santa Fe, esta elección no fue azarosa, implicaba una forma de resistencia, de reconocimiento de las infancias más postergadas y oprimidas, para brindarles espacios de cuidado y contención poética.

Esta experiencia atravesó mi formación profesional como docente y artista, entendiendo la necesidad de hacer visible las necesidades de los otros. (Entrevista a Rosana Storti, Santa Fe 15/02/2024)

Storti, como plantea Stanley (2002), narra desde su propio género, esto se evidencia cuando plantea que uno de sus propósitos fue «brindarles espacios de cuidado y contención» a las infancias. Las tareas de cuidado de otras personas son algunas de las formas en las que se manifiestan las desigualdades de género al servicio de los sistemas de dominación (Rodríguez Enríquez, 2007). Primeramente, el cuidado de la familia y por extensión, y en este caso, el cuidado de las infancias en su rol como docente, donde la fuerza de trabajo es mayoritariamente femenina.

La maternidad también conmovió su vida cotidiana. Este nuevo rol social le habilitó la toma de conciencia del doble o triple esfuerzo realizado como docente/ artista, esposa y madre.

La vivencia corpórea de Storti de sus múltiples tareas de cuidado femenino, vector de las desigualdades sociales y sus mandatos de género heredados le posibilitaron reflexiones íntimas de autoconocimiento, que luego desplegó en sus performances. Haciendo públicas sus preocupaciones privadas como plantea Alcázar (2021).

Por su parte Cintia Clara Romero comenzó su relato de vida con una

descripción contundente: «Nací en el año de la inauguración de la tragedia». Desde la confianza construida en la instancia de entrevista, nos ofreció sus sentires más íntimos, la memoria del horror encarnada en su propio cuerpo, la tragedia de la última dictadura militar argentina.

Romero tuvo que atravesar el dolor y el espanto debido a la desaparición forzada de su padre, método utilizado para desaparecer a lxs críticxs y opositorxs al régimen llevado adelante por la dictadura militar de 1976 que generó pánico e inmovilidad en algunos sectores de la sociedad.

Nació en Ataliva, un pequeño pueblo del departamento Castellanos, ubicado en plena llanura pampeana y a un poco más de cien kilómetros de la ciudad de Santa Fe. Su madre Etelevina, de apenas 21 años, se encontraba embarazada de siete meses cuando tuvo que recurrir al exilio interno porque su marido, José Alberto Romero de 27 años, fue secuestrado.

Hasta la edad de cinco años, Cintia, creció en un apacible pueblo rodeada del afecto amoroso y cuidado de su madre y abuelos. Sin embargo, en esos primeros años también recuerda los silencios que referían a la ausencia de su padre, aunque percibía que aquel vacío era muy doloroso de ocupar en aquel entonces.

(...) Pero yo jamás preguntaba nada, nunca, como que yo intuía que había algo ahí (...)

yo habré tenido, no sé, tres años, algo que me hacía intuir a mí como que algo no estaba bien, y había mucho dolor detrás de eso (...) yo no preguntaba, para mí era poner en evidencia algo que me parecía que al otro le iba a generar dolor. (Entrevista a Cintia Romero, San José del Rincón, 13/03/24)

La artista recuerda que luego de trasladarse a Santa Fe, para continuar sus estudios y, durante la guerra de Malvinas, su mamá por primera vez «puso en evidencia su dolor» y le contó sobre la militancia de su padre. Desde este momento comenzó la búsqueda de su propia identidad, a través del acercamiento a organizaciones de derechos humanos como la agrupación H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio).

Estudió en la Escuela de Artes Visuales «Juan Mantovani» donde conoció a Rosana Storti, con quien construyó una amistad inquebrantable siendo el manto protector (Viano, 2015) y creativo de proyectos comunes.

Junto a otra artista consagrada, Fernanda Aquere, en 2005 dieron inicio a «Germina Campos»², un espacio nómada de gestión cultural independiente, que abrió caminos a nuevos proyectos. Uno de sus propósitos fue visibilizar la producción de obras de artistas locales en un cruce permanente con artistas gestorxs de todo el país. Fue un espacio de cuidado

2. <https://cintiaclararomero.com.ar/proyectos/germina-campos/>

de tiempos subjetivos y colectivos, un espacio narrado y construido por mujeres, una alianza existencial y política, un verdadero pacto entre mujeres como plantea Marcela Lagarde (2010).

En 2010 este proyecto colectivo finalizó, sin embargo, fue el semillero que logró germinar nuevos campos de acción colectiva dentro del arte santafesino. Un ejemplo de ello es «Curadora Residencia», taller coordinado por Cintia Clara Romero y Maximiliano Peralta Rodríguez. Su espacio más íntimo, su casa, se abre al público del arte para desarrollar sus obras en un entorno natural, alejado de la ciudad y ubicado en un área semirural³.

La historia de vida de Ariana Beilis se diferencia, entre otras variables, por su experiencia generacional de la de Storti y Romero. Nació en septiembre de 1983, unos meses antes de la vuelta a la democracia en la capital santafesina. Su padre Mario y su madre Irma fueron comprometidxs militantes barriales y se conocieron trabajando en asociaciones vinculadas al Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo (MSTM) de Santa

Fe. Beilis creció jugando en las veredas junto a sus vecinxs del Barrio Guadalupe Oeste, un barrio popular que ella misma lo recuerda como «bastante picante».

Desde su infancia la artista sintió fascinación por su propio entorno y les dio importancia especialmente a las calles de su barrio, pequeños territorios de encuentros, pero también de disputas. Participó en diferentes talleres en la vecinal del barrio, donde comenzó a relacionarse con la cerámica y la fotografía, primer encuentro con el mundo del arte.

El deseo por el conocimiento artístico la condujo a buscar ámbitos de educación formal entre los que podemos nombrar al Liceo Municipal⁴, donde tomó clases de fotografía y clases de teatro, así como la Escuela Provincial «Juan Mantovani». Simultáneamente, su formación transcurrió en el taller de la artista visual Fernanda Aquere, donde se formó en arte contemporáneo.

Sus producciones se relacionaron particularmente con el dibujo y el humor gráfico. Esto le permitió participar en el círculo de dibujantes siendo cofundadora de la cooperativa Tembe⁵. En este

3. Para conocer más este espacio se puede visitar su página web <https://www.curadoraresidencia.com.ar/curadora/>

4. El Liceo Municipal «Antonio Fuentes del Arco» de la ciudad de Santa Fe es una institución con noventa y cinco años de trayectoria en la ciudad. Es una de las instituciones pioneras en generar un cruce entre las artes y la pedagogía. Conformado por cinco escuelas: Diseño y artes visuales, Música, Danza, Idiomas y Expresión estética infantil, ofrece a la comunidad santafesina una propuesta educativa pública y gratuita.

5. La cooperativa Tembe se creó en 2011, fue una iniciativa de un grupo de jóvenes radicados en la ciudad de Santa Fe con las más variadas formaciones y experiencias. Su objetivo principal fue el de trabajar desde →

espacio realizó numerosos proyectos de ilustración con fuerte contenido político. En el marco de esta cooperativa también realizó un importante proyecto denominado «Casa Tomada», donde se realizaron acciones de happening⁶.

A través de la danza comenzó a tomar conciencia de su propio cuerpo, la práctica y el conocimiento de la disciplina desde un lugar contrahegemónico le proveyó las primeras herramientas en la construcción futura de sus performances. A través de ellas comenzó a problematizar su identidad y sus límites corporales, permitiendo abordar desde su cuerpo, la experiencia y la sensorialidad (Alcázar, 2021).

Sobre el lugar y el vínculo entre el cuerpo y el arte, la artista reflexiona lo siguiente:

(...) es por un lado el aprendizaje que se hace carne cuando pasa por el cuerpo, [...] una cosa es entender algo que te explican, y otra cosa es comprenderla, la comprensión pasa por un transcurrir de la idea por el cuerpo, donde la idea toma cuerpo en el más explícito de los sentidos. (Entrevista a Ariana Beilis, Santa Fe, 29/02/2014)

También formó parte del taller de análisis y clínica de obra en «Curadora Residencia», proyecto donde conoció a Cintia Clara Romero. Este nuevo espacio acompañó sus reflexiones sobre el arte no utilitario ni al servicio del mercado. En una profunda búsqueda personal, pero al mismo tiempo social y política.

La identidad de Beilis, construida a través del trabajo colectivo de su familia en los barrios marginales durante su infancia, la condujo a tomar la decisión de migrar y asentarse en un barrio periférico ubicado al oeste de la ciudad, Villa del Parque. Un espacio que históricamente ha sido de encuentro y discusión no sólo católica tercermundista, sino también de distintas líneas políticas de izquierda a fines de los años sesenta y principio de los setenta (Tell, 2023).

Una vez más, el barrio se convirtió en el territorio público fundamental para su producción artística y su construcción política. Fue allí, en el corazón de Villa del Parque, donde nació el proyecto colectivo de gestión cultural «Barrio sin plaza», junto a otro artista, Malcon D'Stefano.

la comunicación como herramienta fundamental de rescate de la cultura y como base en la construcción identitaria. Se dedicaron a la gestión cultural y a la producción audiovisual y editorial. La cooperativa Tembe desarrolló sus proyectos hasta el 2015.

6. El happening o acontecimiento corresponde a una acción en tiempo real que se considera una obra de arte. Cuenta con una estructura abierta que da lugar a la improvisación de quienes participan y puede realizarse tanto en espacios institucionales del arte (galería y museos), como en espacios públicos y privados (Marchan Fiz, 1994).

Con posterioridad, ambos crearon en 2017 un espacio expositivo nómada de arte contemporáneo que se desarrolló en las calles públicas santafesinas, denominado «A la cal». Esta práctica artística propuso que la presencia de los cuerpos en las calles gestara nuevos sentidos de habitabilidad y convivencia social. Usaron su cuerpo para que en él se expresara la identidad colectiva.

En suma, las breves tramas de historias de vida de Storti, Romero y Beilis, atravesadas por la experiencia individual y colectiva de la última dictadura militar y de la transición a la democracia en Santa Fe, nos permiten al menos dos análisis. Por una parte, que sus vivencias tempranas, en el ámbito de sus familias de origen, con proyectos colectivos anclados en ideales de transformación social y, sus trayectorias críticas con el arte tradicional santafesino, les permitió construir performances autobiográficas, con un profundo entrelazamiento entre un yo íntimo y el espacio social. Y, por otro, y en estrecho vínculo con lo anterior, demuestran que los recorridos por los márgenes del arte santafesino les habilitó un entramado único y plural, un punto en común, el uso de sus cuerpos, con una profunda reflexión sobre la identidad del yo. Las artistas intentaron, parafraseando a Rossi Braidotti (2000), desdibujar fronteras y

trazar puentes de encuentro entre mujeres blancas, jóvenes, de clase media y cisgénero⁷, que se sentían incómodas con los patrones normativos del arte local y con sus mandatos patriarcales.

Las performances autobiográficas: Lo personal se hace político

Lo interesante de las performances autobiográficas es que agrietan las fronteras entre lo privado/personal y lo público/político como plantea Alcázar (2014). Esto resulta significativo en tanto el proyecto moderno de Estado y sociedad ha construido una disociación entre ambas esferas, legitimando las desigualdades de género puesta en cuestión por teóricas feministas. Las críticas feministas a la dicotomía entre lo público y lo privado implican la necesidad de establecer vinculaciones entre las dos esferas de la vida social, basada en la interrelación entre individuo y colectividad, entre lo personal y lo político, en lugar de su separación y oposición como plantea María Gracia Tell (2023).

Este marco referencial nos habilita a reflexionar acerca de las obras de las artistas seleccionadas e indagar cómo los cuerpos en las performances de las artistas mujeres santafesinas encarnan las tramas difusas entre lo público/político y privado/personal.

7. Identidad de género de la persona corresponde con el sexo que se le asignó al nacer. El prefijo «cis» es antónimo del prefijo «trans».

Comenzamos con la obra de Rosana Storti, denominada *Regurgitar/Libreta de Familia* (2019)⁸ en su videoperformance emula el acto de regurgitar, masticando la libreta de casamiento de sus progenitores. A través de una acción lenta, pausada y repetitiva, la artista sentada y vestida de negro en la soledad de su propio taller hace visible una práctica íntima y subjetiva.

En este acto se observa un cuerpo disciplinado, un cuerpo alienado que engulle las páginas que arranca de la libreta, las acomoda una a una hasta que no cabe nada más. Luego mastica y mastica, tritura en la boca con los dientes buscando extraer su jugo o sabor, su tinta. Convierte cada página en un bollo de papel salivado, hasta que el propio cuerpo no puede más y finalmente lo vomita.

Es significativo comentar que esta performance nunca fue exhibida en ningún espacio artístico, sobre el sentido y origen de la obra la artista comenta lo siguiente:

Perdida en un cajón, encontré la libreta de familia de mis padres (...) Me detuve a leer entre las primeras páginas de la libreta una serie de obligaciones que se transforman en premisas del «deber ser mujer», una suerte de escritura concisa, que cala hasta los huesos y responde a los mandatos de toda sociedad patriarcal. Es entonces que entendí la sensación de culpa como algo inevitable

(...). En la videoperformance intento emular la idea de asimilación de estos mandatos familiares heredados (...). Esta simple acción concentra los sentires personales y de tantas otras mujeres que ansían revertir esos órdenes establecidos e impuestos desde el mismo momento que nacemos. (Entrevista a Rosana Storti, Santa Fe, 5/08/23)

El arte acción de Storti es un arte del yo, revela su intimidad, expone simbólicamente la reproducción de los mandatos heredados, la construcción de la una familia nuclear y patriarcal (Maffía, 2003) en una acción corpórea que aparenta quietud y docilidad. Se manifiesta el «deber ser» de un cuerpo que, a través de la repetición de una acción, construye su identidad de género desde el primer espacio de socialización, la familia de origen.

El acto performativo emula una acción individual y al mismo tiempo colectiva. El mandato de familia y matrimonio es reproducido y heredado por los sujetos en la cultura heteropatriarcal, se recrea la identidad de Storti y la identidad de la sociedad de la que forma parte (Gerez, 2019).

La dimensión subjetiva y corpórea de la artista se vincula y entrelaza con su contexto histórico, y demuestra que, a pesar de las transformaciones sociales y culturales gestadas desde las luchas pasadas y presentes del movimiento feministas y LGBTQ+,

8. Videoperformance: <https://www.youtube.com/watch?v=2a7Rhyomsbs>



Ilustración 1. *Regurgitar/ Libreta de Familia*. Foto registro videoperformance. Santa Fe (2019)

los mandatos patriarcales continúan atravesando los cuerpos de las mujeres cis heterosexuales, instruidas, blancas y de clase media, como ella se autopercibe, sin desconocer las múltiples variables de opresión que dominan a mujeres cis, trans, bisexuales, travestis y lesbianas.

El cuerpo como hacedor de mandatos no sólo es un cuerpo que demuestra una realidad personal/privada, sino que se encuentra inmerso en lo social revelando problemáticas que se imbrican con la esfera de lo público/político.

Nos resulta significativo en este punto del estudio de las performance

autobiográfica establecer algunas relaciones posibles con el concepto de «sujeto nómada» de la teórica feminista Rosi Braidotti que ilumina el análisis la acción de la artista, en tanto a través de su obra Storti «se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta» (Braidotti, 200:31), su cuerpo encarna una sujeta nómada que emprende un viaje de conciencia crítica porque subvierte las normas, mandatos y convenciones establecidas.

Finalmente, analizamos que en la videoperformance Storti utiliza la cámara para realizar el registro de una acción

effímera e íntima que genera e integra la performance. Allí establece la relación entre arte y vida, entre la artista y sus potenciales espectadorxs y entre la escena real y virtualizada, como plantea Gabriel Sasiambarrena (2011).

Por su parte, Cintia Clara Romero también es una viajera, sus obras e historia de vida manifiestan el permanente estado nómada de subversión de las cosas establecidas. En su videoperformance *Cuando todo lo que se puede hacer es pensar que será posible* (2008)⁹, la artista se muestra ubicada en un sitio representativo, el arroyo Ubajay, su cuerpo se ubica en un entorno natural que se entrama con la existencia vital de la región.

La performance se centra en una acción situada, que encarna la utopía de intentar vaciar un río con un balde. Vestida de negro, con el agua terrosa del río que corre sobre sus piernas, desea y proyecta en un esfuerzo corporal, recoger la mayor cantidad de agua y lanzarla a la costa. A través de una acción en apariencia inútil e imposible, Romero busca, reiteradas veces, despejar el agua amarronada que invisibiliza un fondo profundo que se oculta pero que la artista se empeña en aclarar.

La identidad subjetiva se pone de manifiesto en una acción que remite incluso a su propio nombre. Clara, busca hasta el cansancio llegar a la verdad, aclarar su historia personal, que al mismo tiempo es

una historia política y colectiva de la historia reciente de nuestro país, la dictadura militar de 1976 y su plan sistemático de persecución política y desaparición.

La videoperformance autobiográfica de Romero, al igual que la de Storti, demuestran una particularidad que se manifiesta en un arte del yo, es decir, como plantea Josefina Alcázar (2001) con una búsqueda de la identidad y del autoconocimiento.

Romero construye su obra a partir de un desplazamiento entre lo público/político hacia un entramado más personal/privado que se evidencia en una ida y vuelta entre los reclamos colectivos y políticos y una búsqueda íntima y personal sobre sus propios orígenes y en especial en la posibilidad de encontrar a su padre. Acerca de esto, la artista nos comenta:

(...) a principios de los 2000, se produjo un cambio en relación a mis intereses desde lo más centrado en la militancia política a cierto desplazamiento de ese rol a una construcción de identidad personal como artista, se produce un desplazamiento, una transferencia desde de un sujeto político que bregaba o militaba en función de 30.000 a un sujeto que a través del arte empezó a hablar en primera persona de un desaparecido, (...) Como si hubiese podido correr lo colectivo, el reclamo, o el alzar la voz por lo colectivo, y hacerlo por lo

9. Videoperformance: <https://vimeo.com/54551931>

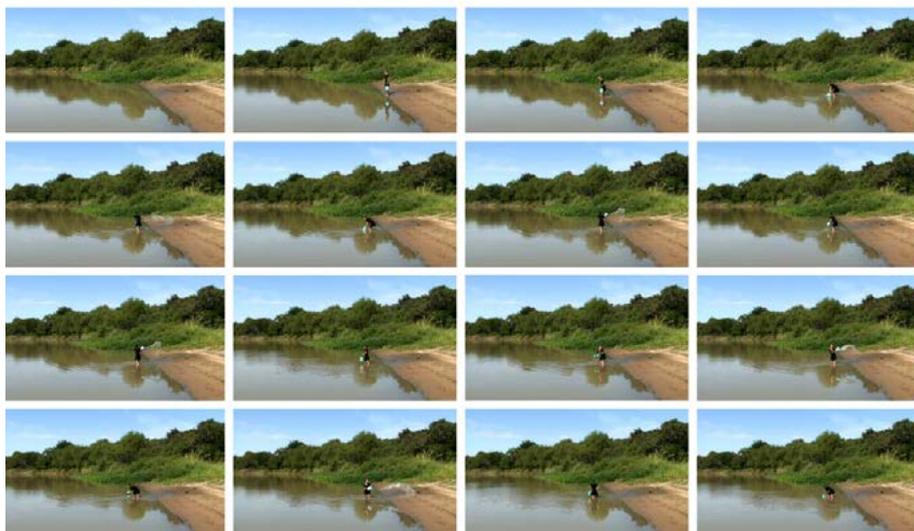


Ilustración 2. *Cuando todo lo que se puede hacer es pensar que será posible.* Foto registro videoperformance. San José del Rincón (2008).

personal, pero de una manera sumamente (...) no quiero decir tácita, pero mucho menos explícita, como sí la idea de la reivindicación, el hacer presente a través de las acciones, obviamente continuaba, pero de una manera no tan explícita. Hablando de mi situación personal, que a lo mejor había quedado un poco desdibujada en estos reclamos más colectivos. (Entrevista a Cintia Romero, San José del Rincón, 13/03/ 24)

Romero nos muestra un cuerpo inmerso en la exuberante, sublime y majestuosa naturaleza, el foco de su acción se entrama y se metamorfosea con el ambiente siendo parte y, al mismo tiempo, mostrando su singularidad humana. La artista realiza también, en palabras de Braidotti

(2000), un desplazamiento nómada, es decir, un estilo creativo de transformación, una metáfora performativa que renuncia a lo establecido, su cuerpo en acción expresa el deseo de una identidad hecha de transiciones, de cambios, de movimientos cíclicos y de desplazamientos rítmicos que busca, pese a los silencios y la desaparición de su padre, encontrar la verdad, encontrándose y al mismo tiempo distanciándose de los reclamos colectivos.

La videoperformance de Romero traza líneas de fuga entre la búsqueda personal y colectiva, el río es el territorio que marca la dimensión local de la memoria (Bidaseca, 2018) enhebrando en su cuerpo su historia individual con sus pertenencias colectivas ubicadas en un

territorio específico, Santa Fe y sus ríos. Y, si bien su obra pareciera no desplegar ninguna discusión o crítica desde las problemáticas de género (Giunta, 2018), la artista analiza su propia obra desde el presente y sus vivencias recuperadas desde el movimiento feminista durante los últimos años.

La práctica de la historia oral tiende a ser una historia nunca dicha y esta condición le generó a Romero la posibilidad de tomar conciencia, en su doble rol de artista y espectadora. El cuerpo es encarnadura de ciertas prácticas disruptivas con relación al lugar de las mujeres heterocis, blancas y de clase media en la sociedad, que fueron aprendidas en el primer ámbito de socialización donde se construye la subjetividad sexuada, la familia, en su caso, a través de su madre.

(...) la obra no nació fruto de ninguna reflexión vinculada ni a problemáticas de género ni tuvo ninguna intención respecto a ser una obra reivindicatoria del feminismo pero observándola como en mi doble rol de artista y espectadora, haciendo ese ejercicio (...), como que no puedo dejar de mirar en la imagen a una mujer que está intentando una tarea que parece ser imposible, pero que a pesar de todo tiene la evidente determinación de lograrlo y me parece que hay ahí un germen súper potente respecto a una postura vinculada al feminismo y que por otro lado, es algo que a lo mejor nunca fue del todo evidente

en mi trabajo pero que puede seguramente aparecer tácitamente porque tuve una formación concreta y a su vez intangible pero que me fue transmitida a partir de los gestos y de la propia acción en mi entorno familiar, producto de una madre que crio sola a su hija que salió a trabajar, no tuvo otro sustento más que el de su trabajo, una madre que de alguna manera a lo mejor sin hablarlo demasiado, proyectó una fortaleza en mí que me hizo asumir que una mujer era capaz de todo y mucho más, (...) así que indudablemente intuyo que hay algo ahí que seguir desplegando no solo en torno a la problemática primera que hizo nacer a esta obra vinculada a mi origen, a mi padre (...).(Entrevista a Cintia Romero, Santa Fe, 21/03/24)

Romero, al igual que Storti realiza su videoperformance desde la intimidad y lo efímero, sin embargo, sus acciones corpóreas sin expertadrx son realizadas para un público y su registro, a través de una cámara, convierte en permanente su obra. Asimismo, existe otro origen como modo performativo, el cuerpo es mediado por quien opera, en este caso las artistas, quienes accionan frente a la lente al mismo tiempo que hacen de ojo del espectadrx (Sasiambarrena, 2011). Sin embargo, la videoperformance de Romero y Storti se diferencian en el modo de narrar su acción y en el distanciamiento entre cuerpo—cámara. Mientras que la acción de Romero es *para la cámara*, no

habiendo contacto con ella, siendo el distanciamiento permanente, la acción de Storti, es *en la cámara*, la mirada es al espectador como transmisión de sentido.

Ariana Beilis es otra artista santafesina que hemos decidido recuperar en este trabajo porque su trayectoria también nos invita a reflexionar acerca de sus búsquedas en el intento tenaz de desdibujar las fronteras entre lo privado/personal y lo público/político, siendo las calles el territorio desde donde construir ciudadanía a través de la práctica poética y la política del arte. El desplazamiento nómada de la artista designa un estilo creativo de transformación permitiendo el surgimiento de encuentros y de intercambio de experiencias con otros.

Beilis es otra mujer viajera que teje sus tramas poéticas desplazando su cuerpo político por distintos territorios y renunciando a toda idea de lo establecido por visiones hegemónicas y excluyentes. En esta oportunidad, reparamos en una performance autobiográfica denominada ¿Cuánto vacío puede llenar un mueble? (2022)¹⁰ acción gestada en plena pandemia que provocó en la población mundial un aislamiento y encierro forzado con posibilidades limitadas de establecer vínculos humanos, donde el cuerpo del otro era considerado amenaza a la propia existencia, generando sentimientos de angustia, soledad y miedo. Una de

las sensaciones más representativas y frecuentes de esta época fue la incomodidad corporal que generó el hecho o la sensación de «no estar haciendo nada». Sobre esto la artista comenta lo siguiente:

Esta obra nace en tiempos de pandemia, pensaba en los muebles con cierta envidia, y pensaba que los muebles, aun sin moverse no dejan de cumplir su función, no pierden su identidad, siguen sirviendo y cumpliendo su función aun en pandemia. Yo estaba haciendo un entrenamiento domiciliario en tiempos de pandemia, un rescate físico [...] Es entonces donde empecé a pensar en una suerte de deportista o mejor dicho emulaba la práctica de una deportista entrenando de mueble, teniendo una función, lo que hacía es una rutina de entrenamiento físico, con posiciones que me exigen mucho equilibrio, y pasaba de posición en posición con pequeñas corridas en un espacio limitado. (Entrevista a Ariana Beilis, Santa Fe, 29/02/24)

Son interesantes las palabras de Beilis en tanto manifiesta la construcción identitaria a partir de una acción, una función, una tarea o, podríamos decir, un trabajo, idea que la situación de encierro desvaneció y que el vínculo con los objetos del espacio doméstico le devolvía, pero asimismo porque la trayectoria colectiva y pública del arte en las calles propias

10. Video registro: <https://youtu.be/f5LpWBzJdKw>

de la artista se vieron limitadas frente al encierro.

El cuerpo de la artista vestido con indumentaria deportiva negra y con un pelo recogido adoptando un peinado de —trenzas de boxeadora— emula un circuito de entrenamiento físico donde a través del desplazamiento por distintas estaciones en un espacio, realiza una serie de ejercicios organizados y precisos que forman un itinerario deportivo.

En cada una de las cinco estaciones su cuerpo se metamorfosea adoptando la forma de muebles del espacio doméstico. El circuito en el video registro de la performance inicia con su cuerpo transformado en cama, luego se transforma en lavatorio, en silla, en mesa y en una pantalla llegando al final del circuito. Sin embargo, se atreve a más y comienza a repetirlo.

Se presenta a sí misma en una acción en tiempo real, convirtiendo su cuerpo en significado y significante, en objeto y sujeto de la acción (Alcázar, 2001). La misma fue exhibida en el instituto Di Tella en 2022 y a diferencia de las videoperformance analizadas de Storti y Romero, Beilis plantea sus acciones performativas frente un público presente, hay una repetición de las acciones en los diferentes espacios de exhibición. La obra es la performance en sí misma y el registro (video y fotografías) se convierte en un documento de archivo.

El cuerpo de la artista se pone en juego a través de una performance que

demuestra un contexto social normativo. El cuerpo se transforma en símbolo que revela una problemática que se refiere a la identidad y a la política como ella misma plantea.

En la obra tomo un momento de mi cuerpo y lo sostengo, es un estado ansioso de falsa calma y tensión contenida. Esta inquietud no es deportiva, sino una estrategia para sobrellevar el no poder hacer, sin sentirme por ello inútil. Entonces pienso en cuánto de la identidad pasa por lo que hacemos y si acaso, somos productos de nuestro quehacer (...). (Comentarios de la obra por la artista, en 2022, en textos de la autora no publicados)

El cuerpo se convierte en materia prima de la experimentación y el cuestionamiento sobre el «hacer». Hay una idea fuerte en su obra y en lo que transmite de ella que manifiesta la importancia de la acción, y de entender al cuerpo como «hacedor». El cuerpo es sitio fundamental en la construcción identitaria, es devenir de múltiples experiencias y prácticas que constituyen subjetividad. Pero también manifiesta una denuncia al sistema de opresión de los mandados sobre los cuerpos femeninos y sobre la carga en las tareas reproductivas en el espacio doméstico que el capitalismo patriarcal impone a través de la división entre el trabajo productivo público y reproductivo privado (Federici, 2010). Como hemos

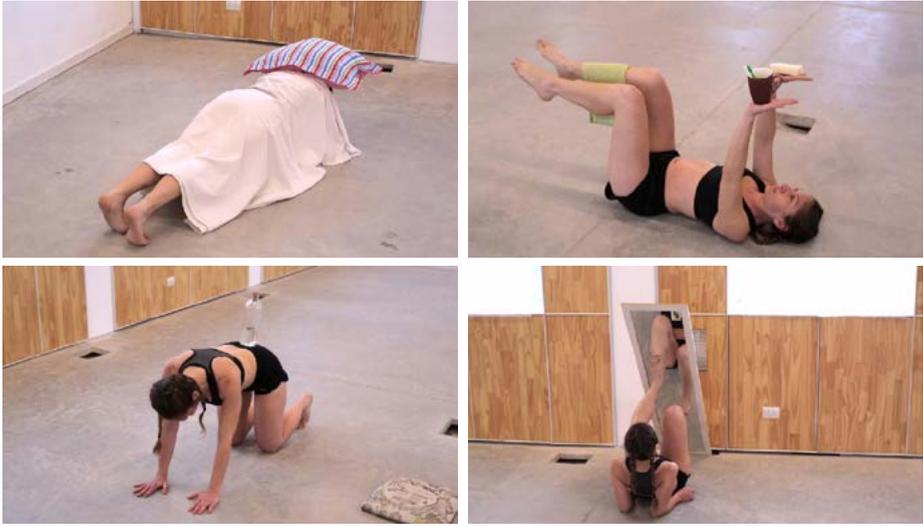


Ilustración 3. *¿Cuánto vacío puede llenar un mueble?* Foto registro de performance. Instituto Di Tella, Buenos Aires. (2022)

planteado la performance autobiográfica no se desvincula del contexto social, lo personal se entrama con lo político.

La mujer y la casa, la doméstica, ¿qué hace una mujer en su casa? (...) lo anclo con un tipo de violencia laboral, en esta idea de confinamiento de la mujer a su casa (Entrevista a Ariana Beilis, Santa Fe, 29/02/24).

El espacio doméstico ha sido históricamente destinado a las mujeres, donde se desarrolla el trabajo reproductivo, es decir, todas aquellas actividades que se producen en el hogar para satisfacer las necesidades y garantizar la reproducción biológica/social de las fuerzas de trabajo. Es el territorio fundante de la

reproducción social, del «trabajo doméstico» y no remunerado, estableciéndose diferencias y antagonismos con el trabajo productivo como plantea Federici (2010).

El cuerpo de Beilis se moviliza y se transforma de un cuerpo subjetivado a un cuerpo objetivado, entendiéndolo como el modo en que las identidades migran en el espacio doméstico, siendo las femineidades y el trabajo que allí realizan, invisibilizados.

Asimismo, Beilis denuncia a través de su obra una de las modalidades de la violencia de género, la doméstica, pudiendo reflexionar acerca de los distintos tipos de violencia que se producen en este ámbito, desde la física pasando por la psicológica, sexual, simbólica, política hasta la

económica y patrimonial. Las violencias sufridas por las mujeres en el espacio doméstico fueron además exacerbadas durante el tiempo de pandemia donde los femicidios aumentaron de manera brutal.

Esta performance no es un arte para reproducir los cuerpos hegemónicos, sino que es un revulsivo contra lo establecido, lo normativo y lo coercitivo como plantea Alcázar (2021). Devela la opresión de las mujeres a través de la posibilidad de visibilizar también las opresiones múltiples que atraviesan los cuerpos feminizados ancladas en el sistema de dominación patriarcal, capitalista y colonial (Mara Vivero Vigoya, 2016).

(...) lo vi como un juego de opresión, la opresión o las opresiones en general han sido otros de los anclajes de mis trabajos, así como me ha interesado siempre poder contar la potencia de lo colectivo. Como me ha interesado siempre la vía pública como ágora de expresión y espacio donde cultivar la expresión poética, también me he motorizado siempre las cosas que considero opresivas (...) como en esta obra que es ceñirse a la estructura de un mueble, es como pasar por el cuerpo, como pasar una opresión por el cuerpo de una manera exagerada, que permita leer en otros términos algo que vivenciamos cotidianamente ejemplo la explotación del laburo de las mujeres, la opresión del trabajo doméstico, la necesaria estructura, este ejercicio que hago (...) es el ejercicio de una chica

que está cultivando su físico, por salud, por belleza, (...) y como esas opresiones a veces pasan por el cuerpo pero están tan normalizadas la formas que pasan por el cuerpo, qué son naturalizados (...) me gusta hacer pasar esa idea de opresión en las obra pero con un grado de absurdo, poético, disruptivo, o de transformación de cómo pasan esas opresiones por el cuerpo, para hacerlas visible en estos términos poéticos que habilita el arte. (Entrevista a Ariana Beilis, Santa Fe, 29/02/24)

La opresión sobre los cuerpos de las mujeres se intersecta con la imposición social y cultural de tener que responder a los mandatos de cuerpos bellos. La belleza femenina ha sido en la historia de las mujeres, al menos en la pequeña burguesía blanca, una de las propiedades necesarias para ser reconocidas y amadas, como plantea Marcela Lagarde (2001), siendo el arte una de las dimensiones de la cultura que ha influenciado en la construcción de ciertos cánones de belleza que estas mujeres deben responder.

En este sentido, Beilis despliega en su obra un cuerpo donde se inscriben los discursos sociales, atravesados por dispositivos de disciplinamiento y control (Foucault, [1989]1975) como la belleza, del mismo modo lo hace Storti mostrando otro dispositivo de normalización, la familia nuclear. A pesar de esto, sus performances autobiográficas muestran la agencia femenina, es decir su capacidad

de tensionar críticamente los mandatos asignados social y culturalmente.

Algunas reflexiones finales

En el presente trabajo hemos procurado reconstruir un primer mapeo situado del arte feminista en Santa Fe, a través de la selección de obras de artistas contemporáneas cuyas prácticas estéticas se insertan en las performances autobiográficas. A través de una pregunta inicial analizamos el cuerpo como locus de identidad, de autoconocimiento, de opresión, pero también de resistencias al poder hegemónico.

Hilvanar las historias de vida a través de «las voces que nos llegan del pasado» (Portelli) de Storti, Romero y Beilis nos permitió observar los cambios generados en la escena del arte en Santa Fe a través de la construcción «un cuarto propio» en un territorio conservador, masculino, jerárquico e individualista que lo hacía poco permeable. A pesar de este contexto, las artistas estudiadas se atrevieron a fisurar las visiones hegemónicas y excluyentes del arte que les habilitó la posibilidad de

construir un lugar posible de habitar y transitar.

Sin lugar a dudas concluimos que Storti, Romero y Beilis demuestran ser, a través de sus performances autobiográficas, artistas feministas ya que dan cuenta de la prioridad del género y las diferencias sexuales en sus acciones, encarnando en sus cuerpos una crítica a las visiones hegemónicas de la dominación patriarcal.

La cartografía construida de las performances autobiográficas nos devuelve diversas búsquedas, experiencias múltiples, complejas y por momentos contradictorias con relación a su lugar como artistas feministas cuyas obras manifiestan denuncias, interpelaciones y críticas al orden establecido desde un pensamiento nómada. Sus obras desdibujan las fronteras entre lo personal y lo político, estableciendo una profunda relación entre su yo íntimo y el compromiso social, construyendo puentes a través del despliegue de sus cuerpos feminizados y del arte como transformación de los saberes sojuzgados.

Fuentes

- Entrevista a Rosana Storti, Santa Fe, 5/08/23.
- Entrevista a Cintia Romero, Santa Fe, 21/03/24.
- Entrevista a Ariana Beilis, Santa Fe, 29/02/24.
- Videoperformance. *Regurgitar/Libreta de Familia*. Rosana Storti. Santa Fe. 2019.
- Videoperformance. *Cuando todo lo que se puede hacer es pensar que será posible*. Cintia Clara Romero. San José del Rincón. 2008.

- Video registro. ¿Cuánto vacío puede llenar un mueble? Ariana Beilis. Instituto Di Tella, Buenos Aires. 2022.

Bibliografía

- Águila, G. (2015). Las escalas de análisis en los estudios sobre el pasado reciente: a modo de introducción. En *Avances del Cesor*, Año XII, V. XII, N.º 12, en <http://web2.rosario-conicet.gov.ar/ojs/index.php/AvancesCesor/index>
- Alcázar, J. (2001). *Mujeres y performance. El cuerpo como soporte*. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. CTRU.
- Alcázar, J. (2015). La performance autobiográfica. La intimidad como práctica escénica (Instituto Nacional de Bellas Artes [CTRU]. *Efímera Revista*. Vol. 6 (7).
- Alcázar, J. (2021). La performance autobiográfica. La intimidad como práctica escénica. En *Mundo Performance*, Año III, N.º 4. Disponible en <https://mundoperformance.net/2021/04/22/la-performance-autobiografica-la-intimidad-como-practica-escenica/>
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Paidós.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Tinta Limón.
- Gerez, L. (2019). La performance como construcción identitaria. *Arte e Investigación* (N.º 16), e044, noviembre 2019. ISSN 2469-1488. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata: La Plata, Argentina.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y Arte latinoamericano. Historia de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI Editores.
- Lagarde, M. (2001). *Claves feministas para la negociación en el amor*. Puntos de Encuentro.
- Lagarde, M. (2010). Pacto entre mujeres. Sororidad. *Aportes para el Estado y la Administración gubernamental*, N.º 25, 123–125. Disponible en: <https://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/25/09.pdf>
- Maffía, D. (Comp.) (2003). *Sexualidades Migrantes. Género y Transgénero*. Feminaria/Librería de las Mujeres. http://www.cnm.gov.ar/generarigualdad/attachments/article/475/Genero_y_transgenero.pdf
- Foucault, M. (1989 [1975]). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.

- Rodríguez Enríquez, C. (2007). Economía del cuidado, equidad de género y nuevo orden económico internacional. En publicación: Girón, A. y Correa, E., *Del Sur hacia el Norte: Economía política del orden económico internacional emergente*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires. Octubre. 2007. ISBN 978-987-1183-78-4 Disponible en: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/sursur/giron_correa/22RodriguezE.pdf
- Rosa, L. (2009). Artes. Las/los invisibles a debate. *Género y sexualidades en las tramas del saber. Revisiones y propuestas*. Libros del zorzal.
- Sasiambarrena, G. (2011). La mirada en la performance. Pensar en el tercer registro. Disponible en https://accionainsintitulo.wordpress.com/lo-perdurable-frente-a-una-accion-frente-a-la-camara/#_ftnref6
- Stanley, J. (2002). Incluir los sentimientos: darse a conocer a uno mismo a través del testimonio político personal. *Taller N°18*. Vol.6.
- Viano, C. (2015). Amistad y militancia en Montoneros. Apuntes generalizados. *Contenciosa*, año III, nro. 4, primer semestre 2015, ISSN 2347-00110.
- Vivero Vigoya, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. Universidad Nacional de Colombia.
- Tell, M.G. (2023). *La revolución generizada: lo público y lo privado en PRT-ERP y Montoneros*. Ediciones UNL.