

# **Arte, estética y política en el nuevo conflicto social en Rosario. El caso del repertorio de protesta con motivo de la desaparición forzada de Franco Casco (2014-2016).**

Marilé Di Filippo.

Cita:

Marilé Di Filippo (2017). *Arte, estética y política en el nuevo conflicto social en Rosario. El caso del repertorio de protesta con motivo de la desaparición forzada de Franco Casco (2014-2016)*. XII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-022/63>

**Título:** “Arte, estética y política en el nuevo conflicto social en Rosario. El caso del repertorio de protesta con motivo de la desaparición forzada de Franco Casco (2014-2016)”

**Autora:** Marilé Di Filippo

**Eje Temático:** Cultura, comunicación y significación

**Nombre de Mesa:** Sociología de las prácticas artísticas. Producción, circulación, consumos

**Instituciones de pertenencia:** CONICET – UNR – UCSF

**E-mail:** [mariledifilippo@gmail.com](mailto:mariledifilippo@gmail.com) – [mariledifilippo@hotmail.com](mailto:mariledifilippo@hotmail.com)

### **Resumen**

En el año 2012 se inaugura en la ciudad de Rosario un nuevo ciclo de protesta con singulares características estéticas y políticas, originado por el desarrollo de una nueva conflictividad social que tiene a lxs jóvenes de los sectores populares como cuerpos elegidos que soportan el despliegue de los modos actuales de la violencia.

De allí que, en esta ponencia nos propongamos analizar las particularidades estético-políticas de la protesta social contra la violencia institucional, tomando como caso el repertorio desarrollado por familiares y organizaciones sociales ante la desaparición forzada y asesinato de Franco Casco en la ciudad de Rosario entre los años 2014-2016.

Para ello, en primer lugar, reconstruiremos las características principales de la conflictividad social contemporánea. En segundo término, analizaremos el repertorio de protesta mencionado reconstruyendo la dimensión estética de la protesta, es decir, las formas de composición y montaje que supone, atendiendo a la espacialidad, temporalidad, morfología y semiología manifestante; así como las prácticas específicamente artísticas, que lo compusieron. En tercer término, repondremos las continuidades y transformaciones estético-políticas que este repertorio emblemático del nuevo ciclo de protesta traza con los dos ciclos (1997-2005 y 2005-2012) que se desarrollaron en la ciudad en las últimas dos décadas.

**Palabras claves:** Estética – Política – Protesta – Franco Casco - Rosario

### **1. Cartografía del conflicto**

Atravesados los primeros años del nuevo milenio, comienzan a delinearse en Argentina las coordenadas de un renovado conflicto social que instaura otras formas de explotación y desposesión. Según Segato, esta nueva conflictividad está delineada, en América Latina, por “la disputa por la tierra y el modelo de agro-negocio, la maquila como prototipo de una realidad laboral replicada y valorada, la guerra territorial protagonizada por bandas ligadas al narcotráfico, la difusión de los códigos carcelarios a barrios enteros, la desaparición de mujeres a manos de mafias,

y la proliferación de sicarios que multiplican crímenes por encargo (...)”<sup>1</sup>. Estos elementos, a su vez, co-funcionan maquínicamente en torno a la violencia como lenguaje que codifica el lazo social. Esta conflictividad se monta sobre subjetividades e imaginarios sociales ya existentes, delineados por el desarrollo de la sociedad de consumo, la reorganización de la producción económica según modalidades posfordistas, la financiarización de la existencia transversal a los diferentes sectores sociales, un debilitamiento progresivo de las instituciones y las formas del sentido común a través de las cuales se producían identidades e identificaciones (Laddaga, 2006), el afianzamiento de profundas lógicas de descolectivización o reindividualización (Castel, 2010), la mediatización y precarización de la vida, “una difusión multiforme del miedo como dispositivo de gestión social general” (Segato, 2013: 6) y la securitización como dinámica predominante del comportamiento social de la mano de la diseminación del racismo y el resentimiento social.

El abrumador aumento de los índices de violencia letal que la ciudad de Rosario ha experimentado en la última década constata su condición de territorio privilegiado para el despliegue de esta conflictividad compleja. Según datos oficiales provistos por el Ministerio Público de la Acusación y el Gobierno de la Provincia de Santa Fe el número de Homicidios dolosos en el Departamento Rosario experimentó un progresivo crecimiento en la última década, evidenciando un salto cuantitativo a partir del año 2011 (con una escalada abismal en los años 2013 y 2014). Para el Departamento Rosario, el número de víctimas de homicidios anuales en 2011 era de 167 personas, mientras que en 2010 había sido de 119. En 2012 el número ascendió a 184, en 2013 a 271 personas y en 2014 a 255. Cifras similares sacudieron a la ciudad de Rosario. En el 2011 se contabilizan 141 víctimas, en 2012 fueron 158, en 2013 asciende abruptamente a 225 y en 2014 se constata una leve caída contando 207 casos (Ministerio Público de la Acusación, 2014).

Si cotejamos las tasas de la ciudad de Rosario con otras dos ciudades importantes de Argentina, es posible dimensionar con mayor claridad estas cifras. Por ejemplo, mientras que en el 2012 la tasa de homicidios cada 100.000 en Buenos Aires era del 5,46 y en Córdoba del 5,71, en Rosario era de 16, 2. En 2013 ascendió a 23 y en 2014 fue de 21<sup>2</sup>.

La distribución geográfica no es proporcional en todo el territorio de la ciudad. Tal como reconstruye Hudson (2015), la abrumadora mayoría se producen en los barrios periféricos. Así, por ejemplo, en el 2013 menos del 5% de los homicidios fueron cometidos en el radio céntrico mientras que el 2014 menos del 10%. Asimismo, el 76,3%, ocurrieron en el espacio público<sup>3</sup>, cifra que

---

1 Segato, Rita; *La escritura del cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*; Buenos Aires; Tinta Limón; 2013; p.p. 5-7.

2 Fuentes: Diario La Capital; Ministerio Público de la Acusación, 2014; Diario La Voz del Interior; Instituto de Investigaciones de la Corte Suprema de Justicia de la Nación.

3 Ministerio Público de la Acusación de la Provincia de Santa Fe; “Informe sobre homicidios”; 2014; p. 8; disponible en: <https://mpa.santafe.gov.ar>.

desciende menos de 3 puntos porcentuales si tomamos como referencia todo el territorio departamental.

De este modo, como analiza Hudson (2015) los barrios periféricos han devenido en territorios neurálgicos de los negocios rentísticos y extractivos (desde el narcotráfico y trata de personas hasta la especulación financiera e inmobiliaria). Situación que produce una neo-valorización de estos espacios, otrora sitios privilegiados de inscripción de los efectos más dramáticos de la metamorfosis estructural producida por la matriz neoliberal, es decir, de la marginación social propia de lo que Svampa (2005) denominó “sociedad excluyente”. Estas geografías pasaron de ser territorios invisibilizados y gobernados por la pobreza y la exclusión a ser espacios deseados, necesarios de controlar y disciplinar sin que ello suponga desconocer las críticas coordinadas socio-económicas que padecen sus habitantes.

Por lo demás, tampoco es equitativa la distribución socio-demográfica. Víctimas y victimarios son en su mayoría varones, pertenecientes a los sectores populares y menores de 30 años de edad. Para el año 2014 de las 255 víctimas registradas en el Departamento Rosario, 240 (94,1%) fueron varones y 15 (5,9%) fueron mujeres. Asimismo, el 53,4% no llegaban a cumplir los 30 años y dos de cada tres personas se encontraban por debajo de los 35 años (67,1%)<sup>4</sup>. Así, los jóvenes de los sectores populares son la superficie de inscripción predilecta de esta conflictividad. Paradójicamente, son los que impulsan los avances económicos más recientes, tanto como el territorio privilegiado en el que se inscriben sus saldos más violentos.

Es en este contexto que el Triple Crimen de Villa Moreno ocurrido el 1 de enero de 2012 en el que miembros de una organización ligada al narcotráfico asesinaron por error a tres jóvenes pertenecientes a un barrio periférico de la ciudad, militantes sociales del Movimiento 26 de Junio (Frente Popular Darío Santillán), se constituyó en un dramático acontecimiento fundacional que visibilizó los modos de ejercicio del poder territorial y el despliegue de esta economía de la violencia que se desplegaba en las periferias rosarinas, fruto de una conflictividad profunda y abigarrada.

En esta misma línea, la desaparición forzada seguida de asesinato de Franco Casco por parte de la Policía de la Provincia de Santa Fe en octubre de 2014 constituyó otro hecho emblemático que visibilizó como un engranaje fundamental de esta economía de la violencia, el ejercicio sistemático de prácticas de violencia institucional<sup>5</sup>. Su cuerpo fue arrojado en las aguas del Río Paraná, y

---

4 Ministerio Público de la Acusación de la Provincia de Santa Fe; “Informe sobre homicidios”; 2014; disponible en: <https://mpa.santafe.gov.ar>.

5 De hecho, según datos provistos por la Cátedra de Criminología y Control Social de la Universidad Nacional de Rosario en el marco del Proyecto “Violencia Institucional: hacia la implementación de políticas de prevención en la Argentina” llevado a cabo por CELS y la Unión Europea, hacia el año 2013, la tasa de homicidios de casos de violencia institucional mostró un exponencial crecimiento (de más del 100% respecto de los dos años anteriores, de 0,82% en el año 2011 y 2012 a 1,94% en 2013), crecimiento que se mantuvo -con variaciones- en los años siguientes (Cátedra de Criminología y Control Social, 2016). En cuanto a la caracterización socio-demográfica de las víctimas, se aprecia una altísima concentración en varones entre 15 y 29 años de edad.

hallado el día en que sus familiares e integrantes de diversas organizaciones sociales y políticas realizaban una marcha en reclamo por su aparición con vida. El destino fluvial de los cuerpos fue desde ese entonces, una mecánica que se repitió como práctica pero sobre todo como enunciado clave de una pedagogía de la crueldad, para utilizar el concepto de Segato, que, a su vez, repone una tradición que se ancla en dispositivos de terror distintivos de la última dictadura cívico-militar (1976-1983). Enviando, de este modo, una serie de significaciones aterradoras tanto para los jóvenes que habitualmente padecen la violencia y la brutalidad policial, para los activistas que protagonizan los procesos políticos de protesta como para el resto del cuerpo social. La desaparición forzada seguida de asesinato de Gerardo Escobar y la aparición de su cuerpo en el río constató la conformación de esta “dramaturgia del miedo”<sup>6</sup>. Cuerpos y casos emblemáticos entre tantos que corrieron similar suerte en la ciudad.

## **2. Los ciclos de protesta rosarinos**

Durante las últimas dos décadas podemos identificar en Rosario dos ciclos de protesta diferenciados, periodización coincidente, en parte, con la que se despliega en el resto del país.

El primer ciclo de protesta, que se desarrolla entre los años 1995/7-2005, estuvo fuertemente marcado por la crisis social, económica y política argentina que tuvo su estallido el 19 y 20 de diciembre de 2001, y que consideramos, en términos de Lazzarato (2010), como un acontecimiento. En las imaginaciones estético-políticas de este ciclo, tuvieron un protagonismo destacado colectivos de “activismo artístico”<sup>7</sup>, entre los que se destacaron Arte en la Kalle, Trasmargen, Pobres Diablos y En Trámite, entre otros. En su transcurso se delinearon dos estéticas-en-la-calle, una visual y performática (esmerilada por dichos colectivos) y otra festiva (tramada por el reverdecir carnavalero y el movimiento murguero). Asimismo, fue emblemático de este período, el repertorio de protesta generado debido al asesinato de Claudio “Pocho” Lepratti, militante social asesinado el 19 de diciembre del 2001. Dicho repertorio constituyó un viraje decisivo hacia un “nuevo saber hacer protesta” que adoptaron progresivamente los sectores populares de la ciudad, constituyendo cierta imaginaria de la resistencia rosarina a la vez que un pivote para la apropiación más definitiva de este tipo de métodos y prácticas por organizaciones sociales.

En el segundo ciclo de protesta, que se despliega entre los años 2005-2012, la creatividad estético-política se alojó, principalmente, en movimientos sociales que reinventaron sus repertorios de protesta abandonando las modalidades más clásicas y deslegitimadas de la acción colectiva. Ello significó nuevas “políticas de la estética” y, fundamentalmente, la recreación de la dimensión

---

6 Diéguez, Ieana; *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*; Córdoba; DocumentA/Escénica Ediciones; 2013.

7 Expósito, Marcelo, Vindel, Jaime. y Vidal, Ana; “Activismo artístico”; en Red de Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*, Madrid; Museo Reina Sofía; 2012.

“estética de su política”<sup>8</sup>. También un contrariado proceso de especialización artística de los militantes –e incluso la constitución de colectivos artísticos a su interior- impulsado a partir de una serie de itinerarios –“prácticas colaborativas”<sup>9</sup>, y “artefectos”<sup>10</sup>- con las prácticas de los colectivos de activismo ya existentes que iban disgregándose en ese momento y los pocos que surgían. Además, en este segundo ciclo las prácticas estético-políticas radicarón su efectividad no tanto en el carácter disruptivo que las caracterizó en el primero sino en una “política de la legitimación estética”, muy necesaria ante la deslegitimación sufrida por ciertos movimientos sociales. Cuestión que se vincula con un complejo proceso de carnavalización de la protesta que alteró las formas de aparecer de la militancia de décadas anteriores.

En este trabajo pretendemos argumentar que en el año 2012 se inauguró un tercer ciclo a partir de las prácticas que compusieron el repertorio<sup>11</sup> desarrollado con motivo del Triple Crimen de Villa Moreno, motorizado por el Movimiento 26 de Junio en conjunto con organizaciones sociales, políticas y culturales diversas. Este nuevo ciclo estuvo caracterizado por repertorios originados en el asesinato de jóvenes por parte de organizaciones criminales, fuerzas de policiales o en episodios de linchamientos. Como adelantábamos páginas atrás, la desaparición forzada seguida de asesinato de Franco Casco, por parte de la policía de Santa Fe se constituyó en hecho político de magnitud, que dio lugar a un repertorio, que modeló este nuevo ciclo de protesta y del que nos ocuparemos en este trabajo. Para eso, en un primero momento analizaremos la dimensión estética de las protestas que lo compusieron y, en un segundo momento, sus prácticas artísticas<sup>12</sup>.

### 3. Todos sabíamos

La manifestación callejera entendida como “la ocupación momentánea, por varias personas, de un lugar abierto, público o privado, y que directa o indirectamente conlleva la expresión de opiniones

---

8 Rancière, Jacques; *Sobre políticas estéticas*; Barcelona; Universidad Autónoma de Barcelona – Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona; 2005.

9 Expósito, Marcelo; “El arte no es suficiente”; en Mariana Botey y Cuauhtémoc Medina (eds.). *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*; México; Siglo Veintiuno Editores; 2014.

10 Vich, Víctor; “Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura Fujimorista”; en Grimson, Alejandro (comp.) *La cultura en las crisis latinoamericanas*; Buenos Aires; CLACSO; 2004; pp. 63-80.

11 Las formas o modos de protestar, fueron rotulados bajo el término de “repertorio de acción colectiva” acuñado por Tilly, quien pretendió explicar las regularidades y las transformaciones, preferentemente a largo plazo, que éstas experimentaban y lo definió como un conjunto limitado de rutinas que son aprendidas, compartidas y ejercitadas mediante un proceso de selección relativamente deliberado. Tal concepto fue retomado de diverso modo, especialmente por Auyero y Farinetti así como también por Svampa, Pereyra y Merklen. Auyero (2002) argumenta que este término destaca el carácter cultural –en sentido amplio- de estas prácticas en la medida en que se centra en los hábitos de beligerancia adoptados como resultado de expectativas compartidas e improvisaciones aprendidas. Expresa: “el repertorio no es meramente un conjunto de medios para formular reclamos sino una colección de sentidos que emergen en la lucha de manera relacional; sentidos que, como diría Geertz (2000), se ‘imprimen en el flujo de los eventos’”. Esta idea conduce a la metáfora teatral del repertorio que convida al seguimiento general de un libreto así como a la apertura, más o menos limitada, de improvisaciones desatadas por la puntual coyuntura.

12 La concepción de arte en función de la cual trabajamos responde a la propuesta rancieriana (Rancière, 2005) según la cual el arte es un dispositivo de exposición de determinadas experiencias de creación que adquieren carácter de tal en función de parámetros que responden a diferentes regímenes históricos de identificación y pensamiento de las artes.

políticas”<sup>13</sup>, constituyó la matriz de este repertorio. Adoptó modalidades clásicas tales como marchas y concentraciones. También se realizaron conferencias de prensa u otras acciones más novedosas como la lectura pública de una carta al Gobernador de la Provincia de Santa Fe. Las marchas fueron dentro de las manifestaciones callejeras, la mecánica predilecta. Su centralidad en los repertorios no es novedosa sino que, tal como sostenemos en otros trabajos de investigación recientes (Di Filippo, 2015 y 2016), obedece a un progresivo proceso de abandono de otras dinámicas de acción directa (como los piquetes, los acampes, bloqueos y tomas) que experimentaron los nuevos movimientos sociales argentinos desde mediados de la década del 2000 en adelante. Tal como aseveran Fillieule y Tartakowsky (2015) la manifestación callejera introduce una relación distanciada en el tiempo de la política, supone una serie de mediaciones que procesan y evitan la confrontación directa, a diferencia de las medidas más inmediatistas como las insurrecciones o levantamientos espontáneos.

Los autores refieren, ligeramente, a la escenificación de estas manifestaciones. Distinguen tres aspectos a la hora de analizar tales dramaturgias: a) la espacialidad, b) la temporalidad y c) la morfología; a lo que adhieren posteriormente d) la semiología manifestante. Por nuestra parte, creemos que estos elementos componen la dimensión estética de la política y referimos, en conjunto a ellos, como *dimensión estética de la protesta social*. Y sumamos al análisis un elemento más, muy escasamente abordado y solo trabajado tangencialmente en algunos estudios (Vich, 2004; Holmes, 2005 y 2012; Expósito, 2008; 2012 y 2014; Scribano y Cabral, 2009; Chávez Mac Gregor, 2009). A saber: e) los recursos expresivos artísticos que los manifestantes utilizan<sup>14</sup>.

Vayamos al análisis concreto de este caso.

a) La espacialidad osciló por los lugares clásicos de la protesta. La primera acción que compuso el repertorio fue una marcha realizada a pocos días de la desaparición de Franco en la que se exigía su aparición con vida. Su destino fue la Comisaría 7º, donde se lo vio por última vez con vida. Lugar en el que luego se supo fue torturado y asesinado. Al momento de la desconcentración, el cuerpo de Franco fue hallado sin vida en las aguas del Río Paraná. La segunda movilización se realizó desde Tribunales Federales hasta la Sede de Gobierno. Tuvo como leimotiv fundamental la denuncia de su desaparición seguida de asesinato, el repudio a las actuaciones del poder político y judicial santafesino así como la exigencia de cambio de caratula y fuero del caso. Se demandaba fuera considerado como desaparición forzada de persona y no un mero homicidio, obligando a que el caso sea tomado por la justicia federal.

---

13 Fillieule, Oilier y Tartakowsky, Danielle; *La manifestación. Cuando la acción colectiva toma las calles*; Buenos Aires; Siglo Veintiuno Editores; 2015; 24.

14 Este modo de abordaje, se asienta en la interpretación rancieriana según la cual política y estética se vinculan en dos sentidos: por los modos en que la política es estética en sus formas de composición y montaje y, en segundo lugar, por las formas en las que las prácticas artísticas hacen política. Abordaje que se fundamenta en la doble significación que Rancière adjudica al término estética.

La tercera medida de magnitud consistió en una marcha desde Plaza 25 de Mayo -la plaza de las Madres rosarinas- hasta Sede de Gobierno donde se realizó un festival ante la falta de respuesta por parte del poder político y judicial local. A un año del asesinato se desarrolló una conferencia de prensa en ese mismo sitio, seguida de una movilización a Tribunales Federales, donde se concretó un festival a modo de conmemoración y reponiendo el pedido de justicia, ahora ante la justicia federal ya competente en el caso. Al cumplirse dos años, se realizó nuevamente un festival frente a dicho centro neurálgico del poder judicial. Finalmente, otras medidas como una carta abierta leída al gobernador, conferencias de prensa y concentraciones también se consumaron en esos espacios. De este modo, la espacialidad del repertorio se centró exclusivamente en las territorialidades del poder policial, político y judicial.

b) La temporalidad de este repertorio osciló entre dos dinámicas. Una dinámica conmemorativa, de ritualización que consistió en reiterar el pedido de justicia cada año el día de la desaparición de Franco. Y una dinámica de presión directa que consistió en señalar temporalidades claves al proceso judicial y tensionar el escenario político ante situaciones urgentes y/o medidas que debían ser tomadas de inmediato. Por ejemplo, la primera marcha en la que se exigió la aparición con vida, o aquella en la que se demandó el cambio de carátula y fuero de la causa. En ambos casos no hubo acciones con temporalidad dilatada (como acampes o tomas) sino más bien la duración fue acotada a un día. Tampoco sucedieron en este repertorio temporalidades inesperadas, de carácter sorpresivo y desarrollo elíptico e intenso como sí las hubo en otros casos de este tercer ciclo de protesta.

c) La morfología manifestante respondió, en el caso de las marchas, a la jerarquización clásica entre cabecera y cuerpo con procesión más o menos homogénea. Ahora bien, a diferencia de otros casos, la cabecera estuvo compuesta por los familiares y allegados junto a un representante de cada espacio político que acompañaba el proceso de lucha. Dicha disposición tuvo una relación directa con la semiología manifestante y los recursos expresivos utilizados, tal como veremos en lo que sigue. Si bien el cuerpo manifestante manifestó cierta heterogeneidad morfológica y cromática dada por las identificaciones de cada espacio político o ciudadano que acompañó las medidas, adquirió homogeneidad o sentido de cuerpo manifestante unificado a partir de dos recursos muy sugerentes. En primer término, a partir de la utilización de un dispositivo de letras gigantes que componían la consigna del repertorio: Todos Sabíamos. Cada una de las letras era sostenida por familiares y representantes de las diversas organizaciones políticas, sociales, sindicales, académicas y de derechos humanos que conformaron la “Multisectorial Justicia Por Franco Casco”, organización creada ad hoc ante este hecho. Dichas letras gigantes en color rojo encabezaron junto con una bandera alusiva cada una de las manifestaciones.



El segundo elemento a partir del cual se tramó cierta homogeneización del cuerpo manifestante fue a partir de la utilización de un recurso expresivo que acompañó buena parte de las acciones del repertorio, trazando un particular itinerario activista que nos interesa remarcar. Tal como hemos mencionado al analizar la espacialidad del repertorio, en diciembre del año 2014 se realizó una marcha desde la Plaza 25 de Mayo, en la que todos los jueves rondan las Madres rosarinas hasta la Sede de Gobierno, donde se consumó un festival exigiendo justicia. En dicha ocasión, Elsa Godoy, la madre de Franco, encabezó la marcha secundada por dos Madres de Plaza 25 de Mayo, cuyas cabezas estaban cubiertas, como siempre, por los emblemáticos pañuelos blancos. En ese mismo momento, en cooperación con Fernando Traverso, un conocido activista rosarino, se stenciliaron pañuelos con la consigna “Yo sabía a Franco lo mató la policía” que colgaron de los pechos de los manifestantes o de sus mochilas, tambores o espaldas. En la manifestación siguiente, cuando se conmemoró un año de la desaparición y asesinato de Franco, se stenciliaron pañuelos que se colocaron en el cuello de los familiares y manifestantes, en ocasiones cubriendo parte de su rostro, en otras atados por debajo del mentón. Se estampó en ellos la imagen emblema del repertorio, tal como veremos enseguida, que consistía en unas gafas y un puño -que conformaban una especie de rostro- con la inscripción “Hace un año a Franco lo mató la policía”.

La transfiguración que este artefacto estético-político experimentó a lo largo del repertorio, recupera parte de su genealogía en la lucha política argentina y latinoamericana. Los pañuelos cubrieron la cabeza de las Madres de Plaza de Mayo representando el abrazo de sus hijos, sus pañales, también fueron luto. Constituyeron una textura-texto cuando en México se convirtieron en la superficie donde las bordadoras de “Bordamos por la paz” escribieron los nombres de sus hijos y seres queridos desaparecidos o muertos, acción luego replicada por las Abuelas de Córdoba. Los pañuelos fueron piqueteros en Argentina y zapatistas en América Latina. Un elemento de seguridad que cubrió los rostros y protegió los nombres propios. Des-identificaron a cada piquetero en nombre del sujeto piquetero. Los movimientos sociales post-2001, en un primer momento, los utilizaron doblegando su condición de bien de uso -como elemento de seguridad- en favor de su condición simbólica. Los pañuelos certificaron la filiación a una tradición de lucha piquetera y/o la reivindicación de una genealogía dosmilunera. Pero allí no acabó su trayectoria. Pasados los años, los pañuelos sirios piqueteros se homologaron cromática y morfológicamente, fueron más pequeños y de colores identificatorios de las luchas: hubo verdes, rojos, violetas. Fueron la superficie en la que se inscribieron consignas de lo más variadas, como “Aborto Legal Seguro y Gratuito” o “Ni un pibe menos”. Ya no pendieron de las cabezas, ni taparon los rostros sino que colgaron de los cuellos, las mochilas, los brazos. Fueron un elemento de moda militante. Un make-up. Como el

rouge de la militancia. Operación ambivalente que no debe ser reducida a mera apariencia sino como una tarea clave de la gramática política actual.

En este caso, el pañuelo en la cabeza de las Madres que acompañaron a la madre de Franco en la marcha se estampó, recuperando su condición de textura-texto, en otros pañuelos que portaron todos los manifestantes. Y, en la acción siguiente, los pañuelos taparon los rostros, recuperando cierta filiación a un modo de aparecer piquetero y/o dosmilunero. O colgaron de los cuellos, muñecas o mochilas reafirmando su condición de artefacto estético-político de gran significación para las formas de aparecer en común de la militancia contemporánea, trazando itinerarios con las numerosas luchas en las que son un elemento expresivo obligado, desde las acciones del movimiento de mujeres hasta los actuales pañuelos de mayo en el 2x1.

d) En cuanto a la semiología manifestante, si bien la primer consigna fue “Aparición con vida de Franco Caso. Justicia!”, la consigna clave del repertorio fue “Todos Sabíamos a Franco lo mató la policía”. Consigna que se desdobló en los dos sintagmas que la componen: “Todos Sabíamos” y “A Franco lo mató la policía”. En ambas expresiones el objetivo semiológico se centró, en primer lugar, en el victimario; y, subsidiariamente en la figura de la víctima. Es decir, si bien supone la construcción de la figura de Franco como víctima de la violencia policial, no ahonda en la construcción de su imagen a partir de sus características personales, como ha sido frecuente en otros repertorios en los que se destacan atributos referidos al carácter, los gustos, los hábitos o, en el caso de jóvenes politizados, en sus trayectorias militantes. En otros términos, la consigna no apostó a la des-criminalización de Franco a partir de profundizar en su figura, sino, exclusivamente, a partir de insistir en el victimario.

Sí, en cambio, compartió otro de los objetivos semiológicos que caracterizaron a los repertorios de este ciclo, consistente en la transversalización de la problemática a todo el cuerpo social. A diferencia de otros casos en los que la apuesta radicó en inscribir el caso puntual en una problemática más amplia que atravesara a todos los sectores de la sociedad (como, por ejemplo, significando los asesinatos cometidos por organizaciones criminales como una problemática de seguridad pública o configurando imágenes de víctimas universalizables al conjunto social); en este caso, la propuesta consistió, en primer lugar, en apuntar a la complicidad jurídica, política, social y mediática ante el asesinato policial. Ello en la medida en que mientras se desarrollaba la búsqueda de Franco, que ya había sido asesinado como pudo constatarse posteriormente, los medios de comunicación más importantes de la ciudad, como el diario La Capital, y funcionarios provinciales, como el Ministerio de Seguridad de la Provincia, aseguraban que el joven había sido visto merodeando y con vida en un barrio periférico de la ciudad. En segundo lugar, y de modo indirecto, se hacía extensiva la responsabilidad -y/o complicidad- a toda la sociedad, denunciando un

consenso represivo que de algún modo auspiciaba el accionar criminal de las fuerzas de seguridad. Recordemos que en el año 2013 Rosario llegaba a una cifra record de homicidios dolosos. La policía santafesina desplegaba un accionar ilegal que elevaba notablemente las tasas de violencia institucional de la ciudad. Paralelamente Rosario se convertía en la ciudad con más linchamientos de la República Argentina, en un momento en que en varias ciudades del país se producían hechos de esta naturaleza que escenificaban bestialmente, la cara más siniestra de dicho consenso represivo y punitivista. El caso emblema fue el linchamiento de David Moreira, hecho que desencadenó la intervención de la ciudad por parte de las fuerzas federales (Gendarmería y Prefectura). Y que se correspondió con la agudización de una serie de políticas represivas que, sin desconocer su carácter de política pública planificada y sistemática, respondieron a la clamorosa exigencia por parte de organizaciones empresarias, medios de comunicación y la ciudadanía en general de mayor presencia policial y recrudescimiento penal.

“Todos sabíamos a Franco lo mató la policía” retoma una enunciación cara al activismo contra la violencia institucional en nuestro país que caracterizó, entre otros, al repertorio en torno al asesinato de Walter Bulacio (“Yo sabía a Walter lo mató la policía”). Enunciación en primera persona del singular que también fue utilizada, aisladamente, en el repertorio que analizamos. El pasaje de la primera persona del singular a la primera persona del plural (del yo al todos), pretendía remarcar la solidez de ese pacto social colectivo sobre el que se monta la complicidad y, en cierta medida, se ampara el aparato policial represivo.

Esta consigna se transformó levemente en cada nueva jornada de protesta. Por ejemplo, a un año del asesinato la consigna fue “Hace un año a Franco lo mató la policía. Fue desaparición forzada”, destacando una de las victorias del proceso de lucha consistente en el cambio de caratula de la causa. Del mismo modo, a dos años de la desaparición y asesinato, momento que se creía cercano al comienzo del juicio, la consigna fue “Todos sabíamos a Franco lo mató la policía. Ahora, Justicia!”.

e) En cuanto a los “recursos expresivos”<sup>15</sup> artísticos del repertorio fueron variados. Oscilaron entre intervenciones visuales urbanas (pintadas, pintadas-stencils y pintadas-stencils gigantes), visuales virtuales (como campañas de fotos en redes sociales), performáticas (como intervenciones en el tránsito urbano o happening para medios de comunicación) y festivas (festivales y jornadas culturales). De todas las prácticas y recursos empleados, dedicaremos estas últimas líneas a pensar algunas intervenciones visuales urbanas y performáticas: las pintadas-stencils, las intervenciones performáticas para cortar el tránsito y un happening mediatizado.

Los estudios sobre intervenciones visuales urbanas distinguen entre pintadas y graffitis. Con el primer término aluden a “(...) pintadas políticas de grupos partidarios más o menos

---

15 Scribano, Adrián y Cabral, Ximena; “Política de las expresiones heterodoxas: el conflicto social en los escenarios de las crisis argentinas”; *Convergencia*, Vol. 16, N°51; 2009; pp. 129-155.

institucionalizados que aumentan en períodos electorales o de movilización política de la sociedad”<sup>16</sup> y con el segundo a “(...) todo el resto de las inscripciones del espacio público sin pertenencia institucional y realizadas en forma relativamente espontánea”<sup>17</sup> y clandestina. No obstante, estos modos de inscripción callejera se alejan o se acercan según los contextos históricos peculiares. En nuestro caso, la ambigüedad radica en que fueron realizadas por organizaciones sociales pero que mayormente no poseían carácter institucional y/o partidario y que, mientras que en algunas ocasiones se concretaron mediante salidas planificadas también se multiplicaron de manera espontánea y anónima. Por eso las consideramos como “pintadas políticas hibridadas con lógicas graffiteras” y referiremos a ellas de modo abreviado como “pintadas” ya que también así eligen denominarlas sus realizadores.

Las pintadas fueron a mano alzada o realizadas a través de la técnica del stencil<sup>18</sup>. Hubo dos pintadas a mano alzada anónimas de grandes dimensiones importantes para el repertorio. En la primera marcha, en un cruce de calles céntrico de la ciudad, desde donde partió la primera manifestación, se imprimió ¿Dónde está Franco Casco? Justicia ya! Muerte al aparato represor! Ni un desaparecido más”. Otra, que se realizó en la pared de Tribunales en la segunda marcha, decía “Yo sabía que a Franco Casco lo mató la policía”. Las pintadas se destacaron por su carácter textual y en función de su contenido podemos denominarlas como “pintadas de interpelación social directa”, a diferencia, de otros repertorios en los que predominaron las pintadas en memoria, de arenga, reactivas, personales o de anuncio.

Ahora bien, las pintadas-stencil fueron las más recurrentes en concordancia con la preeminencia contemporánea de la técnica del stencil entre los recursos expresivos de los movimientos sociales<sup>19</sup>.

---

16 Kozak, Claudia; *Contra la pared: sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*; Buenos Aires; Libros del Rojas; 2004; p. 93.

17 *Ibíd.*

18 Utilizamos este término bajo la consideración que realiza Kozak (2004) respecto a que el stencil es una técnica y no un tipo de intervención en sí mismo. En su caso utiliza la denominación “graffiti-esténcil”.

19 La predilección por el stencil es una característica propia del ciclo de protesta antecedente, concomitante y complementaria con el predominio de las marchas como metodología de protesta privilegiada. La técnica del stencil permite el ejercicio de una práctica estética en velocidad ideal para la circulación que exige el desarrollo de las marchas, en tanto modo de manifestación no estático. La simplicidad para su realización, las facilidades de sus modos de aplicación en el espacio público así como la capacidad sintética y de concisión para plasmar consignas en base a la brevedad textual y la claridad de las imágenes aportaron en este sentido, de la mano de las escasas dificultades que plantea para su aprehensión, desde el plano de la recepción. Su predominio fue, además, un síntoma claro de un proceso de progresiva apropiación por parte de los militantes de este tipo de prácticas estético-políticas desarrolladas, en su mayoría, sin auxilio externo. Dicho pasaje del artista a los militantes es la característica más destacada del ciclo anterior. La técnica del stencil, es dentro de las técnicas artísticas empleadas, la que presenta con más claridad cierta lejanía con el mundo del arte ya que, además de las características antes señaladas, propone una distancia con la lógica autoral dada por su anonimato y clandestinidad así como por la dilución de las pretensiones de unicidad y originalidad a partir de su mecanismo reproductivo que se consagra con el desvanecimiento del destinatario generando una instancia enunciativa general que propone un contrato de lectura casi entre fantasmas. La creatividad queda alojada en el momento del diseño de la plantilla y en su disposición espacio-temporal. Requieren una escasa inversión corporal, connotan una débil corporalidad, una corporalidad acotada, pero ágil -a veces arriesgada porque conllevan una invasión clandestina y prepotente de los espacios propios-. Podríamos decir, más bien, una corporalidad elíptica que tributa a una economía de tiempos y recursos si cotejamos lo dicho con la capacidad de expansión, incluso de saturación, que posibilita. Así, la presencia corporal se licúa en una omnipresencia gráfica. Ello nos conduce a pensar que este recurso expresivo ejerció un papel de dinamizador, mejor, una función dínamo en el tránsito desde estrategias onerosas de protesta (con fuerte inversión emocional, de recursos materiales y humanos, de tiempo, energías organizativas y costosas en términos de legitimidad social dado el cambio de las coordenadas socio-políticas) a mecánicas austeras, es decir, a estrategias economizadoras que lograron administrar de otro modo los tiempos, los espacios y los cuerpos.

En ellas predominó la imagen distintiva del repertorio compuesta, como ya hemos mencionado, por unos lentes ahumados y debajo, simulando componer un rostro, un puño cerrado en posición de golpe frontal. Se hacía alusión a dos cuestiones: en primer término, a la violencia y la brutalidad policial y, en segunda medida, a la continuidad de ciertas mecánicas propias del poder concentracionario de la última dictadura cívico-militar ya que Franco fue torturado y arrojado al río. De este modo, este recurso expresivo estuvo en relación directa con lo que denominamos la dimensión estética de la violencia de los poderes contemporáneos. Si bien, no podremos ahondar en esta ocasión en este punto, interesa señalar que consideramos resulta imprescindible atender en el despliegue contemporáneo de la violencia a las necro-teatralidades, es decir, a las teatralidades del terror y a las dramaturgias del miedo que le son consustanciales. Y a los modos en que dicha dimensión estética de la violencia impacta en la dimensión estética y en las prácticas específicamente artísticas de los repertorios.

La pintada-stencil compuesta por dicha imagen y por la frase “A Franco lo mató la policía” se multiplicó por las paredes de la ciudad durante la segunda marcha realizada inmediatamente a la aparición del cuerpo de Franco flotando en el río desde Tribunales a Sede de Gobierno. Se estampó en lugares claves e indiscriminadamente en las paredes, evidenciando la voracidad con la que el colectivo manifestante se adueñó del centro de la ciudad. Y, a su vez, pretendió señalar a su paso la íntima conexión entre el poder policial, judicial y político al trazar un denso recorrido en que la denuncia al accionar policial condensado en esa imagen conectaba los Tribunales, sede del poder judicial provincial, con el edificio del poder político santafesino al que se acusaba de encubrimiento y complicidad con los otros dos poderes.

Dicho propósito quedó, a su vez, condensado en otra intervención realizada ese mismo día en la que incurriendo en una operación de desviación (*détournement*) que se produce, según Kozak (2004), cuando una intervención cambia, deforma o desplaza los significados que las paredes ya portaban debido a otras intervenciones realizadas con anterioridad, la pintada-stencil mencionada compuso una particular narrativa con otras escrituras estampadas en una pared de la Sede de Gobierno mencionada. Se configuró una elocuente intervención urbana a partir de que se estampó el stencil con la imagen y la consigna mencionada sobre una de las paredes exteriores que tiene la denominación de la calle en la que está ubicada (Santa Fe) y a la que se sumó una pintada a mano alzada que decía “No es un policía es toda la institución”. De este modo, la pared denunció: “A Franco lo mató la policía”, “No es un policía es toda la institución”, “Santa Fe”, y dicha secuencia narrativa se coronaba con la imagen de las gafas y el puño.

La historia de este artefacto estético-político no finalizó allí sino que se reiteró en cada manifestación y en las acciones que se consumaron al año de la desaparición de Franco, se

transfiguró en dos intervenciones. Por una parte, se replicó este stencil en un chapón gigante (de 1m. x 2.40m.) con la misma imagen y la consigna “Hace un año a Franco lo mató la Policía. Fue desaparición forzada”. Y dio lugar a un happening planeado para ser televisado en los medios de comunicación que cubrieran la protesta. Puntualmente, ese día estaba programada una conferencia de prensa por parte de la familia, las organizaciones que componían la Multisectorial Justicia por Franco Casco y el equipo jurídico que llevaba adelante el caso. Mientras la conferencia estaba ocurriendo, algunos manifestantes aparecieron en escena, detrás de la mesa en la que estaban sentados los familiares, militantes y abogados respondiendo a las preguntas de la prensa y, con capuchas y las caras tapadas con pañuelos que tenían idéntica inscripción, ingresaron corriendo y sorpresivamente en la escena. Estamparon con aerosoles dicho stencil gigante sobre una tela que colgaba detrás de la estructura de hierro que luego quedó sostenida por otros dos militantes frente a las cámaras. Dicho happening duró unos segundos y luego, el chapón acompañó a los manifestantes durante la marcha que se realizó a Tribunales Federales, y volvió a stenciliarse varias veces en la calle hasta colocarse, al modo de un estandarte, en el lugar donde se consumó el acto de cierre.

Asimismo se realizaron otras pintadas-stencils con el rostro de Franco y la inscripción “A Franco lo mató la policía”. Estas pintadas fueron escasas, a diferencia de lo sucedido en otros repertorios de este ciclo y del anterior, en los que las imágenes de los rostros de los jóvenes asesinados caracterizaron todo el proceso de lucha. Por lo demás se concretaron otras pintadas-stencils que, no podremos analizar aquí en detalle, que solo fueron utilizadas en la segunda marcha luego de la aparición con vida, y que consistió en el rostro de una persona con uno de sus ojos vendados y otro destapado con la inscripción “Todos sabíamos”, reforzando a través de esos ojos vendados, el propósito semiológico fundamental del repertorio en torno a la complicidad social. Y, a la vez, haciendo una alusión, indirecta, a través de la venda en los ojos a dispositivos de tortura del poder concentracionario cuya continuidad -aunque actualizada- se denunciaba.

Otra intervención performática, también derivada de las pintadas-stencils que nos interesa reseñar brevemente fue una acción que se realizó en una de las manifestaciones, a fines del año 2014. Consistió en que manifestantes que acompañaban el recorrido de la marcha, portando cartelones gigantes que decían “Todos sabíamos que a Franco lo mató la policía”, se paraban en las esquinas de las calles y detenían el tránsito. Del mismo modo interpelaban a los peatones que circulaban en las calles aledañas a la manifestación, ingresaban a los comercios, oficinas o dependencias públicas ubicadas en las calles por las que transitaba la manifestación con la intención de remarcar, nuevamente, la complicidad y responsabilidad social por este tipo de hechos, a la vez que pretendiendo fisurar, al menos momentáneamente, ese pacto o consenso represivo.

#### **4. A modo de epílogo**

A modo de epílogo, nos interesa señalar, brevemente, algunas continuidades y transformaciones estético-políticas que, a través del estudio de este repertorio, podemos marcar respecto a las experiencias que caracterizaron a los dos ciclos de protesta anteriores que tuvo la ciudad.

En términos generales, se confirmaron dos dinámicas presentes en el ciclo anterior: las intervenciones no se destacaron por ser intervenciones vanguardistas en términos artísticos y evidenciaron el corrimiento de la figura del artista de los repertorios de protesta social, coronando un trayecto de progresiva apropiación de saberes y especialización artística de los militantes sociales y de los manifestantes en general, paralelo al repliegue de los colectivos de activismo artístico, protagonistas del primer ciclo. Así, en el segundo y tercer ciclo, sujetos sin tradición en el mundo del arte fueron quienes experimentaron la potencia de la producción artística, y los esfuerzos estuvieron dedicados, sobre todo, a la manufactura cotidiana de los modos de aparecer o presentificarse en espacio público más que a trascendentales innovaciones artísticas.

Ahora bien, a diferencia del ciclo anterior, la nueva conflictividad social trae aparejados otros desafíos de los que el repertorio pretendió, en parte, hacerse cargo. En este sentido, creemos que mientras que algunos elementos de la dimensión estética de la protesta como la espacialidad y temporalidad, no mostraron transformaciones significativas, en la morfología del cuerpo manifestante colectivo y de los cuerpos individuales, en la semiología y en sus recursos expresivos artísticos se asumieron algunos nuevos retos. Particularmente, consideramos que a través de estos elementos se tramitó buena parte de la respuesta del cuerpo social a los poderes legales así como la posibilidad de asunción comunitaria de la nueva conflictividad. Y, finalmente, se alentó a la construcción de comunidades políticas responsabilizables de esas muertes, desde una estrategia de interioridad al cuerpo social, en el que se destaca la responsabilidad ética y política de todos con tales sucesos, demandando la urgencia de transitar una fuerte desidentificación con el presente. Comunidades cuyo desafío, a diferencia de las comunidades de dolientes, es, además, del duelo público, imaginar futuros alternativos a las distopías que inspira la crueldad de los poderes actuales.

#### **Referencias bibliográficas**

- AA.VV.; *Soldaditos de nadie. Jere, Mono y Patóm. Crónica de una lucha*, Rosario; Puño y Letra. Editorialismo de Base; 2013.
- Auyero, Javier; “Fuego y barricadas. Retratos de la beligerancia popular en la Argentina democrática”; en *Nueva Sociedad*, N° 179, pp.144-162; 2002.
- Cátedra de Criminología y Control Social (2016) “Informe final sobre uso de violencia letal por parte de efectivos policiales en la ciudad de Rosario, durante el período 2008-2015” en el marco del Proyecto “Violencia Institucional: hacia la implementación de políticas de prevención en la Argentina” llevado a cabo por CELS y la Unión Europea. Mimeo.
- Diéguez, Ileana; *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*; Córdoba; DocumentA/Escénica Ediciones; 2013.

-Di Filippo, Marilé; “Estéticas-en-las-calles rosarinas en la década del 2000. Del taller a los movimientos sociales: el caso del Frente Popular Darío Santillán”, en *Actas del XII Congreso Nacional y V Internacional sobre Democracia “La Democracia por venir. Elecciones, nuevo sujetos políticos; desigualdades, globalización”*, Facultad de Ciencia Política y RR.II., Universidad Nacional de Rosario; 2016.

\_\_\_ *Estéticas-en-las-calles rosarinas. Del taller a los movimientos sociales: prácticas, repertorios e itinerarios estético-políticos en la década del 2000*. Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina; 2015.

-Expósito, Marcelo; “El arte no es suficiente”; en Mariana Botey y Cuauhtémoc Medina (eds.). *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*; México; Siglo Veintiuno Editores; 2014.

\_\_\_ “La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas”; en *Desacuerdos 2*; 2008; disponible en: <http://www.academia.edu>.

\_\_\_ “La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos”; 2012; disponible en: <http://www.macba.cat>. Captura: 13/08/2014.

-Expósito, Marcelo, Vindel, Jaime. y Vidal, Ana; “Activismo artístico”; en Red de Conceptualismos del Sur; *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid; Museo Reina Sofía; 2012.

-Fillieule, Olivier. y Tartakowsky, Danielle; *La manifestación. Cuando la acción colectiva toma las calles*; Buenos Aires; Siglo Veintiuno Editores; 2015.

-Giunta, Andrea; *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*; Buenos Aires; Siglo Veintiuno Editores; 2009.

-Groys, Boris; *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*; Buenos Aires; Caja Negra Editora; 2014.

-Holmes, Brian; “Eventwork: La cuádruple matriz de los movimientos sociales contemporáneos”; *Errata. Revista de Artes Visuales*, N° 7; 2012.

-Hudson, Juan Pablo; *Las partes vitales*; Buenos Aires; Tinta Limón; 2015.

-Kozak, Claudia; *Contra la pared: sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*; Buenos Aires; Libros del Rojas; 2004.

-Laddaga, Reinaldo; *Estética de la emergencia*; Buenos Aires; Adriana Hidalgo Editora; 2006.

-Lazarato, Maurizio; *Políticas del acontecimiento*; Buenos Aires; Tinta Limón; 2010.

-Litpovesky, Gilles y Serroy, Jean; *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*; Barcelona; Anagrama; 2015.

-Longoni, Ana; “Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López”; en *Errata*, N° 0, pp. 16-35; 2009.

\_\_\_ “Encrucijadas del arte activista en Argentina”; en *Ramona*, N° 74, pp. 31-43; 2007.

-Ministerio Público de la Acusación de la Provincia de Santa Fe. “Informe sobre homicidios”; 2015; disponible en: <https://mpa.santafe.gov.ar>.

-Rancière, Jacques; *Sobre políticas estéticas*; Barcelona; Universidad Autónoma de Barcelona – Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona; 2005.

-Scribano, Adrián. y Cabral, Ximena; “Política de las expresiones heterodoxas: el conflicto social en los escenarios de las crisis argentinas”; en *Convergencia*, Vol. 16, N°51, pp. 129-155; 2009.

-Segato, Rita; *La escritura del cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*; Buenos Aires; Tinta Limón; 2013.

-Svampa, Maristella; *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*; Buenos Aires; Taurus; 2005.

-Vich, Victor; “Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura Fujimorista”, en Grimson, Alejandro. (comp.) *La cultura en las crisis latinoamericanas*; Buenos Aires; CLACSO; pp. 63-80; 2004.

\_\_\_ *Poéticas del Duelo. Ensayos Sobre Arte, Memoria y Violencia Política en el Perú*; Lima; Instituto de Estudios Peruanos; 2015.