

**Transfiguraciones en la corporalidad estético-política: de la fiesta a la necro-teatralidad.  
Un análisis en torno a los repertorios de protesta por Franco Casco y Jonatan Herrera,  
Rosario (2014-2017)**

**Marilé Di Filippo<sup>1</sup>**

**Resumen**

En este trabajo analizaremos una serie de transformaciones en la corporalidad estético-política ocurridas desde la insurrección popular de 2001 a la actualidad en Rosario, a partir de analizar prácticas estético-políticas que compusieron repertorios emblemáticos de protesta de la ciudad. Para ello, en primer término, recuperaremos las coordenadas estético-políticas que caracterizaron los ciclos de protesta desarrollados entre los años 1997-2005 y 2005-2012.

En segundo término, presentaremos un nuevo ciclo de protesta que se inaugura en el año 2012 en torno a una nueva conflictividad social que tiene a los jóvenes de los sectores populares como cuerpos elegidos que soportan el despliegue de la economía de la violencia actual. Puntualmente, nos abocaremos a analizar dos repertorios contra la violencia institucional, desarrollados por familiares y organizaciones sociales ante la desaparición forzada y asesinato de Franco Casco y el fusilamiento de Jonatan Herrera entre los años 2014-2017.

En tercer término, repondremos las continuidades y transformaciones en la corporalidad estético-política que los repertorios de este nuevo ciclo de protesta trazaron con los dos ciclos anteriores, delineando un trayecto, ambivalente, que va desde una ética de la presencia física festiva propia del 2001 a los cuerpos como superficie de re-escenificación de las necro-teatralidades contemporáneas.

---

<sup>1</sup> Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Licenciada en Ciencia Política y Magíster en Estudios Culturales por la Universidad Nacional de Rosario. Becaria Posdoctoral del CONICET. Docente universitaria de grado y posgrado. Integrante de diversos equipos y proyectos de investigación (UNR-UBA). Correo electrónico: mariledifilippo@gmail.com

## **Transfiguraciones en la corporalidad estético-política: de la fiesta a la necro-teatralidad. Un análisis en torno a los repertorios de protesta por Franco Casco y Jonatan Herrera, Rosario (2014-2017)**

### **1. Los ciclos de protesta rosarinos: del cuerpo beligerante festivo al cuerpo intermitente**

Como hemos reconstruido, en detalle, en otras investigaciones (Di Filippo, 2015) en las últimas dos décadas podemos identificar en Rosario ciclos de protesta diferenciados, periodización que coincide parcialmente, con la que se despliega en el resto del país. El primer ciclo, que se desarrolla entre los años 1995/7-2005, estuvo fuertemente marcado por las resistencias a las políticas neoliberales y por la llamada crisis del 2001, que consideramos como un acontecimiento (Lazzatato, 2010). En sus imaginaciones estético-políticas tuvieron un protagonismo destacado diferentes colectivos de activismo artístico (Expósito, Vidal y Vindel, 2012). Se delinearon dos estéticas-en-la-calle, una visual y performática (esmerilada por dichos colectivos) y otra festiva (tramada por el reverdecir carnalero y el movimiento murguero). Asimismo, fue emblemático el repertorio de protesta debido al asesinato de Claudio “Pocho” Lepratti, militante social asesinado el 19 de diciembre del 2001 por la policía santafesina. Este ciclo estuvo marcado por una revalorización de la presencia física, es decir, por la obligación del aquí y ahora de los cuerpos. Una responsabilidad ética, estética y política que, además, adoptó una disposición festiva. En efecto, se esmeriló una *ética de la presencia física festiva* que caracterizó esos años de álgida conflictividad social y efervescencia popular. Un ciclo de cuerpos-en-la-calle, de cuerpos beligerantes en fiesta.

El segundo ciclo de protesta se desarrolla entre los años 2005-2012, en plena recomposición institucional y notable mejora de las condiciones socio-económicas de amplios sectores de la población. En este período 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. Experimentaron un contrariado proceso de especialización artística de sus militantes gracias a una serie de “prácticas colaborativas” (Expósito, 2014) y a la circulación de “artefactos” (Vich, 2004) de los colectivos de activismo ya existentes, que iban disgregándose en ese momento, y con los pocos que surgían.

Ahora bien, no se produjeron innovadoras intervenciones artísticas por parte de las organizaciones sociales sino, fundamentalmente, la recreación de la dimensión “estética de su política” (Rancière, 2005), es decir, un intenso trabajo de re-fabulación de sus modos de aparecer en el espacio público. Así las prácticas estético-políticas radicarón su efectividad no tanto en su carácter disruptivo sino en una “política de la legitimación estética”, muy necesaria ante el agotamiento de ciertos repertorios clásicos. 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.

Durante este segundo ciclo evidenciamos una tensión entre la permanencia de algunas coordenadas de la ética de la presencia física que caracterizó la escena de principios del milenio y cierto ascetismo y austeridad en el uso del cuerpo. Esta ambivalencia trajo aparejados nuevos lugares y desafíos a la corporalidad política y a las lógicas de la presencia callejera, así como otras formas de ponderación de la presencia, en el sentido del ser/estar ahí de los cuerpos, como carácter único e irrepetible de cada uno. Dinámicas complementarias a un proceso de virtualización de la política y de acentuación de la producción de imágenes técnicas (Flusser, 2015) intensificado a partir de la irrupción de las tecnologías digitales. Lo dicho no supone desconocer la existencia de movilizaciones masivas en momentos políticos claves de este ciclo, sino que pretende marcar una modulación de esa beligerancia callejera que caracterizó al ciclo anterior.

Este pasaje implicó el desvanecimiento de lógicas acontecimentalistas y su reemplazo por estrategias estético-políticas que se anclaron en mecánicas de la repetición, como las intervenciones urbanas basadas en la técnica del stencil que adquirieron notable preponderancia.

La predilección por el stencil es concomitante al predominio de las marchas como metodología de protesta privilegiada durante estos años. Esta técnica permite el ejercicio de una práctica estética en velocidad ideal para la circulación que exige el desarrollo de este tipo de manifestaciones no estáticas. La simplicidad de realización, las facilidades de aplicación y la capacidad sintética 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/recepción. Su predominio fue, además, un síntoma claro de la progresiva apropiación por parte de los militantes de las prácticas estético-políticas, ya que no requirieron, por lo general, auxilio externo.

El stencil expresa cierta lejanía con el mundo clásico del arte ya que, además de lo señalado, propone una distancia con la lógica autoral debido al anonimato, la clandestinidad y la dilución de la pretensión de originalidad gracias a su mecanismo reproductivo. Sumado al desvanecimiento del destinatario genera una instancia enunciativa general que diagrama un contrato de lectura casi entre fantasmas. La creatividad se reduce al diseño de las plantillas y a la elección espacio-temporal.

Su aplicación requiere una escasa inversión corporal, connota una débil corporalidad, acotada pero ágil -arriesgada por invasión clandestina y prepotente de los espacios ajenos-. Una corporalidad elíptica que tributa a una economía de tiempos y recursos si lo cotejamos con la capacidad de expansión y saturación que posibilita. Así, la presencia corporal se licúa en una omnipresencia gráfica. Su preponderancia se vincula con el predominio de la lógica de la reproducción como mecánica de producción contemporánea por excelencia (Groys, 2014). En consecuencia, consideramos que este recurso expresivo ejerció un papel de dinamizador, una función dínamo en el tránsito desde estrategias onerosas de protesta (con fuerte inversión emocional, de recursos materiales y humanos, de tiempo y energías organizativas, y, además, costosas en términos de legitimidad social) a mecánicas austeras, a estrategias economizadoras que administraron de otro modo los tiempos, los espacios y los cuerpos. Estos cuerpos que se reponen en el espacio público, entonces, no son los cuerpos de la presencia permanente. Aparecen y se van. Son intermitentes.

## **2. Los activismos contra la violencia institucional y la apertura de un nuevo ciclo de protesta**

En el año 2012 se inauguró un tercer ciclo de protesta compuesto por repertorios (Auyero, 2000) originados por asesinatos de jóvenes a manos de organizaciones criminales, fuerzas policiales o en episodios de linchamientos<sup>2</sup>.

Este nuevo ciclo obedece al estallido de una renovada conflictividad social en la ciudad, en la que no podremos explayarnos, pero que tiene como dato abrumador el crecimiento exponencial de los índices de violencia letal<sup>3</sup>, violencia que toma a los cuerpos de jóvenes de sectores populares como la superficie de inscripción privilegiada, como textos políticos sobre los que los poderes legales e ilegales graban su marca. Caracterizan a este ciclo una serie de protestas surgidas por casos de violencia institucional, entre ellas, las vinculadas a la desaparición forzada seguida de asesinato de Franco Casco y al fusilamiento de Jonatan Herrera. Vayamos a eso.

La desaparición forzada seguida de asesinato de Franco Casco por parte de la policía de Santa Fe ocurrió el 6 de octubre de 2014. Su cuerpo fue arrojado sin vida en el Río Paraná, y hallado el día en que sus familiares e integrantes de diversas organizaciones sociales realizaban una marcha en reclamo por su aparición con vida que culminó en la Comisaría 7° de Rosario donde fue visto por

---

<sup>2</sup> Hacia el año de 2016 este ciclo adquiere otra fisonomía, de la que no nos ocuparemos aquí, ya que los repertorios en curso, marcados por la agenda local, se juxtaponen, superponen y entrelazan con el ciclo de protesta que se inicia a nivel nacional a partir de las políticas emprendidas por el gobierno de Cambiemos.

<sup>3</sup> El número de Homicidios dolosos en el Departamento Rosario experimentó un progresivo crecimiento. El número de víctimas de homicidios anuales en 2011 era de 167 personas, mientras que en 2010 había sido de 119. En 2012 ascendió a 184, en 2013 a 271 y en 2014 a 255. Cifras similares sacudieron a la ciudad de Rosario (Ministerio Público de la Acusación, 2014).

última vez. El destino fluvial de los cuerpos fue, de ahí en más, una mecánica que se repitió como práctica (como en el caso de Gerardo Escobar, otro joven asesinado y arrojado al río) pero sobre todo como enunciado clave de una pedagogía de la crueldad (Segato, 2013). Enunciado que repone una tradición que se ancla en dispositivos de terror distintivos de la última dictadura cívico-militar. Implicó significaciones aterradoras tanto para los jóvenes que habitualmente padecen la violencia y la brutalidad policial, para los activistas y para el resto del cuerpo social, conformando una “dramaturgia del miedo” (Diéguez, 2013).

Jonatan Herrera, por su parte, fue acribillado el 4 de enero de 2015, mientras lavaba su auto en la puerta de su casa, por policías del Comando Radioeléctrico y una recientemente creada fuerza local, denominada Policía de Acción Táctica, que perseguían a otro joven -Brian Vespucio- acusado de robar una juguetería. Jonatan fue fusilado luego de que el otro joven ya había sido reducido.

Ambos casos fueron emblemáticos ya que, por sus características, revelaron la grave situación que la ciudad padece en materia de violencia institucional<sup>4</sup> así como porque, debido a los procesos de lucha que gestaron, inauguraron un nuevo activismo contra la violencia institucional, del que nos ocuparemos en lo que sigue.

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 políticas” (Fillieule y Tartakowsky, 2015: 24), constituyó la matriz de estos repertorio. Las marchas fueron la mecánica predilecta, en el caso de Franco Casco. Su centralidad no es novedosa sino que, tal como sostuvimos previamente, obedece a un progresivo proceso de abandono de otras dinámicas de acción directa (como los piquetes, bloqueos y tomas) que experimentaron los nuevos movimientos sociales argentinos desde mediados de la década del 2000. En el caso de Jonatan Herrera, primaron las concentraciones frente a Tribunales Provinciales y también se realizaron algunas instancias de acampe.

Fillieule y Tartakowsky (2015) distinguen cuatro aspectos al analizar la escenificación de las manifestaciones: a) la espacialidad, b) la temporalidad c) la morfología y d) la semiología manifestante. Por nuestra parte, creemos que estos elementos componen la *dimensión estética de la protesta social* y sumamos un elemento más, muy escasa y/o tangencialmente abordado en los estudios sobre el tema. A saber: e) los recursos expresivos artísticos<sup>5</sup> que los manifestantes utilizan<sup>6</sup>. En esta ocasión, nos centraremos en este último punto y, subsidiariamente, haremos algunos señalamientos en torno a la semiología.

Los “recursos expresivos” (Scribano y Cabral, 2009) artísticos en ambos casos fueron variados. Oscilaron entre intervenciones visuales urbanas (pintadas y pintadas-stencils), visuales virtuales (como campañas de fotos en redes sociales), performáticas (intervenciones en el tránsito, happening para medios de comunicación e intervenciones teatrales) y festivas (festivales y jornadas culturales). De todas las prácticas y recursos empleados, reflexionaremos, por un lado, respecto a las pintadas-stencils características del repertorio en pedido de justicia por Franco Casco y, por otro, sobre una intervención teatral distintiva del repertorio en torno al asesinato de Jonatan Herrera. Ambos repertorios fueron consumados por familiares, amigos y organizaciones que compusieron la Multisectorial Justicia por Franco Casco y la Multisectorial Justicia por Jonatan Herrera que, a partir del año 2016, junto a otros familiares de víctimas de violencia institucional y decenas de

---

<sup>4</sup> Según datos provistos por la Cátedra de Criminología y Control Social de la UNR (2016), la tasa de homicidios en 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 en los años siguientes. En cuanto a la caracterización socio-demográfica de las víctimas, se aprecia una altísima concentración en varones entre 15 y 29 años de edad.

<sup>5</sup> La concepción de arte en función de la cual trabajamos responde a la propuesta de 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.

<sup>6</sup> Este modo de abordaje, se asienta en la interpretación de Rancière (2005) 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 le adjudica al término estética.

organizaciones sociales, políticas, académicas, sindicales, culturales y de Derechos Humanos conformaron la Multisectorial Contra la Violencia Institucional.

## **2.1. Franco Casco: todos sabíamos**

En el repertorio por Franco Casco las pintadas-stencil (Kozak, 2004) fueron la intervención urbana privilegiada. En ellas primó la imagen distintiva del repertorio compuesta por unos lentes ahumados y debajo, simulando componer un rostro, un puño cerrado en posición de golpe frontal. Con esta imagen, 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, asesinado y arrojado al río. De este modo, este recurso expresivo estuvo en relación con lo que denominamos la dimensión estética, expresiva o simbólica de la violencia (Segato, 2013). Es decir, las necro-teatralidades y las dramaturgias del miedo (Dieguez, 2013) que fueron consustanciales a su desaparición y asesinato.

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 una marcha masiva realizada inmediatamente a la aparición del cuerpo de Franco flotando en el río. El recorrido abarcó 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 del accionar policial con el poder judicial y político al trazar un denso recorrido que conectaba la sede del poder judicial provincial con el edificio del poder político santafesino al que se acusaba de encubrimiento y complicidad.

La historia de este artefacto estético-político no finalizó allí sino que se reiteró en cada manifestación y, especialmente, en las acciones que se consumaron al año de la desaparición de Franco, se transfiguró en tres intervenciones. En primer lugar, 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”. En segundo término, en un happening planeado para ser televisado en los medios de comunicación que cubrieran la protesta, en el que manifestantes con capuchas y las caras tapadas con pañuelos que tenían idéntica inscripción, ingresaron corriendo y sorpresivamente en una conferencia de prensa y estamparon con aerosoles dicho stencil gigante sobre una tela que colgaba detrás de la estructura de hierro y que luego fue sostenida por otros dos militantes frente a las cámaras. Finalmente, este stencil se estampó en pañuelos que, como recurso expresivo clave y caro a la gramática de la protesta social argentina y latinoamericana, trazó un particular itinerario activista, cuya historia, nos interesa remarcar.

Los pañuelos ingresaron a este repertorio a través de las propias Madres de Plaza 25 de Mayo de Rosario quienes encabezaron junto a Elsa Godoy, la madre de Franco, una de las marchas realizadas a dos meses de su desaparición y, luego, le obsequiaron un pañuelo bordado con el nombre de su hijo. Ese mismo día, 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, de sus mochilas, tambores o espaldas. En la manifestación siguiente, al conmemorarse un año, 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, 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 representando el abrazo de sus hijos y sus pañales. También fueron luto, su forma de identificación e, incluso, un modo de distinguirse unas a otras en las primeras acciones.

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. Certificaron la filiación a una tradición 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 se reprodujo, recuperando su condición de textura-texto, en otros pañuelos que portaron todos los manifestantes. En la acción siguiente, taparon sus 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 del 2x1.

Volviendo a las pintadas-stencils, se realizaron dos más, aunque su reproducción fue notablemente menor. Una con el rostro de Franco y la inscripción “A Franco lo mató la policía”. Y otra cuya imagen consistió en el rostro de una persona con uno de sus ojos vendados con la inscripción “Todos sabíamos”. En esta última nos detendremos ya que, además que la imagen remarca -como la ilustración de las gafas- la continuidad de ciertos métodos de poder concentracionario, expresa por otra parte, junto al texto que la acompaña, uno de los propósitos semiológico fundamentales del repertorio.

En efecto, la consigna clave que modeló la semiología manifestante fue: “Todos Sabíamos a Franco lo mató la policía”. Se desdobló en los dos sintagmas que la componen: “Todos Sabíamos” y “A Franco lo mató la policía” que, como vimos, fueron las frases estampadas en las distintas pintadas-stencils que mencionamos. En ambas expresiones la significación se centró, en primer lugar, en el victimario; y, subsidiariamente en la figura de la víctima. Es decir, si bien conducen a la constitución de la figura de Franco como víctima de la violencia policial, no lo hacen a partir de sus características personales, como ha sido frecuente en el repertorio de Jonatan Herrera, en el que se destacan atributos referidos al carácter, los gustos, los hábitos o, en el caso de jóvenes politizados, sus trayectorias militantes. En otros términos, la consigna no apostó a la des-criminalización de Franco a partir de profundizar en su persona, sino, exclusivamente, a partir de insistir en el victimario.

El “Todos sabíamos” apuntó, en primer lugar, a la complicidad jurídica, política y mediática ante el asesinato policial. Tal estrategia obedeció a que mientras se desarrollaba la búsqueda de Franco, que ya había sido torturado y asesinado como pudo constatarse en las investigaciones judiciales posteriores, los medios de comunicación más importantes de la ciudad, como el diario La Capital, y funcionarios del Gobierno de la Provincia de Santa Fe aseguraban que el joven había sido visto merodeando y con vida en un barrio periférico de la ciudad. En segundo lugar, con dicha consigna 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<sup>7</sup>. Por lo demás, la consigna 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. El pasaje de la primera persona del singular a la primera persona del plural (del yo al todos), aspiró a remarcar la solidez de ese pacto social colectivo sobre el que se monta la complicidad y, en cierta medida, se ampara la violencia institucional<sup>8</sup>.

## 2.2. Jonatan Herrera: teatralización del espanto

En este repertorio, además de otras consignas, se empleó la enunciación “Yo sabía a Jonatan lo mató la policía”. A primera vista, al igual que en el caso de Franco, la semiología manifestante enfatiza en la figura del victimario aunque, a diferencia de aquel, si tenemos en cuenta otras intervenciones realizadas, ocupa un lugar central la preocupación por construir la figura de la víctima a partir de reponer sus características personales, como estrategia clave para contrarrestar la criminalización que recae sobre los jóvenes que sufren la violencia institucional.

En este caso, la expresión retoma su enunciación singular respetando, entonces, la composición original. La voz singular no apunta, tan claramente, a señalar la complicidad política, social y mediática y/o el consenso represivo que avala este tipo de prácticas, sino que aspira a extender el reclamo a sectores sociales no sensibilizados con estas problemáticas. Denota un yo convencido que remarca su pertenencia al colectivo manifestante y la intención de sumar nuevos cuerpos al reclamo.

Esta consigna fue el título escogido para la intervención teatral de la que nos ocuparemos. La misma se realizó en cuatro oportunidades: el 1° de marzo de 2017, frente a Tribunales Provinciales, día en que comenzó el juicio oral y público; el 6 de abril, en el mismo sitio, cuando se dictó la sentencia a los policías involucrados en el asesinato; el 8 de mayo en el Museo de la Memoria de Rosario, con motivo de conmemorarse el Día Nacional Contra la Violencia Institucional; y, finalmente, el 3 de agosto al iniciar la Audiencia de Apelación a la sentencia de primera instancia.

La intervención comienza con un relato en vivo de la hermana de Jonatan, quien recupera distintas facetas de la vida de su hermano (sus gustos musicales, su pasión por el fútbol, sus creencias religiosas, sus aspiraciones como estudiante y la relación con su propio cuerpo). Aristas de una vitalidad obstruida (ya que son relatadas en pasado), que son representadas por sus hermanos y primos que desdoblaron a Jonatan en varios personajes. Una vez que cada uno de ellos es puesto en acto y sellado con el grito “Jonatan”, la escena se interrumpe abruptamente con la recreación del momento del asesinato. Una veintena de policías, interpretados por actores, familiares y amigos de Jonatan, ingresan simulando la persecución policial de Brian Vespucio, que antecede la ejecución de Jonatan. Una brutal cacería, gritos, golpes, corridas y, una vez reducido Brian, los agentes, dispuestos en una suerte de pelotón de fusilamiento, acribillan a Jonatan; a cada uno de los Jonatan, a cada una de sus líneas vitales. Luego se mezclan en el público, amenazan y amedrantan a los espectadores que miran la obra; limpian la escena, arrastran, cargan y apilan todos los cuerpos, todos los Jonatan.

Inmediatamente, una nutrida columna de manifestantes, representada por su madre, otros familiares y por militantes de diversas organizaciones sociales, ingresa a la escena coreando “Yo sabía, yo sabía que a Jonatan Herrera lo mató la policía. Asesina!”. Des-apilan uno a uno los cuerpos, los levantan. Uno de los Jonatan camina en dirección a tres actores que interpretan a la corporación

---

<sup>7</sup> Recordemos que Rosario, en ese año, se convertía en la ciudad con más linchamientos del país, hechos que escenificaban bestialmente, la cara más siniestra de dicho consenso represivo y punitivista.

<sup>8</sup> El recurso expresivo principal utilizado para instalar esta consigna fue un dispositivo de letras gigantes que componían la palabra Todos Sabíamos y que encabezaba, hasta la actualidad, cada una de las manifestaciones. Asimismo, se realizaron cartelones gigantes con la inscripción “Todos sabíamos que a Franco lo mató la policía” utilizados para una intervención performática en la que los manifestantes detenían el tránsito e interpellaban a los peatones y automovilistas. También ingresaban a los comercios, oficinas o dependencias públicas intentando fisurar, al menos momentáneamente, ese pacto o consenso represivo.

judicial. La actriz que encarna a la Justicia, vestida de blanco y con una venda que cubre solo uno de sus ojos, vuelve a dispararle al Jonatan que se acerca a paso cansino hacia ella. Julieta, su hermana, que continúa relatando cada uno de los acontecimientos, lo levanta, se abrazan, le tapa el otro ojo a la Justicia y grita “Exigimos que se haga justicia”. El cántico de los manifestantes vuelve a oírse para culminar la intervención que dura apenas 5 minutos<sup>9</sup>.

A diferencia del repertorio por Franco Casco, en el caso de Jonatan Herrera -tal como podemos apreciar en esta intervención y en otras en las que no podremos adentrarnos en esta ocasión- los cuerpos presentan otra intensidad. En el caso de Franco, el cuerpo aparece tardíamente como superficie de las intervenciones estético-políticas realizadas. Si se muestra con fuerza como cuerpo manifestante en las marchas masivas. No obstante, las intervenciones estético-políticas no tienen al cuerpo de los manifestantes, sobre todo en las acciones iniciales, como superficie de inscripción privilegiada. Sólo en algunas ocasiones, como el happening realizado para los medios de comunicación o las interrupciones al tránsito, los cuerpos aparecen pero siempre mediados por recursos gráficos, como cartelones o el chapón. Predominan, en cambio, las pintadas-stencils en las que el cuerpo aparece de manera ágil, elíptica, fugaz, como médium que permite la intervención gráfica pero no como su territorio exclusivo, pintadas que, en cambio, fueron infrecuentes en el repertorio de Jonatan. Son cuerpos en silencio, sólo soportes, casi ausentes.

La intensidad corporal que pone de manifiesto la intervención teatral analizada, se profundiza en la medida en que, en su mayoría, son cuerpos ligados por lazo sanguíneo los que representan a las víctimas y a los victimarios del hecho. Son esos cuerpos los que re-escenifican el terror. Son cuerpos sobre-expuestos. En esas “teatralidades de lo real” (Diéguez, 2014) los cuerpos no sólo re-vivencian lo sucedido sino también exponen su íntimo sufrimiento. Re-escenifican el dolor.

Ileana Diéguez (2014), al pensar las diversas figuraciones que han producido los dramas sociales en Latinoamérica, asevera, retomando a Taylor (2000), que las Madres de Plaza de Mayo al colgar sobre su ropa o llevar en pancartas las fotos de los hijos desaparecidos, transformaron sus cuerpos en “archivos vivos”. Retomando este concepto, en el caso de esta intervención, los cuerpos de la madre, las hermanas, los hermanos y otros familiares y amigos de Jonatan, más que archivos vivos fueron *archivos vívidos*, cuerpos que re-vivenciaron una y otra vez la vida de Jonatan, la muerte, la lucha y la vida post su muerte. Una modulación que esa particular ética del cuerpo que legaron las madres hacia todo el activismo por los derechos humanos que advino luego y que, adquirió en este caso, una especial densidad trágica.

La indecidibilidad de la muerte joven –muerte invertida o muerte salvaje (Aries, 2000), su compresión obstruída y el abismo afectivo que la caracterizan, motiva una “teatralización de las emociones” (Dieguez, 2013) adicional a la implicada en todos los ritos de despedida y tramitación de la muerte. El “derecho a las lágrimas” (Dieguez, 2013), se reclama no sólo como un derecho de despedida fúnebre sino como una conjura a la muerte indisociable de la politización de ese dolor. Poéticas del duelo (Vich, 2015), archivos vívidos que provocan una profunda investigación corporal y afectiva. Una inspección de las propias posibilidades de esos cuerpos dolientes ya que no son, principalmente, los cuerpos de artistas los que se prestan como espacio o instrumento de exploración de lo sucedido en otros cuerpos sino los mismos cuerpos de los protagonistas directos de ese duelo los que adquieren posibilidades plásticas, en los que maquinan potencias políticas inmovilizadas, de lo contrario, por el dolor.

Así, la extrema visibilidad del fusilamiento, esa obscenidad con la que se produce la ejecución, esa dramaturgia del miedo parece necesitar, para contrarrestarse, la sobre-dramaturgia, la dramaturgia de la dramaturgia, la re-escenificación de la necro-teatralidad que el ejercicio de esa violencia

---

<sup>9</sup> Esta primera versión fue transformada en dos ocasiones. Para una de sus presentaciones, luego de la sentencia, se le incorporó un audio en el que se escuchaba la bochornosa decisión dictada por los jueces Curto, Alarcón y Zvala. En otra ocasión, cuando se realizó en los días en que ocurrió la Audiencia de Apelación, se incorporaron otras escenas que recrean la impunidad judicial y política así como una escena que se desarrolla entre la madre de Jonatan y la justicia.



supuso. Empero, en su doble, en su re-escritura escénica es reapropiada, resignificada y termina doblada, subordinada, conjurada políticamente.

### **3. Consideraciones finales: los cuerpos entre la fiesta y el terror**

En estas líneas finales, nos interesa señalar, muy brevemente, el tránsito, ambivalente, que la corporalidad estético-política atravesó desde la ética de la presencia física festiva -que la caracterizó al primer ciclo de protesta y, en menor medida, al segundo- hacia los cuerpos de estos repertorios que oscilaron entre la presencia breve y elíptica, los cuerpos semi-ausentes de las intervenciones urbanas de raigambre gráfica, y los cuerpos intensos que re-dramatizan teatralidades del terror.

Decíamos que en el primer ciclo de protesta se delineó una ética de la presencia física festiva que consistió en la disposición de cuerpos en fiesta como modo de aparecer político obligado en el espacio público. El segundo ciclo no estuvo caracterizado tan claramente por esta ética sino por la presencia de otros recursos como los stencils y por la continuidad de un proceso de carnavalización de la protesta que condujo a que las apariciones más esporádicas portaran este matiz festivo. Por consiguiente, decíamos que los cuerpos del segundo ciclo fueron cuerpos intermitentes, de corta duración.

En los repertorios que analizamos del tercer ciclo, la corporalidad estético-política se modula entre los cuerpos sustractivos, que aparecen y se van y los cuerpos intensos, sobre-expuestos que escenifican las dramaturgias de la violencia institucional. A pesar de sus diferencias, unos y otros tienen como función primordial gestionar la asunción comunitaria de la nueva conflictividad y el reconocimiento social de la problemática de la violencia institucional. Lo hacen a partir de intentar revertir la concepción de esos jóvenes como “matables”, construyendo figuras de víctimas universalizables al resto de la sociedad y conformando comunidades de dolientes que estimulan la sensibilización social, a través de provocar afinidades micro-políticas desde la sensación del espanto que muta en ira, en rabia política, como en el repertorio de Jonatan Herrera. O, como en el caso de Franco Casco, enfatizando en la generación de comunidades políticas responsabilizables de esas muertes, por sostener consensos represivos que permiten el ejercicio de estas prácticas sistemáticas de violencia institucional.

De este modo, la estética parece convertirse en el último soporte de la realidad social actual y de comunidades políticas futuras en la medida en que se torna el territorio capaz de vincular a los cuerpos en estas experiencias extremas entre la vida y la muerte. Estas prácticas estimulan la capacidad de afección, de percibir la contigüidad sensible entre los cuerpos y propician la vinculación entre los cuerpos como sujetos de montaje estético y de representación y recepción artística con los cuerpos objeto de los poderes que representan el drama de la dominación. Y, por extensión, con los cuerpos de todos pasibles de ocupar ambos lugares. Allí la estética opera como el territorio fértil para diagramar otros futuros posibles, exigibles, deseables.

Finalmente, nos preguntamos sobre las repercusiones, las resonancias, las reverberaciones entre la dimensión estética de la violencia implicada en la violencia institucional contemporánea y la dimensión estética de las protestas sociales. Es decir, si las formas en que aparece el cuerpo en cada repertorio mantiene alguna vinculación con la dramaturgia de la violencia desplegada en cada hecho. En principio, en términos explícitos, decíamos que las imágenes escogidas en el repertorio de Franco Casco aspiraban a señalar cierta continuidad -no lineal, por supuesto- con los métodos del poder concentracionario y las necro-teatralidades implicadas en esta desaparición forzada. Ahora, nos preguntamos, más profundamente si la mecánica sustractiva del cuerpo desaparecido repercute en el modo en que el cuerpo manifestante aparece como dispositivo de locución estético-política. Del mismo modo, nos preguntamos si la extrema visibilidad implicada en el fusilamiento de Jonatan Herrera se vincula con la presencia intensa, con la sobre-exposición de los cuerpos que encarnan la intervención analizada. Preguntas, inquietudes, aún sin respuesta, que motivarán de aquí en más nuestras próximas búsquedas.

## **Bibliografía citada**

- Diéguez, Ileana (2014) *Escenarios liminares. Teatralidades, performatividades, políticas* (México DF: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas).
- (2013) *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (Córdoba: DocumentA/Escénica Ediciones).
- Di Filippo, Marilé (2015) *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 defendida el 18/03/16 (Buenos Aires: UBA).
- Expósito, Marcelo (2014) “El arte no es suficiente” en Botey, Mariana y Medina, Cuauhtémoc (eds.) *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría* (México DF: Siglo XXI).
- Expósito, Marcelo, Vindel, Jaime y Vidal, Ana (2012) “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).
- Fillieule, Olivier y Tartakowsky, Danielle (2015) *La manifestación. Cuando la acción colectiva toma las calles* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- Flusser, Vilém, (2015) *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad* (Buenos Aires: Caja Negra Editora).
- Groys, Boris (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo* (Buenos Aires: Caja Negra Editora).
- Kozak, Claudia (2004) *Contra la pared: sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas* (Buenos Aires: Libros del Rojas).
- Lazzarato, Maurizio (2010) *Políticas del acontecimiento* (Buenos Aires: Tinta Limón).
- Rancière, Jacques (2005) *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona – Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona).
- Segato, Rita (2013) *La escritura del cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez* (Buenos Aires: Tinta Limón).
- Vich, Víctor (2004) “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)
- (2015) *Poéticas del Duelo. Ensayos Sobre Arte, Memoria y Violencia Política en el Perú* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos).