

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Ciencias de la Comunicación

Tesina de Grado:

“Cromañón: configuraciones del pasado reciente y
reelaboración de significados y prácticas”

Tutora: Magter. Paula Rodríguez Marino

Alumna: María Luisa Diz

Mayo 2009

Diz, María Luisa

Cromañón : configuraciones del pasado reciente y reelaboración de significados y prácticas . - 1a ed. - Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Carrera de Ciencias de la Comunicación. , 2011.
Internet.

ISBN 978-950-29-1280-6

1. Arte Fotográfico. 2. Cromañón. I. Título
CDD 770.982

Fecha de catalogación: 06/06/2011

Esta obra se encuentra protegida por derechos de autor (Copyright) a nombre de Diz, María Luisa (2011) y se distribuye bajo licencia Creative Commons atribución No Comercial / Sin Derivadas 2.5.

Se autoriza su copia y distribución sin fines comerciales, sin modificaciones y citando fuentes.

Para más información ver aquí: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Índice

-Presentación	1
---------------------	---

Parte I

-Capítulo I

a) Problema de investigación	3
b) Objetivos	5
c) Hipótesis	8
d) Justificación	10
e) Perspectiva de abordaje	12
f) El corpus de análisis	27

Parte II. Análisis del material fotográfico

-Capítulo II. “Una larga noche de horror” y “una nueva noche fría”: la construcción del “acontecimiento” Cromañón y la representación de fallecidos, familiares y funcionarios públicos	28
---	----

-Capítulo III. “Justicia por nuestros Callejeros”: las marchas: entre el “santuario” y la Plaza de Mayo	57
---	----

-Apartado III. I. Los “escraches” en Cromañón	94
---	----

-Apartado III. II. Pañuelos en rebeldía y zapatillas colgadas	116
---	-----

-Capítulo IV. El “santuario de Cromañón”: ¿templo o cementerio?	136
---	-----

-Capítulo V. “Las calles son nuestras aunque el tiempo (o Ibarra) diga lo contrario”: entre el rock, “lo político” y “la política”	174
--	-----

-VI. A modo de cierre	217
-----------------------------	-----

-VI. Bibliografía	227
-------------------------	-----

-VII. Material de Análisis	233
----------------------------------	-----

Presentación

El presente trabajo intenta ser una aproximación a Cromañón como proceso socio-cultural en su aspecto comunicacional, a partir del análisis de representaciones en las fotografías de la prensa escrita masiva que pretende abordarlo desde una perspectiva de lectura pasado/ presente. De este modo, la investigación busca examinar las configuraciones que se encuentran en una lucha de carácter “político” por establecer el significado en torno a qué fue y es Cromañón como “acontecimiento”, sobre todo, en cuanto a la tensión entre las denominaciones “tragedia”, para la prensa escrita masiva y “masacre” y/ o “genocidio del terrorismo de Estado”, por parte de los familiares de fallecidos. De este modo, el eje principal de este estudio es ofrecer un recorrido analítico de la confrontación entre los “efectos de sentido” y “efectos de sujeto” que aparecen en las representaciones fotográficas y los mensajes lingüísticos que intentan fijar ciertos sentidos en las imágenes, en cuanto a la designación del acontecimiento y a la “interpelación”, como constitución subjetiva, de familiares, fallecidos, funcionarios públicos, entre otros agentes sociales involucrados.

Por su parte, la indagación de la configuración fotográfica sobre Cromañón gira alrededor de las representaciones de prácticas conmemorativas, símbolos, consignas, reclamos y lugares (marchas, escraches, zapatillas, banderas argentinas con las fotografías de los rostros de los fallecidos adheridas o colgadas sobre los pechos de los familiares, “Justicia”, “Verdad”, Plaza de Mayo, Congreso, Palacio de Tribunales, Legislatura Porteña) históricos, legitimados, instaurados, naturalizados en tanto modalidades de expresión del “desacuerdo” fundante de “lo político”, como legado de los Organismos de Derechos Humanos en la puesta en escena del reclamo en nuestro país. Asimismo, el examen de este caso constituye un medio para dar cuenta de lo que

hay detrás de las manifestaciones del desacuerdo en Cromañón, el cual parece ser sólo una encarnación, como tantos otros fenómenos, de disensos políticos del pasado reciente en torno a cuestiones de orden estructural y social.

Por otro lado, el análisis fotográfico del “santuario de Cromañón” también pretende dilucidar la construcción del acontecimiento como “sacrificio”, la representación de los agentes sociales involucrados como seres sacralizados y de rituales mortuorios dentro de un patrón instaurado de prácticas “sincréticas” entre lo que podrían denominarse cultura popular, religiosidad popular y religión católica como respuesta frente a lo que se puede nominar como “muertes trágicas” y “catástrofes sociales”, que ponen en juego la posibilidad de representación psíquica de los agentes sociales. Asimismo, mediante el análisis de la representación fotográfica de prácticas conmemorativas y símbolos de carácter político, popular y religioso se intenta dar cuenta de la existencia del “trabajo de duelo” y de una concepción de “muerte traumática”, por parte de los familiares.

Por último, esta exposición propone una mirada hacia el rock como un “sistema discursivo e ideológico” con interpelaciones, representaciones, símbolos y prácticas propias y/ o transformadas y en condensación con representaciones de “lo político” que, si bien parece existir desde el surgimiento del rock, pretende aparecer resignificada bajo la denominación de “rock chabón” en la escenificación del reclamo en Cromañón. Además, esta unión entre discurso del rock y “lo político” parece encarnarse en la relación de “identificación” entre seguidores y el grupo Callejeros, que produce un reconocimiento ideológico mutuo y la expresión de una “interpelación de clase”. Cromañón es un “significante” que expresa una multiplicidad de sentidos en torno de “lo político”, lo social y lo cultural, por eso podría considerarse como “configuraciones del pasado reciente y reelaboración de significados y prácticas”.

Capítulo I

Problema de investigación

En el proceso socio-cultural de Cromañón en su dimensión comunicacional parecen observarse los efectos de una operación de “reproducción/ transformación” (Pêcheux, 2003: 157) de prácticas conmemorativas y símbolos que provienen de Organismos referentes en lo que se considera la lucha por los Derechos Humanos contra la violencia política estatal¹ y su uso por parte de familiares de víctimas y sobrevivientes de Cromañón y Organizaciones No Gubernamentales (ONG’s) a las que pertenecen. Por otro lado, existe también la representación mediática de esas prácticas sociales, retomadas y resignificadas, que aparecen en las fotografías de la prensa escrita masiva.

En este sentido, el interrogante parece girar en torno a conocer si el motivo del “desplazamiento” (Freud, 1976: 311-315), uso y reelaboración de prácticas y modos de representación pertenecientes a Organismos de Derechos Humanos reside en la construcción de un incendio que, en tanto “acontecimiento” (Pêcheux, 1997: 3), pretende ser catalogado como “metonimia” (Grupo μ , 1987: 191) del “genocidio del terrorismo de Estado”, por parte de los familiares de las víctimas de Cromañón. Es decir que, el Estado no estaría involucrado como victimario en el sentido jurídico o ético, pero las prácticas, modalidades, recursos, denominaciones y reclamos que aparecen en Cromañón, en principio, se representan como equivalentes a las de los Organismos de

¹ Madres de Plaza de Mayo y Madres de Plaza de Mayo – Línea Fundadora, Abuelas de Plaza de Mayo, Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.), HERMANOS, Liga Argentina por los Derechos Humanos, Servicio de Paz y Justicia (coordinado por Adolfo Pérez Esquivel –Premio Nobel de la Paz, 1980-) Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, Movimiento Ecuaménico por los Derechos Humanos, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) y Asociación de ex detenidos-desaparecidos.

Derechos Humanos, debido a la concepción que los familiares de víctimas de Cromañón tienen del Estado únicamente como “Aparato Represivo” (Althusser, 1970: 20). O más bien, si las representaciones de “genocidio del terrorismo de Estado”, “reclamo de Justicia”, “asesinos”, “víctimas”, marchas, escraches y fotografías de los rostros de las víctimas, funcionan a modo de “significantes vacíos” y/ o “significantes flotantes” (Laclau, 2002: 33; 26), porque se representan como recursos legítimos e instaurados en la cultura política argentina para efectuar el reclamo de Justicia, ante autoridades políticas y para la búsqueda de apoyo de otros sectores de la sociedad civil.

En segundo lugar, surge la cuestión de saber, por un lado, si a través de las prácticas y modalidades de Organismos de Derechos Humanos utilizadas y reelaboradas por los familiares de víctimas y sobrevivientes de Cromañón y la representación mediática de aquéllas, se puede concebir al incendio, en tanto acontecimiento, como una “catástrofe social” que provocó, a su vez, una “catástrofe psíquica” (Käes, 2006: 167; 168), como parece haberlo constituido la última dictadura militar en la Argentina. Es decir, si existió la posibilidad de representación de la “ruptura catastrófica” por parte de los familiares de Cromañón, teniendo en cuenta que se reproducen representaciones del “genocidio del terrorismo de Estado” y sus consecuencias y, por otro lado, si en dichas prácticas y sus representaciones se evidencian aspectos de un tipo de “trabajo de duelo” (Freud, 1976: 243), en relación a la representación de las modalidades de Organismos de Derechos Humanos en los medios.

Por último, parece observarse que, de manera similar a la utilización y reelaboración de las modalidades de prácticas de los Organismos de Derechos Humanos, por parte de los familiares y sobrevivientes de Cromañón, las modalidades de “interpelación” (Althusser, 1970: 68) que provienen del “sistema discursivo e ideológico” del rock (Lewis, 1990: 28-29), retoman y (re)configuran las

representaciones de estas prácticas y símbolos y, de este modo, podrían llegar a “condensarse” (Freud, 1976: 285-310) con “lo político”, cuyo principio fundante es el “desacuerdo (Rancière, 1996: 10-11).

Objetivos

Objetivos generales:

1. Analizar en las fotografías de la prensa escrita masiva las representaciones en torno a la construcción del incendio Cromañón en tanto “acontecimiento” (Pêcheux, 1997: 3) (como “tragedia”, “masacre”, “catástrofe”, “drama”, “desastre”, “atentado”, “matanza”, “genocidio del terrorismo de Estado”, “sacrificio”) y cómo esas denominaciones resignifican, a su vez, la “interpelación” (Althusser, 1970: 68) de los actores sociales involucrados (fallecidos, sobrevivientes, familiares, funcionarios públicos y empresarios).
2. Examinar qué procesos de “sobredeterminación” (Laclau, 1987: 134), mediante operaciones de “desplazamiento” y de “condensación” (Freud, 1976: 311-315; 285-310) se establecerían en Cromañón con las representaciones de prácticas y símbolos de la denominada lucha contra la violencia política estatal, y por qué se “reproducen/ transforman” (Pêcheux, 2003: 157) para la configuración de un acontecimiento que podría catalogarse como “catástrofe no natural” o “catástrofe social” (Käes, 2006: 167) y no como “genocidio del terrorismo de Estado”.

3. Investigar si las representaciones de prácticas y símbolos constituyen indicadores de un atravesamiento del “trabajo de duelo” o, más bien, si dan cuenta de una especie de “compulsión a la repetición” (Freud, 1976: 243; 152), por parte de los familiares. En este sentido, indagar si se puede catalogar al “acontecimiento” como una catástrofe social que produce, a su vez, una catástrofe psíquica que imposibilita la representación de la ruptura que implica el acontecimiento y si ésta puede denominarse como “catastrófica”.

4. Observar las significaciones, en los órdenes simbólico e imaginario, de las interpelaciones del “sistema discursivo e ideológico” del rock (Lewis, 1990: 28-29) que aparecen en la escenificación del trabajo de duelo y en el reclamo de Justicia; para, finalmente, intentar vincular esas formas en las que se atraviesa el duelo (nutrido también por la Cultura del rock) y que repercute en el pedido de Justicia con la presencia de lo que serían “interpelaciones de clase” (Althusser, 1970: 48).

Objetivos específicos:

1. Estudiar cómo y/ o por qué se produce la confrontación discursiva entre los “efectos de sentido” de las fotografías y sus epígrafes, en la prensa escrita masiva, sobre la denominación de Cromañón y analizar de qué forma la “nominación” (Laclau, 2005: 142) de los agentes sociales involucrados constituyen representaciones que estarían integradas a ciertas “formaciones imaginarias” (Pêcheux, 1978: 48); y dilucidar cómo y qué modalidades o particularidades tienen estas nominaciones que retoman varias ya utilizadas para designar a agentes y procesos sociales y/ o políticos, así como casos de

Organismos de Derechos Humanos y consecuencias del “genocidio del terrorismo de Estado”.

2. Interpretar en las fotografías de prácticas y símbolos (marchas, escraches y zapatillas) la reproducción/ transformación de la representación de modalidades de reclamo(s) y “demandas sociales” (Laclau, 2005: 98), provenientes de Organismos de Derechos Humanos, para investigar cómo aparecen configuradas las representaciones del “desacuerdo” (Rancière, 1996: 10-11), propio de “lo político”, hacia “la política” entendida como “lo institucional” (Caletti, 2001: 21), en el escenario público.

3. Indagar cómo se relaciona o incluye el “santuario de Cromañón” en los órdenes simbólico e imaginario e investigar si en las representaciones fotográficas sobre este lugar se produce un “efecto retroactivo de la nominación” (Žižek, 1992: 146). Asimismo, también se tratará de explicitar de qué manera es posible que ese efecto repercuta en la interpelación de los fallecidos y la designación del acontecimiento, en cuanto al modelo de “identificación imaginaria” (Op. Cit.: 147) de muerte que poseen los deudos.

4. Investigar la condensación entre las interpelaciones específicas del “sistema discursivo” del rock (Lewis, 1990: 28-29) y las representaciones provenientes de “lo político” para poder dar cuenta si el discurso del rock actúa como (re) configurador de sentidos en las representaciones de las prácticas conmemorativas y símbolos en la escenificación del reclamo por Justicia.

Hipótesis

Hipótesis principales:

1. La confrontación discursiva en torno de la configuración de Cromañón, ha consistido en la tensión entre “tragedia”, por parte de la prensa escrita masiva y “masacre”, por parte de los familiares de víctimas que ha determinado, a su vez, la construcción de Cromañón como “metonimia” (Grupo μ , 1987: 191) del “genocidio del terrorismo de Estado”, debido a una reducción de la concepción del Estado a uno de sus elementos, en tanto “Aparato Represivo” (Althusser, 1970: 20), por parte de los familiares. No obstante, la reproducción/ transformación de representaciones de prácticas conmemorativas y símbolos (marchas, escraches, fotografías de los rostros de las víctimas y demandas por Justicia) pertenecientes a los Organismos de Derechos Humanos se debe también a una operación de “interpelación” (Althusser, 1970: 68), en términos de mecanismo general, por parte de dichos Organismos, los cuales han constituido a los agentes sociales en la conformación de modalidades de prácticas “políticas” para el reclamo por acontecimientos en los que se involucra la muerte trágica de personas.

2. La posibilidad de representación psíquica del acontecimiento, por parte de los familiares, mediante estos rituales y símbolos parece significar, a diferencia de los procesos traumáticos relacionados con el “genocidio del terrorismo de Estado”, un atravesamiento del trabajo de duelo, una aceptación de la pérdida, probablemente, debido a la presencia de testigos del acontecimiento, medios de comunicación, la existencia de los cuerpos de las víctimas, la certificación de sus defunciones y de sus

sepulturas. Por lo cual, no podría, en primera instancia, catalogarse al acontecimiento como una catástrofe social que provoca, a su vez, una catástrofe psíquica.

3. El sistema discursivo del rock y sus interpelaciones de carácter “contestatario”, intervienen en la (re) configuración de las representaciones del “desacuerdo”, propio de “lo político”, ya que ambos discursos y producen “efectos de sentido” que tienen que ver con una impugnación a “la política”, entendida como “lo institucional” y efectos de sujeto que dan cuenta de la expresión de una interpelación de clase en el terreno ideológico.

Hipótesis secundarias:

1. Las representaciones de las “demandas sociales” (Laclau, 2005: 98) por “Verdad” y “Justicia”, la bandera argentina con las fotografías de los rostros de las víctimas de Cromañón adheridas o colgadas sobre el pecho, pertenecientes a los Organismos de Derechos Humanos, constituyen “significantes vacíos” y/ o “significantes flotantes” (Laclau, 2002: 33; 26) presentes en la escenificación del reclamo por Justicia, en tanto no están atados a un significado único y determinado, sino que adquieren distintos significados de acuerdo a las cadenas significantes en las que se inscriben: “genocidio del terrorismo de Estado”/ Cromañón.

2. El “santuario de Cromañón” aparece representado, en el orden imaginario, como “metáfora” y “sinécdoque” (Grupo μ , 1987: 176; 191) del cementerio o “monumentum” (Ariès, 1982: 51), en tanto se trata de una tumba simbólica, vacía, que tiene el sentido de rememorar a los difuntos, por medio de las fotografías de los rostros acompañadas de

sus nombres, las cuales aparecen como sinécdoques de los cuerpos y los sujetos, se encuentran en lugar de las lápidas sepulcrales y buscan individualizar, corporizar y otorgar identidad a los difuntos. En el orden simbólico, representa un “templo” o “altar” que pretende dar cuenta de la existencia de un “sacrificio” y de una posterior sacralización de la identidad de los difuntos. De este modo, las representaciones del santuario producen un efecto retroactivo de la nominación del acontecimiento, del lugar del incendio y de la interpelación de los fallecidos.

3. Las interpelaciones provenientes del sistema discursivo del rock y del “rock chabón”, en particular, configuran una relación de “identificación” (Freud, 1976: 73-78) entre los seguidores y el grupo Callejeros, dan cuenta de un reconocimiento ideológico mutuo y responden a una “interpelación de clase” (Althusser, 1970: 48) en el terreno ideológico. Estas interpelaciones producen efectos de sujeto que dan cuenta de determinadas “identificaciones simbólicas” (Žižek, 1992: 146) y “formaciones imaginarias” (Pêcheux, 1978: 48), por parte de la prensa escrita masiva y de los familiares, con respecto a la representación de la identidad de las víctimas y de los sobrevivientes, que refieren a ciertas imágenes y lugares asignados en la estructura social.

Justificación

En primer lugar, el presente análisis inscribe a Cromañón, considerado como proceso socio-cultural en su aspecto comunicacional, en el terreno de la producción social de las significaciones -que es lo que caracteriza a las Ciencias de la Comunicación-, en tanto ha producido, pero también “reproducido/ transformado” (Pêcheux, 2003: 157) representaciones sociales, de las cuales se analizarán aquellas inscriptas en las fotografías de la prensa escrita masiva.

Si bien el análisis de representaciones sociales es una perspectiva de investigación existente en los estudios de Comunicación, la presente investigación constituye un aporte original en cuanto pretende dar cuenta de la lectura y resignificación, desde el presente, de las huellas del pasado y poder establecer vínculos con aquellas por medio del análisis de representaciones. Asimismo, constituye un aporte original porque, hasta el momento, no existe otra investigación sobre Cromañón que analice un material semejante ni que utilice el presente enfoque teórico-metodológico.

Sobre el caso Cromañón sólo existen investigaciones que se han realizado en forma dispersa o que han focalizado en aspectos parciales de este caso, sobre todo en los procesos sociales, políticos y culturales a los que dio lugar (juicio político y destitución del Jefe de Gobierno; alineación de partidos político heterogéneos; las regulaciones de normas y leyes en los lugares públicos; la concientización social sobre el estado de estos lugares y la seguridad; las críticas al denominado “rock chabón” y sus prácticas; a los circuitos independientes de producción y promoción del rock; el rol de la familia y las prácticas de los jóvenes, entre otros). O bien, que vincularon algunos de estos aspectos de forma poco crítica con otras prácticas como las utilizadas para la lucha por los Derechos Humanos y las consecuencias del “genocidio del terrorismo de Estado”.

Cabe destacar que, actualmente, no existen estudios exhaustivos y sistemáticos sobre las representaciones en los medios masivos de comunicación de lo ocurrido en Cromañón, ni tampoco trabajos que analicen específicamente la dimensión fotográfica del mismo. A lo sumo, se pueden encontrar un conjunto de artículos de corte académico que tratan aspectos parciales del acontecimiento que focalizan la dimensión juvenil y la cultura del rock, en especial, desde la perspectiva de los actores sociales, en la cual no se centra la presente investigación.

La originalidad de la investigación radicaría en realizar un enfoque novedoso con respecto al caso, en aspectos que no han sido explorados: las representaciones del “genocidio del terrorismo de Estado” que se reproducen/ transforman para la construcción del acontecimiento que no podría considerarse dentro de esa clasificación de los denominados “crímenes de Estado”; la representación de los agentes sociales involucrados, de las prácticas y símbolos conmemorativos, en la escenificación del trabajo de duelo y del reclamo por Justicia; y, por otro lado, la conceptualización del rock como discurso ideológico, en tanto (re) configurador de otras representaciones provenientes de la religión católica y/ o de la religiosidad popular y “lo político”, que parece conformar una especie de cultura política, constituida por prácticas y símbolos que manifiestan el “desacuerdo”, fundante de “lo político”.

Perspectiva de abordaje

La imbricación existente entre las referencias conceptuales, es decir, el marco teórico y la metodología, según la denominación tradicional -en tanto los aspectos teórico-metodológicos constituyen una unidad, ya que los supuestos teóricos indican el tipo de metodología posible, apropiada y factible, de acuerdo al enfoque teórico-sustentan la perspectiva elegida. La realización de esta investigación consistirá en una interrelación del Análisis Automático del Discurso (Escuela Francesa)² y conceptos

² “En un sentido estricto se agrupa bajo esta denominación a un conjunto de investigaciones que surgieron a mediados de los años 1960 y que fueron consagradas en dos publicaciones: en 1969, en el número 13 de la revista Langages cuyo título era: “El análisis del discurso” y en Analyse automatique du discours de Pêcheux (1938-1983), el autor más representativo de esta corriente. El núcleo de estas investigaciones es el estudio del discurso político llevado a cabo por lingüistas e historiadores con una metodología que asociaba la lingüística estructural y una “teoría de la ideología” que se inspiró simultáneamente, en una relectura de la obra de Marx hecha por Althusser y en el Psicoanálisis de Lacan. Se trataba de pensar la relación entre lo ideológico y lo lingüístico evitando reducir al análisis de la lengua o, por el contrario, disolver lo discursivo en lo ideológico. Al denunciar la ilusión del Sujeto del discurso de ser “la fuente del sentido”, la Escuela francesa privilegió los caminos “analíticos” que desestructuraban los textos: se trataba de hacer aparecer el discurso como una plenitud engañosa cuyo análisis debía revelar la

provenientes del encuentro entre el marxismo y el psicoanálisis, a partir de la incorporación de conceptos de éste último a la problematización general de las significaciones propias del mundo social que sugiere Louis Althusser en los años ‘60.

Para el análisis de las representaciones sociales se trabajará con la revisión de la concepción marxista de ideología³ desde el punto de vista althusseriano que consiste en:

(...) Una representación de las relaciones imaginarias de los individuos con sus condiciones reales de existencia [y además] como un sistema, (que posee su lógica y su rigor propios) de representaciones (imágenes, mitos, ideas o conceptos según los casos) dotados de una existencia y de un papel históricos en el seno de una sociedad dada. (Althusser, 1967: 191-195)

A partir de esta concepción, la investigación sobre las representaciones dará lugar al análisis de la configuración del acontecimiento” que se produce “en el punto de encuentro entre actualidad, actualización y memoria discursiva” (Pêcheux, 1997: 3). Con “actualidad” se hace referencia a las “condiciones de producción”, que constituyen las circunstancias determinadas de un discurso, esto es, “la posición de los protagonistas del discurso y el ‘referente’ (el ‘contexto’, la ‘situación’ en la que aparece el discurso)” (Pêcheux, 1978: 59). El análisis de las condiciones de producción, permitirá establecer el concepto de “formaciones imaginarias” de los agentes sociales involucrados (fallecidos, familiares, sobrevivientes, funcionarios públicos y empresarios) que aparecen en la representación mediática y que “designan el lugar que A y B atribuyen cada uno a sí mismo y al otro, la imagen que ellos se hacen de su propio lugar y del lugar del otro” (Op. Cit.: 48). Estas formaciones imaginarias incluyen “formaciones

‘inconsistencia’ fundamental al relacionarla con el trabajo de las fuerzas inconscientes” (Maingueneau, 1999: 52-53).

³ Se trata de la concepción marxista-leninista de la ideología que utilizan Althusser y Pêcheux y que presenta algunas variaciones en los planteos de Žižek y Lacan.

discursivas interrelacionadas que determinan lo que puede y debe ser dicho a partir de una posición dada en una coyuntura dada” (234).

Teniendo en cuenta el concepto de “referente”, en tanto “se trata de un objeto imaginario (el punto de vista de un sujeto) y no de la realidad física” (50), se entenderá la producción de “efectos de sentido”, como representaciones de orden imaginario, es decir, de carácter inconsciente, no racional, que aparecen traducidas en el orden simbólico de la superficie discursiva, que producen y reproducen, a su vez, “efectos de sujeto” en la denominación de los agentes sociales involucrados, producto de la operación de “interpelación”. Por medio de dicha operación, la ideología constituye a los individuos en sujetos, mediante el doble mecanismo de “reconocimiento” del individuo como sujeto, en relación especular al gran “Otro”, Sujeto, único y central, mediante su llamado al mandato de ubicarse en un determinado lugar del proceso social; y, a la vez, de “desconocimiento” del funcionamiento de dicho mecanismo que pone en marcha este proceso que garantiza la interpelación y la sujeción a la ideología (Althusser, 1970: 68).

Por otro lado, el análisis de las representaciones, en los ordenes imaginario y simbólico, dará lugar a la introducción del concepto de “efecto retroactivo de la nominación” (Žižek, 1992: 146) con respecto a la producción de efectos de sentido en la construcción del acontecimiento y en la resignificación de efectos de sujeto, mediante la operación de “retroversión del sentido”, donde “(...) el efecto de sentido se produce siempre hacia atrás” y provoca “(...) la ilusión de que el sentido de un determinado elemento estaba presente en él desde el comienzo como su esencia inmanente” (Op. Cit.: 143-144).

Asimismo, se tendrá en cuenta el “proceso de producción” discursivo que “resulta de la composición de un estado determinado de las condiciones de producción

con un sistema lingüístico dado (...) e induce una transformación de este estado” (Pêcheux, 1978: 55-58), para referirse a la “reproducción/ transformación” (Pêcheux, 2003: 157) de representaciones, que por medio del concepto de “memoria discursiva”, que plantea la idea de que “sobre el discurso sobrevuela la memoria de otros discursos” (Maingueneau, 1999: 71), hace referencia a la relación pasado/ presente que aparece como un aspecto principal en el caso de Cromañón, motivo por el cual los estudios de Memoria, constituyen un marco teórico de vital importancia, en tanto se trata de leer, desde el presente, la apropiación y/ o resignificación de representaciones fotográficas del pasado en Cromañón.

De este modo, al hacer referencia al término “genocidio” éste puede ser concebido como “práctica social con sus características, con sus instrumentos teóricos y prácticos, con sus formas de adiestramiento, con su tecnología particular y sus técnicas específicas, y que un gran número de los miembros de nuestras sociedades fueron conformados con cierta potencialidad genocida, que sólo requiere de ciertos mecanismos para salir de su latencia” (Feierstein, 2000: 17). No obstante, en esta investigación será utilizado el sintagma “genocidio del terrorismo de Estado”, ya que el significante “genocidio” “ha quedado establecido como el término que designa los asesinatos masivos del terrorismo de Estado” (Vezzetti; 2002: 160) en nuestro país.

Por su parte, la fotografía se concibe como representación que, en tanto operación que vuelve a hacer presente lo que está ausente (re-presenta), puede ser considerada como “signo” definido como: “(...) un primero que mantiene con un segundo llamado su *Objeto*, tan verdadera relación triádica que es capaz de determinar un tercero, llamado su *Interpretante*, para que éste asuma la misma relación triádica con respecto al llamado *Objeto* que la existente entre el *Signo* y el *Objeto*” (Peirce en Todorov, 1987: 104).

La imagen fotográfica constituye un “ícono indicial” que posee una “función analógica, de parecido (indirecto) entre signo y objeto” (Schaeffer, 1990: 45; 42). Un “ícono” “es lo que exhibe la misma cualidad, o la misma configuración de cualidades, que el objeto denotado” (Todorov, 1987: 105). Y, por otro lado, la fotografía puede entenderse como “substituto indiciario” ya que “al tiempo que rubrica la ausencia efectiva del referente, se ofrece él, en cuanto representación, como un objeto concreto, material, dotado de una consistencia física real” (Dubois, 2008: 276). El “índice” se trata de “un signo que se encuentra en contigüidad con el objeto denotado” (Todorov, 1987: 105).

La fotografía, en tanto signo indicial, constituye la representación de una ausencia, que denota un lazo existencial con el objeto (referente) y la presencia de un interpretante (receptor) que se relaciona con el orden de lo simbólico, de la Cultura o convención, en tanto el “símbolo” “se refiere a algo por la fuerza de una ley (...) un signo determinado por su objeto dinámico en el sentido en que será interpretado” (Idem). De este modo, se relaciona con el concepto de “identificación simbólica” por parte del interpretante que consiste en “la identificación del sujeto con alguna característica significativa, rasgo del gran Otro, en el orden simbólico. Esta característica es aquella que, según la definición lacaniana del significante, ‘representa al sujeto para otro significante’; asume una forma concreta, reconocible en un nombre o en un mandato que el sujeto toma a su cargo y/ o se le otorga” (Pêcheux, 1978: 146).

Y, por otro lado, el orden simbólico de la fotografía hace referencia a la elección de la representación en cuanto al o a los objeto/s a representar y al modo de hacerlo. En el camino de la presentación a la representación, se abre una brecha. La representación trae consigo otras cosas que no están en la presentación. Todo signo guarda con el objeto que nombra una relación que puede ser “icónica”, “indicial”, “simbólica”, pero

también “metonímica”, “metafórica” o “sinecdóquica”. En la figura retórica de la “metonimia” “la relación que hay entre los objetos es de tal clase que el objeto cuyo nombre es tomado subsiste independientemente de aquel del que extrae la idea, y no forma en absoluto un conjunto con él” (Grupo μ , 1987: 191); la “metáfora” “no es una sustitución de sentido, sino una modificación del contenido semántico de un término. Esta modificación resulta de la conjunción de dos operaciones de base: adición y supresión de semas (...) La metáfora es el producto de dos sinécdoques” (Op. Cit.: 176) y en la “sinécdoque” “el vínculo que se encuentra entre estos objetos supone que los mismos forman un conjunto como el todo y la parte” (191).

Estos conceptos serán útiles para dar cuenta de las operaciones ideológicas que pueden rastrearse en las fotografías que intervienen en la construcción de un acontecimiento de carácter irreplicable, imprevisto, que irrumpe y que, al implicar una “interrupción del tiempo” ya que “la fotografía tiene un protagonista oculto, el tiempo detenido, sin tiempo detenido, no hay fotografía” (Núñez, 2005), pone en tela de juicio el “efecto de realidad” que “designa los indicios o los códigos de analogía que permiten al espectador creer en la realidad de lo que ve en pantalla” (Magny, 2005: 36). “La imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro (y no una construcción elaborada con rastros fotográficos diversos), no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir” (Sontag, 2003: 57).

En este sentido, para dar cuenta de los efectos de sentido y efecto de sujeto en las fotografías, se aplicarán los conceptos de “encuadre”, que es una “operación material efectuada por el operador. Consiste en definir el cuadro de un plano fijo o en movimiento (...) El cuadro es el límite material del campo visual registrado en la pantalla, que separa el campo del fuera de campo (...) Encuadrar implica una intención

estética o significativa (...) El cuadro incluye o excluye” (Magny, 2005: 40). Se trabajará con el binomio “campo/ contracampo”, (Op. Cit.: 22-23), para observar lo que aparece como figura/ fondo o primer plano/ segundo plano. En este sentido, se hará referencia al “foco”, en tanto “el punto más nítido de la foto debe señalar lo que el fotógrafo considera el aspecto más importante de la imagen” (Lowrie, 2001). También, se utilizará el concepto de “profundidad de campo”, “la porción de espacio que aparece enfocada en la imagen (...) permite mostrar simultáneamente en un mismo plano varias acciones escalonadas en varios planos más o menos alejados dentro de la imagen” (Magny, 2005: 75-76). Se observarán los tipos de “plano” (general, de conjunto, de semiconjunto, medio, americanos, corto, primer plano, primerísimo primer plano o inserto) (Op. Cit.: 39-42). Se analizarán los “ángulos de toma”, donde “el objetivo y la colocación de la cámara definen una cierta extensión o campo” (13) y pueden ser definidos como “altura del hombre o del ojo”, “un ángulo de toma sin efecto” (9), “picado”, que “consiste en situar la cámara por encima de los personajes y los objetos, según un ángulo de toma de arriba abajo, tradicionalmente, induce un sentimiento de superioridad por parte de quien mira (espectador/ personaje) y la idea de aplastamiento de quien es mirado” (69-70) y “contrapicado”, que “sitúa la cámara por debajo (...) siguiendo un eje de toma de abajo arriba, en términos de punto de vista del espectador, sugiere la superioridad de lo filmado” (27).

Por su parte, en las fotografías se observarán sus epígrafes para determinar qué función de “anclaje” a nivel del mensaje lingüístico poseen con respecto a la imagen, que consiste en “un texto que conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, le obliga a evitar unos y a recibir otros; por medio de un *dispatching*⁴, a menudo sutil, lo teledirige en un sentido escogido de antemano” (Barthes, 1986: 36). El

⁴ “Dispatch”: enviar (Diccionario Español-Inglés Oxford, 2005). En este caso, el término “dispatching” hace referencia al envío-reenvío de sentido.

epígrafe puede constituir “una descripción denotada de la imagen” (Idem), es decir, una función explicativa, y/ o también de “relevo”, por lo cual “pasa de ser el guía de la identificación a serlo el de la interpretación” (Idem). Por otro lado, se analizarán en las fotografías los conceptos de “studium”, es decir, “una extensión que yo percibo bastante familiarmente en función de mi saber, de mi cultura (...) que remite siempre a una información clásica” (Barthes, 2003: 65) que servirá para dar cuenta de la remisión a otras representaciones, y de “punctum”, “ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (Idem) para focalizar en aquellas representaciones que pueden hacer referencia a “lo ominoso” que “pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y terror” (Freud, 1976: 219).

Además, para el análisis de las fotografías, se tomarán los conceptos de “esencia” de la fotografía, constituida por el pasado o “Esto ha sido” (Barthes, 2003: 136), para dar cuenta de la “pérdida” o “ausencia” del objeto de amor que, en el primer caso implica la idea misma de la muerte y la segunda que conlleva la idea de una “muerte inconclusa o no muerte” (Da Silva Catela, 2001: 115 y 158)⁵; lo “Real” del referente, es decir “no la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía” (Barthes, 2003: 135-136) y el “retorno de lo muerto” (Op. Cit.: 39) que se vincula con las representaciones de carácter “ominoso” en las fotografías de los difuntos.

Por otra parte, cabe aclarar que la investigación se dedicará a analizar representaciones desde una perspectiva “sin sujeto”. Se hará mención a la representación de los agentes sociales involucrados, entendidos como “agentes de prácticas sociales bajo la forma de sujeto, que es la forma de existencia histórica de todo

⁵ Como sería en el caso de los desaparecidos, “categoría que representa la triple condición de: la falta de un cuerpo, la falta de un momento de duelo y la de una sepultura” (Da Silva Catela, 2001: 121), lo cual dificulta el “trabajo de duelo” (Freud, 1976: 243).

individuo”, (Althusser, 1973: 75-81) considerando que “éste actúa en y bajo las determinaciones de las condiciones materiales de existencia y de las relaciones sociales, producto de la lucha de clases y no de la categoría idealista de “Sujeto”, como centro, origen, esencia y causa primera de la historia” (Idem).

Por otro lado, se tendrá en cuenta el carácter de “sobredeterminación” que presentan las representaciones fotográficas y que implica: “(...) un tipo de fusión muy preciso, que supone formas de reenvío simbólico y una pluralidad de sentidos (...)” (Laclau, 1987: 134), lo cual requiere examinar las operaciones de “desplazamiento” y “condensación” oníricas (Freud, 1976: 285-310; 311-315). Considerando que tanto el sueño como las representaciones constituyen fenómenos significativos que transmiten un mensaje que se ha de descubrir mediante un proceso de interpretación, ambos tienen contenidos manifiestos e ideas latentes. El primero es el argumento, esa especie de jeroglífico que hay que analizar, mientras que las ideas latentes son las imágenes inconscientes que tienden a manifestarse de manera deformada y que podemos rastrear por medio de “cadenas significantes”. De este modo, en las representaciones (ideas latentes) se pueden rastrear los contenidos manifiestos (prácticas y símbolos) que aparecen en la construcción del acontecimiento.

Por su parte, los conceptos de “reproducción/ transformación” (Pêcheux, 2003: 157) de las relaciones de producción en una formación social cuyo principio es la lucha de clases, serán útiles para dar cuenta de la reelaboración de formaciones discursivas e ideológicas, de representaciones de modalidades de reclamo, símbolos y “demandas sociales” (Laclau, 2005: 98) que, en el plano ideológico, intentan imponer nuevas relaciones de “contradicción-desigualdad-subordinación” (Pêcheux, 2003: 160) entre las regiones de los “aparatos ideológicos de Estado” (AIE) (política, mercado, cultura y sus prácticas) que constituyen las instituciones sociales (Althusser, 1970: 27-28).

De este modo, las representaciones de los reclamos serán entendidas bajo el concepto de “demanda” que “presenta reclamos a un determinado orden establecido, ella está en un relación peculiar con ese orden, que la ubica a la vez dentro y fuera de él” (Laclau, 2005: 9) y pueden ser caracterizadas como “populares” (Op. Cit.: 98-99) en tanto impliquen “una acumulación de demandas insatisfechas y una creciente incapacidad del sistema institucional para absorberlas de un modo *diferencial* (cada una de manera separada de las otras) y eso establece entre ellas una relación equivalencial” (Idem), en este sentido, la “lógica de la equivalencia” se establece “porque una serie de demandas particulares se frustraron” (Op. Cit: 105).

Asimismo, se entenderá la presencia de objetos/ elementos parciales y particulares (denominaciones, demandas por Justicia, fotografías de las víctimas, bandera argentina con fotografías adheridas, figuras políticas) como “significantes flotantes”, es decir, “términos que se articulen diferencialmente a cadenas discursivas opuestas (...) y que, dentro de estas cadenas discursivas, el término flotante funcione no sólo como componente diferencial sino también equivalencial respecto de los otros componentes de la cadena” o “significantes vacíos” que “representan (o encarnan) la plenitud ausente de la comunidad” (Laclau, 2002: 26; 33)⁶, que pueden dar surgimiento a efectos de sentido hegemónicos, mediante “prácticas articuladoras” que “establecen una relación entre elementos tal que su identidad resulte modificada (...) *discurso* es la totalidad estructurada que resulta de la práctica articuladora” (Laclau y Mouffe, 1978: 105) donde los “elementos”, es decir, “cualquier diferencia que no es articulada discursivamente” se constituyen en “momentos”, esto es “posiciones diferenciales, en tanto que aparecen articuladas dentro de un discurso” (Idem) o bien, mediante la

6 Significantes flotantes y vacíos son distinciones analíticas, pero constituyen las dos caras de una misma operación de sentido. El significante vacío es vacío, en tanto, no tiene un significado único y determinado. Para que haya flotación, el significante tiene que ser vacío. El significante vacío es flotante, en tanto puede articularse a una u otra cadena de significantes (cadenas incluso opuestas).

constitución de “puntos nodales”, en tanto “significantes privilegiados que fijan el sentido en una cadena” (Op. Cit.: 112). De este modo, se trata de “prácticas hegemónicas” que “producen una sutura en la medida en que su campo de operación es determinado por la apertura de lo social, por el carácter en última instancia no fijado de cada significante. Esta falta original es precisamente lo que la práctica hegemónica trata de llenar” (88).

En este sentido, las “prácticas hegemónicas” serán concebidas como (re)configuradoras de representaciones sociales, soportadas en el orden imaginario, constitutivo de los sujetos es decir, de carácter inconsciente, no racional, que se manifiestan en el escenario de lo público, entendido como perteneciente al orden simbólico, de manera similar a la superficie discursiva. (Schejtman, 2002: 179-231) El escenario de lo público que aparece representado en las fotografías constituye una precondición para la aparición de la ciudadanía y la manifestación de representaciones de “lo político” que surge “cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte” (Rancière, 1996: 25), constituye una actividad distintivamente humana, cuyo principio es el “desacuerdo” por el cual, “un argumento remite al litigio sobre el objeto de la discusión y sobre la calidad de quienes hacen de él un objeto” (Op. Cit.: 10-11). El concepto de “lo político” se opone, de alguna manera, a la concepción de “la política” entendida como “aquel conjunto de acontecimientos, relaciones, institutos y procesos que suelen ser reconocidos en esa especificidad por el lenguaje ordinario” (Caletti, 2001: 21). Por otro lado, en las representaciones de los reclamos se puede aplicar el concepto de una “memoria airada”, es decir, “que contiene ira como parte de la inscripción de lo traumático (...) se trata del reclamo desde el espacio de las afecciones, frente a una concepción tradicional de la lógica política” (Rodríguez Marino, 2006: 177).

Asimismo, se hará referencia a la representación del Estado como el gran “Otro”, ese Sujeto único y central, por el cual los sujetos son interpelados y constituidos como tales al reconocer su mandato (Althusser, 1970: 64-80) y representado como aquel a quien los sujetos le asignan el poder y la responsabilidad, pues se cree que es quien tienen la capacidad de dar todas las respuestas (Žižek, 1992: 156). Por su parte, se entenderá a los fallecidos, como el pequeño “Otro”, “la dimensión del objeto como real (...) el *objet petit a* lacaniano (...) la objetivización de un vacío” (Op. Cit.: 133-134), además concebidos como el corazón del “desacuerdo” en la pretensión del principio político de la “igualdad”, entre familiares y fallecidos ante el reclamo de “quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común (...) la contradicción de dos mundo alojados en uno sólo: el mundo en que son y aquel en que no son (...)” (Rancière, 1996: 42).

Por su parte, las fotografías de la prensa escrita masiva en las que aparecen representaciones de prácticas conmemorativas y símbolos pueden ser entendidos como indicadores del atravesamiento del “trabajo de duelo”, por parte de los deudos, que implica:

(...) Acatar la orden que la realidad imparte ante la pérdida real y objetiva del objeto de amor que consiste en quitar la libido de sus enlaces con el objeto, cuestión que no puede ejecutarse más que con un gran gasto de tiempo y de energía de investidura, ya que el objeto perdido continúa en lo psíquico (Freud, 1976: 242)

En este sentido, las fotografías pueden funcionar a modo de representación y de contribución a la certificación y aceptación de las muertes que implica y posibilita el trabajo de duelo, que requiere la presencia de los cuerpos, de sus sepulturas y de tiempo para desinvertir, es decir quitar la libido del objeto de deseo, que en este caso

constituyen los fallecidos. O, por el contrario, si el objeto persiste y lo hace en las vivencias y/ o escenas que resultan traumáticas para los familiares, se puede dar cuenta de la existencia de una “compulsión de repetición” que significa “una reproducción del recuerdo mediante la acción” (Freud, 1976: 152) y constituye un indicio de la no aceptación de las pérdidas reales y objetivas de personas que implica la muerte.

La existencia o no de la posibilidad de representación psíquica, es decir, de poder inscribir en términos simbólicos representaciones soportadas en el orden imaginario (Schejtman, 2002: 179-231) se conecta con la conceptualización o no del acontecimiento como una “catástrofe social”, que consiste en “la aniquilación (o perversión) de los sistemas imaginarios y simbólicos predispuestos en las instituciones sociales y transgeneracionales” (Käes, 2006: 167). La catástrofe social implica, a su vez, una situación de “catástrofe psíquica”, en tanto “provoca efectos de ruptura en el trabajo psíquico de ligadura, de representación y de articulación” (Idem), imposibilitando la capacidad de representación psíquica de la ruptura que implica el acontecimiento.

En este sentido, las representaciones en torno del acontecimiento darán lugar a la introducción del concepto de “fantasía ideológica”, que “no es el de una ilusión que enmascare el estado real de las cosas, sino el de una fantasía (inconsciente) que estructura nuestra propia realidad social”, es decir que tal estructuración es parte de la actuación ideológica y consiste en “ofrecernos la realidad social misma como una huida de algún núcleo traumático, real” (Žižek, 1992: 61), es decir que la fantasía ideológica puede consistir en una especie de respuesta frente al acontecimiento traumático. La fantasía ideológica puede remitir a la existencia de un “síntoma” que consiste en “un elemento particular que subvierte su propio fundamento universal, una especie que subvierte su propio género” (Op. Cit.: 47). De este modo, el síntoma funciona como

“indicio y sustituto” (Freud, 1976: 87), constituye un signo indicial y está en lugar de otra cosa, a modo de metáfora, pero con la cual mantiene un lazo existencial.

Si bien se hizo referencia, al comienzo de este apartado, a la concepción del mecanismo ideológico de interpelación, constitutivo de los sujetos, el marco teórico que nos brinda, permitirá explicar la existencia de las interpelaciones de las ideologías en particular, teniendo en cuenta que: “(...) Una teoría de la ideología en general (...) es uno de los elementos del cual dependen las teorías de la ideologías [y] (...) las ideologías particulares siempre expresan, cualquiera que sea su forma (religiosa, moral, jurídica, política), posiciones de clase” (Althusser, 1970: 48-49). En este sentido, se tomará el concepto de “sistema discursivo e ideológico” del rock (Lewis, 1990: 28-29) que, en tanto modalidad de interpelación ideológica particular:

(...) Comprende una serie de representaciones ideológicas sobre la creación musical y la vida social. El rock emergió no solamente como un género musical, sino también como un sistema discursivo, a través del cual, los efectos de la comercialización e industrialización de la producción musical pueden negociarse y las desigualdades sociales pueden activarse en la arena cultural (...) [Por otro lado], la “esencia del rock” consiste en representar los temas de los jóvenes en su tránsito de la adolescencia a la adultez⁷.

En este sentido, las representaciones ideológicas provenientes del discurso del rock pueden ser caracterizadas como interpelaciones específicas de orden “contestatario”, “inconformista”, “antisistema”, “contrahegemónico”, “contracultural” y las representaciones de “lo político”, cuyo principio es el desacuerdo, es decir, el disenso, por lo cual, tanto el discurso del rock como de “lo político”, conforman modos de constitución subjetiva, es decir, producen y reproducen efectos de sujeto y actúan como (re)configuradores de sentidos sociales que se inscriben en el escenario público.

⁷ La autora pertenece, teóricamente, a los Estudios Culturales.

De este modo, se tomará como referencia el concepto de “discurso” del rock, según el cual “el rock de los años ’70 había desplazado las interpelaciones políticas como articuladoras de las identidades juveniles, en el inconformismo y el enfrentamiento con el mundo adulto, por la situación política del momento” (Alabarces, 1993: 25). Por su parte, el discurso del denominado “rock chabón”, en tanto subgénero musical, será entendido como “una realidad que no se puede definir por un recorte de estilos musicales, letrísticos o proveniencias sociales (...), es la categoría con la que ha sido captada la relación entre el rock y las generaciones nacidas a partir de fines de 1970 y 1980, a veces en la escucha, a veces en la producción, a veces en la articulación comercial del rock” (Semán, 2006: 61-76; 63).

La condensación entre representaciones del discurso del rock con los conceptos de “lo político” y trabajo de duelo puede ligarse con el concepto de “identificación” (Freud, 1970: 73-76) entre los agentes sociales involucrados:

(...) La identificación aspira a configurar el yo propio a semejanza del otro, tomado como ‘modelo’ [y] (...) una masa primaria de esta índole es una multitud de individuos que han puesto un objeto, uno y el mismo, en el lugar de su ideal del yo, a consecuencia de lo cual se han identificado entre sí en su yo.
(Freud, 1976: 73-78)

En este punto, será útil tomar en consideración el tercer tipo de identificación que se configura “(...) a raíz de cualquier nueva percepción de una cualidad común compartida (...)” (Laclau, 1976: 85). “(...) Ese “algo en común” que hace posible la identificación entre los miembros del grupo no puede consistir exclusivamente en el amor por el líder, sino en algún rasgo positivo compartido por el líder y los liderados” (Laclau, 2005: 83), el cual puede llegar a producir un “reconocimiento ideológico” mutuo y expresar una “interpelación de clase” (Althusser, 1970: 66; 48) en el terreno

ideológico, en cuanto a la representación del lugar que reconocen y asumen que ocupan en la estructura social.

De este modo, los conceptos teóricos esbozados y entrelazados se constituyen a modo de guía para la presente investigación, ya que como se mencionó al principio de este apartado, el lazo indisoluble entre teoría y metodología orienta el camino a seguir para dar cuenta del problema de investigación, alcanzar los objetivos propuestos y verificar las hipótesis formuladas.

El corpus de análisis

El material de análisis estará conformado por fotografías de prácticas conmemorativas, rituales y símbolos (marchas, escraches, zapatillas, fotografías de los fallecidos, banderas, santuario) en la prensa escrita masiva, específicamente del periódico La Nación On Line, para comparar lo que elige representar el diario y de qué modo y las representaciones que aparecen en dichas imágenes. Asimismo, en el material iconográfico seleccionado se pretenden observar los cambios y continuidades de sentido en las imágenes y en las prácticas que realizan los familiares de Cromañón.

El corpus de análisis estará determinado, fundamentalmente, por dos razones: los aniversarios o fechas conmemorativas anuales y mensuales del acontecimiento Cromañón y por hechos contextuales que giran en torno al mismo. El material seleccionado abarca el período de tiempo desde el 31 de diciembre de 2004 hasta el 31 de diciembre de 2007 inclusive y el espacio geográfico que comprende Plaza de Mayo, Palacio de Tribunales, Legislatura Porteña, Congreso Nacional y “santuario de Cromañón”.

Capítulo II. Una “larga noche de horror” y “una nueva noche fría”: la construcción del “acontecimiento” Cromañón y la representación de fallecidos, familiares y funcionarios públicos.

El presente capítulo intentará dar cuenta, en tanto hipótesis, de la confrontación discursiva en la producción de significaciones para la configuración de Cromañón en tanto “acontecimiento” (Pêcheux, 1997: 3), entre las fotografías de la prensa escrita masiva y sus epígrafes. De este modo, en tanto objetivos particulares, se observarán las representaciones en torno a las diversas denominaciones del incendio (como “catástrofe”, “tragedia”, “desastre”, “atentado”, “masacre”, “matanza”, “genocidio del terrorismo de Estado”) y cómo éstas resignifican, a su vez, las “interpelaciones” particulares (Althusser, 1970: 48) de los agentes sociales involucrados (fallecidos, familiares y funcionarios públicos) y la representación de prácticas conmemorativas y símbolos.

Por otro lado, se analizará el fenómeno de operaciones de “desplazamiento” y “condensación” (Freud, 1976: 311- 315; 287-310) de representaciones de prácticas, símbolos, modalidades, recursos, denominaciones, consignas y reclamos de los Organismos en la lucha por los Derechos Humanos contra la violencia política estatal, para dilucidar por qué los familiares de los fallecidos en Cromañón “reproducen/ transforman” (Pêcheux, 2003: 157) sus sentidos, para la configuración de un acontecimiento que podría ser catalogado como “no natural” o “catástrofe social” (Käes, 2006: 167) y no como “genocidio del terrorismo de Estado”.

Para tales fines, se abordará el análisis comparativo de las representaciones de marchas, escraches y vigiliass de Cromañón y las de Organismos de Derechos Humanos;

y las zapatillas colgadas con los pañuelos blancos de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, que pueden rastrearse en las fotografías de la prensa escrita masiva.

En la noche del 30 de diciembre de 2004, a las 22: 50 hs., se produjo un incendio en el boliche “República Cromañón”, ubicado en el porteño barrio de Once, en la Calle Bartolomé Mitre 3060, entre Ecuador y Jean Jaurés, donde murieron casi 200 personas - en su mayoría jóvenes, menores de edad- que presenciaban un recital de rock, luego de que un elemento de pirotecnia arrojado impactara en una media sombra e incendiara el techo del lugar. La evacuación de la totalidad de los asistentes no pudo realizarse con normalidad, ya que la puerta de emergencia estaba cerrada con cadenas y candado, la cantidad de personas dentro del local excedía la capacidad del lugar, además se cortó la energía eléctrica poco después de iniciado el incendio y la entrada principal no estaba abierta en su totalidad. Asimismo, por deficiencia en la cantidad y funcionamiento de los matafuegos no se produjo a tiempo la extinción del fuego y los gases tóxicos asfixiaron rápidamente a las personas.

Muchos de los que lograron salir del lugar volvieron a ingresar para rescatar a las personas que todavía se encontraban en el interior del local, mientras que otros improvisaron medidas de primeros auxilios hasta que llegaron refuerzos policiales, médicos y bomberos. En el incendio y en los días subsiguientes murieron 194 personas y alrededor de 700 resultaron heridas, según cifras oficiales.

Al día siguiente, la prensa escrita masiva configuró discursivamente al incendio del siguiente modo: “Tragedia en un recital: 169 muertos” ([La Nación On Line](#), 31/12/2004).

Días posteriores al incendio, las investigaciones sobre el hecho ocurrido dieron a conocer a través de los medios de comunicación que el lugar tenía la habilitación para

funcionar sin estar, en verdad, en condiciones para hacerlo; los inspectores del Gobierno de la Ciudad, Jefes de los Departamentos de Bomberos y de la Policía, responsables de habilitar el lugar, eran “coimeados” por el gerenciador del local, Omar Chabán; otros tres principios de incendio habían ocurrido anteriormente en el mismo local y los rituales de encender bengalas en recitales de rock, eran celebrados en las gacetillas que anunciaban el recital por parte de la banda que tocaría esa noche, el grupo “Callejeros”.

De este modo, se propone el análisis de representaciones, en las fotografías de la prensa escrita masiva, en torno del incendio en Cromañón para observar cómo se construye en tanto “acontecimiento”, el cual se ve proporcionado por “el hecho nuevo, las cifras y las primeras declaraciones” y se produce “en el punto de encuentro de la actualidad, su actualización y una memoria discursiva” (Pêcheux, 1997: 3-6), que implica condiciones de producción discursivas (que incluyen formaciones imaginarias, formaciones discursivas, referente), la producción de efectos de sentido y efectos de sujeto, y el proceso de producción discursivo que consiste en la actualización (reproducción/ transformación) de las condiciones de producción y de las representaciones que plantea la idea de memoria discursiva, conceptos esbozados en la perspectiva de abordaje, que serán retomados en relación con el análisis de titulares, epígrafes y fotografías.

Las fotografías a abordar en el análisis de este capítulo fueron seleccionadas a partir de sus características de reiteración, en cuanto a los efectos de sentido que producen, en el corpus de análisis construido y plasmado a lo largo del presente trabajo, también por la pregnancia de las imágenes en cuanto conforman, en su mayor parte, registros de los primeros momentos posteriores al incendio que comienzan a configurar al acontecimiento dentro de la polarización “tragedia/ masacre”, la cual se observará si

se reitera en los capítulos subsiguientes que examinan otro tipo de prácticas y símbolos (marchas, escraches, vigiliass, santuario, rock).

En lo que respecta a la prensa escrita masiva (La Nación On Line, 31/12/2004), ésta presenta dos fotografías, muy difundidas, tomadas horas posteriores al incendio, ocurrido la noche del 30 de diciembre de 2004.



(Foto Nº 1) La imagen de **una de las mayores tragedias vividas en el país: las víctimas,** sobre la vereda⁸

En primer lugar, se examinarán el tipo de plano, de encuadre y angulación que presenta la fotografía para poder dar cuenta de los efectos de sentido y efectos de sujeto que produce y que contribuyen a configurar al acontecimiento como una “catástrofe”, en contraste con la denominación de “tragedia” que le otorga el epígrafe que la acompaña.

La imagen (foto Nº 1) presenta un “plano de semiconjunto”, donde “el decorado se reduce en beneficio de los personajes que se destacan sobre él” (Magny, 2005: 39).

⁸ Las negritas son mías.

El plano define el “encuadre”, que es una “operación material efectuada por el operador. Consiste en definir el cuadro de un plano fijo o en movimiento (...) El cuadro es el límite material del campo visual registrado en la pantalla, que separa el campo del fuera de campo (...) Encuadrar implica una intención estética o significativa (...) El cuadro incluye o excluye” (Op. Cit.: 40). El encuadre, a su vez, determina el “foco”, en tanto “el punto más nítido de la foto debe señalar lo que el fotógrafo considera el aspecto más importante de la imagen” (Lowrie, 2001) que, en este caso es el primer cuerpo muerto, acostado boca arriba sobre la vereda, con el torso desnudo y una remera cubriéndole el rostro, junto con parte del cuerpo de un hombre con guantes blancos. Esto constituye el “referente fotográfico”, es decir, “no la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía” (Barthes, 2003: 135-136).

En esta imagen, el cuerpo de un hombre con guantes blancos se observa casi “fuera de cuadro”, “como una ventana, el cuadro esconde tanto como muestra. En la imagen fija, lo excluido es definitivo: ignorado por el espectador, y por tanto inexistente, o indicado mediante algún procedimiento: mirada al fuera de campo, reflejos en un espejo o fuente de luz invisible” (Magny, 2005: 40). Fuera de foco, aparecen otros cadáveres sobre la vereda y personas de pie frente a ellos. La imagen posee un “ángulo de toma”, donde “el objetivo y la colocación de la cámara definen una cierta extensión o campo” (Op. Cit.: 13), en “picado” que “consiste en situar la cámara por encima de los personajes y los objetos, según un ángulo de toma de arriba abajo. Tradicionalmente induce un sentimiento de superioridad por parte de quien mira (espectador/ personaje) y la idea de aplastamiento de quien es mirado” (69-70). En este caso, el ángulo de toma y el enfoque de perfil destacan la sensación desasosiego en la imagen de los cuerpos que aparecen como pegados a la vía pública y la hilera de los

cuerpos como efecto de sentido -en tanto representaciones soportadas en el orden imaginario, es decir, de carácter inconsciente, no racional, que aparecen traducidas en el orden simbólico de la superficie discursiva -, que pretende dar cuenta de la masividad de las muertes y de la idea de “catástrofe” y/ o “tragedia”, a la cual contribuye una cierta “profundidad de campo” que es “la porción de espacio que aparece enfocada en la imagen (...) permite mostrar simultáneamente en un mismo plano varias acciones escalonadas en varios planos más o menos alejados dentro de la imagen” (75-76).

La fotografía representa, en tanto efecto de sentido, la magnitud del desastre, de lo grandilocuente y de la asistencia, en la aparición casi fuera de cuadro del hombre con guantes blancos, pero también da la sensación de inmediatez, de lo espontáneo, especialmente, por el cuerpo semi desnudo que se observa sobre el centro de la imagen y que remite a la falta de cuidado y de pudor constituyendo, junto al efecto de sentido de hilera de los cuerpos sin rostro, el “punctum” de la imagen, es decir, “ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 2003: 65). Pero también, ese efecto hilera, puede dar cuenta de un carácter no espontáneo de la fotografía, es decir, de una construcción del acontecimiento imprevisto, irrepetible, que irrumpe y que pretende, mediante esta imagen, producir un “efecto de realidad” que “designa los indicios o los códigos de analogía que permiten al espectador creer en la realidad de lo que ve en pantalla” (Magny, 2005: 36). En este sentido, “las fotos de acontecimientos infernales parecen más auténticas cuando no tienen el aspecto que resulta de una iluminación y composición ‘adecuadas’” (Sontag, 2003: 36) que esta fotografía parece poseer. Al implicar una “interrupción del tiempo”, ya que “la fotografía tiene un protagonista oculto, el tiempo detenido, sin tiempo detenido, no hay fotografía” (Núñez, 2005), “la imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro (y no una construcción elaborada con rastros fotográficos diversos), no puede ser

la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir” (Sontag, 2003: 57).

La fotografía requiere de “anclaje” a nivel del mensaje lingüístico, es decir, de “un texto que conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, le obliga a evitar unos y a recibir otros; por medio de un *dispatching*⁹, a menudo sutil, lo teledirige en un sentido escogido de antemano” (Barthes, 1986: 36) y el epígrafe cumple una función de “relevo”, es decir que “pasa de ser el guía de la identificación a serlo el de la interpretación” (Idem). En este sentido, a diferencia del efecto de sentido provocado por la imagen, el periódico configura discursivamente al acontecimiento como una “tragedia”, que parece utilizar en la acepción de un “suceso de la vida real capaz de suscitar emociones trágicas” (Diccionario de la Lengua Española, 2009), significación establecida en el sentido común y en el uso aceptado de la lengua. Sin embargo, tomando el sentido original de “tragedia” como una de las subdivisiones – junto con la comedia a la cual se opone- del género drama,“(…) la tragedia se caracteriza por lo serio de la acción, la dignidad de los personajes y el final desdichado (...)” (Todorov, 1987: 183), donde el desenlace funesto es lo que caracterizaría a Cromañón, en tanto “acontecimiento”.

No obstante, la imagen parece representar, en tanto efecto de sentido una “catástrofe”, que significa un “suceso infausto que altera gravemente el orden regular de las cosas” (Diccionario de la Lengua Española, 2009), o más precisamente, “un acontecimiento imprevisto y súbito” (Käes, 2006: 164). La imagen remite por representación a otras catástrofes y/ o arrestos de delincuentes en las fotografías de la prensa gráfica o en Internet, en función del “studium” de la imagen, es decir, “una extensión que yo percibo bastante familiarmente en función de mi saber, de mi cultura

⁹ “Dispatch”: enviar (Diccionario Español-Inglés Oxford, 2005). En este caso, el término “dispatching” hace referencia al envío-reenvío de sentido.

(...) que remite siempre a una información clásica” (Barthes, 2003: 63). Por su parte, el epígrafe va construyendo al acontecimiento Cromañón, al convocar una “memoria discursiva”, ya que “sobre el discurso también sobrevuela la memoria de los otros discursos” (Maingueneau, 1999: 71), al decir el periódico que la imagen representa “una de las mayores tragedias vividas en el país”. De este modo, la prensa va a comenzar a comparar a Cromañón con otras “tragedias”, por la magnitud de los hechos y la cantidad de víctimas: el incendio en la discoteca Kheyvis, los atentados a la sede de AMIA y a la Embajada de Israel, la tragedia del avión de LAPA, entre otros.

Además, los cuerpos que aparecen en la fotografía son interpelados particularmente como “víctimas” de una “tragedia”, teniendo en cuenta que: “(...) una teoría de la ideología en general (...) es uno de los elementos del cual dependen las teorías de la ideologías [y] (...) las ideologías particulares siempre expresan, cualquiera que sea su forma (religiosa, moral, jurídica, política), posiciones de clase” (Althusser, 1970: 48-49). En tanto efecto de sujeto en la denominación de los agentes sociales, producto de la operación de interpelación, el significante “víctima” tiene varios significados, puede tratarse de “una persona o animal sacrificado o destinado al sacrificio. Persona que se expone u ofrece a un grave riesgo en obsequio de otra, que padece daño o muere por culpa ajena o por causa o accidente fortuito” (Diccionario de la Lengua Española, 2009). De este modo, existiría “la imposibilidad de afirmar la existencia de “‘víctimas’ independientemente de los agentes que le dan existencia social” (Vecchioli, 2001: 85), en el caso de Cromañón, familiares, funcionarios públicos, sobrevivientes, empresarios, músicos y sobre todo, medios de comunicación masiva. La formación discursiva “víctima”, en tanto “determina lo que puede y debe ser dicho a partir de una posición dada en una coyuntura dada” (Pêcheux, 1978: 234), denota como “formación imaginaria”, que “designa el lugar que A y B atribuyen cada

uno a sí mismo y al otro, la imagen que ellos se hacen de su propio lugar y del lugar del otro” (Op. Cit.: 48), una posición pasiva y una imagen de indefensión frente a un acontecimiento de carácter imprevisto e inevitable como parece constituirlo la “tragedia”.

Por su parte, las representaciones del periódico de “víctimas”, “catástrofe” y “tragedia”, tanto en la imagen, como en el titular y el epígrafe, se concebirán como “significantes flotantes”, en tanto “términos que se articulen diferencialmente a cadenas discursivas opuestas (...) y que, dentro de estas cadenas discursivas, el término flotante funcione no sólo como componente diferencial sino también equivalencial respecto de los otros componentes de la cadena” (Laclau, 2002: 26). Estos significantes forman una “cadena significativa”, por lo cual, podría decirse que se trata de personas que murieron por causa de un acontecimiento súbito e imprevisto que tuvo un final desdichado. Esto forma parte de la “fantasía ideológica” que “no es el de una ilusión que enmascare el estado real de las cosas, sino el de una fantasía (inconsciente) que estructura nuestra propia realidad social” (Žižek, 1992: 61). Esa “estructuración es parte de la actuación ideológica, constituye una respuesta frente a un evento traumático, a la necesidad del sentido que permite “vivir”.

La otra fotografía que también fue tomada horas posteriores al incendio y que circuló, predominantemente, por los medios de comunicación, entra en relación con la imagen precedente en cuanto al efecto de sentido de inmediatez, pero también de un aparente carácter no espontáneo de la toma y por la relación de reemplazo y contigüidad con los cuerpos fallecidos en la imagen de las zapatillas.



(Foto Nº 2) Un **bombero** inspecciona el escenario del **desastre**, donde de las **víctimas** sólo quedaron sus **zapatillas**

La fotografía (Foto Nº 2) en “plano general”, “descubre un decorado natural muy amplio o la totalidad de un decorado construido con personajes apenas visibles” (Magny, 2005: 39), donde se destacan en “campo” o figura varias zapatillas desparramadas por el piso, las cuales constituyen el foco de la imagen. En “contracampo” (Op. Cit.: 22-23) o fondo se observa un hombre que sale de un lugar, con una lámpara en la mano que permite ver el reflejo del agua sobre el piso y parecen observarse, aunque no de manera nítida, otras zapatillas o ropas, supuestamente pertenecientes a los fallecidos. El “encuadre” “atiende al punto de vista de la cámara. En el encuadre se trata de lo visto, en función del lugar desde donde es mirado. La posición, la inclinación, la óptica utilizada, etc., hacen del encuadre un dato revelador de alguien instalado detrás de cada punto de vista, que decide desde dónde mostrar eso que se dispone en la pantalla” (Russo, 2003: 95). En este caso, al igual que la fotografía anterior, se puede dar cuenta de un carácter no espontáneo de la imagen por la aparente disposición adecuada de las zapatillas.

La imagen posee un ángulo de toma levemente “contrapicado” que “sitúa la cámara por debajo del decorado, de los objetos y personajes filmados, siguiendo un eje de toma abajo arriba. En términos de punto de vista del espectador, sugiere la superioridad de lo filmado (...) o también puede tener un aspecto pragmático: el de hacernos descubrir, a través de la visión de un personaje, algo situado más arriba” (Magny, 2005: 27). En este caso, la toma parece sugerir la superioridad de las zapatillas, pero también descubre al hombre que se observa a lo lejos, que parece situado por encima de las zapatillas y al cual el epígrafe nombra en primer lugar, haciendo referencia nuevamente a la presencia de la asistencia estatal. Pero también la angulación en contrapicado produce, además, un efecto de sentido de alargue y de profundidad de campo que da la idea de una extensión y de continuidad de las zapatillas, que aparecen en foco, en las supuestas ropas que se observan en contracampo y que permite dar cuenta de la representación de “desastre”.

Esta fotografía, de manera similar a la imagen precedente da cuenta, en tanto efecto de sentido, de la inmediatez, de la magnitud del “desastre”, de la misma manera que el epígrafe configura discursivamente al acontecimiento que, para el Departamento de Asuntos Humanitarios de las Naciones Unidas, puede definirse como: “una perturbación grave que afecta el funcionamiento de una sociedad, que causa pérdidas humanas, materiales o ambientales generalizadas que superan la capacidad de la sociedad afectada de hacer frente a la situación usando únicamente sus propios recursos” (DHA, 1992).

De nuevo, se muestra también de la presencia de un referente del Estado pero, a diferencia de la fotografía precedente, en este caso representa, en tanto efecto de sentido, la imagen de una “tragedia”, por el desenlace funesto de los protagonistas, a través de las zapatillas que constituyen “indicios” de una ausencia, en tanto “(...) signo

que se encuentra en contigüidad con el objeto denotado” (Todorov, 1987: 150). Las zapatillas, en tanto indicios, aparecen como despojos y se vinculan, de este modo, con “lo ominoso” en la ficción que, en este caso, constituye la foto que “pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y terror” (Freud, 1976: 219), al mantener un lazo existencial con los fallecidos y, por tanto, conforma el *punctum* de la fotografía. El efecto de sentido que provoca la imagen de las zapatillas y ropas como despojos que se extienden o continúan sobre el fondo, también es la de una sensación de inermidad, es decir, el estar sujeto al avatar de lo que pueda suceder, propio de la condición de “víctima” y que, además, se vincula a “lo ominoso”.

La imagen fotográfica constituye un “icono indicial” que posee una “función analógica, de parecido (indirecto) entre signo y objeto” (Schaeffer, 1990: 45; 42). Es decir que la imagen de las zapatillas se parece a éstas, aparece como “icono”, en tanto, “es lo que exhibe la misma cualidad, o la misma configuración de cualidades, que el objeto denotado” (Todorov, 1987: 105). Pero también, la imagen de las zapatillas constituye un “substituto indiciario” de la ausencia de los referentes fallecidos, ya que la fotografía “al tiempo que rubrica la ausencia efectiva del referente, se ofrece él, en cuanto representación, como un objeto concreto, material, dotado de una consistencia física real” (Dubois, 2008: 276).

De este modo, el epígrafe representa a las zapatillas como “sinécdoques” de los fallecidos interpelados como “víctimas”, ya que “el vínculo que se encuentra entre estos objetos supone que los mismos forman un conjunto como el todo y la parte” (Grupo μ , 1987: 191) y están, de alguna manera, en lugar de las víctimas, a modo de “metáforas” (Op. Cit.: 176)¹⁰. De nuevo, el término “víctimas” parece denotar, en tanto “efecto de

¹⁰ “La descripción del mecanismo sinecdóquico introduce a la del mecanismo metafórico (...) La metáfora no es una sustitución de sentido, sino una modificación del contenido semántico de un término. Esta modificación resulta de la conjunción de dos operaciones de base: adición y supresión de semas (...) La metáfora es el producto de dos sinécdoques” (Grupo μ , 1987: 176).

sujeto”, una posición pasiva y una imagen de indefensión frente al acontecimiento configurado como “desastre”. Esta vez, la cadena significativa conformada por los significantes “víctima” y “desastre”, da cuenta que se trata de personas que murieron por causa de una perturbación grave que ha afectado el funcionamiento de la sociedad, sobre todo en lo referente a la normativa de seguridad para los locales de diversión nocturna, en particular, y para las instituciones de la sociedad civil, en general y que, en los primeros momentos del acontecimiento parecía superar la capacidad de los recursos de asistencia disponibles para hacer frente a la situación, por lo cual aparecen casi fuera de campo en las fotografías.

Al cumplirse el primer aniversario de Cromañón, en tanto acontecimiento, la prensa escrita (La Nación On Line, 30/12/2005) vuelve a publicar esas dos fotografías, pero esta vez con otros epígrafes. En primer lugar, se muestra la fotografía de los cadáveres (Foto N° 3) pero se trata de otra toma que forma parte de una misma secuencia. De nuevo, en un plano de semiconjunto, pero esta vez con enfoque casi de frente y encuadre más amplio, a diferencia de la otra toma y ángulo de toma en picado, que da la sensación de aplastamiento, nuevamente muestra en foco parte de la hilera de los cuerpos muertos sobre la vereda, con el torso desnudo, acostados boca arriba, con los rostros cubiertos. Al igual que en la otra toma, se alcanzan a ver los guantes blancos de dos personas, solamente que en esta imagen, por la amplitud del encuadre, denota mayor cantidad de profesionales que dan cuenta de la presencia de la asistencia, que esta vez no llegan a estar fuera de cuadro, como en la toma anterior, sino en los bordes del mismo “(...) dejando sospechar la presencia de eso que no por dejar de ser visto marca su peso más allá de los bordes de la pantalla” (Russo, 2003: 73). En contracampo o fondo, se observan letras pintadas, en aerosol de color rojo, sobre una pared que parecen remitir a un partido político de izquierda. Por otro lado, la imagen de los rostros

cubiertos si bien denotan cierto pudor reenvían, por un lado, a una práctica periodística, para evitar que los cuerpos de fallecidos sean identificados: “Con nuestros muertos siempre ha habido una vigorosa interdicción que prohíbe la presentación del rostro descubierto” (Sontag, 2003: 83); y por otro lado, reenvía a la práctica policial con los delincuentes detenidos. No obstante, de nuevo, el punctum de la imagen proviene del cuerpo semi desnudo, ubicado sobre el centro de la fotografía, que da cuenta de la falta de cuidado, de pudor debido a la inmediatez del acontecimiento que se percibe en la imagen, en tanto efecto de sentido. Pero también el punctum lo conforman los cuerpos recortados de la asistencia y los cuerpos muertos y sin rostro que provocan, de nuevo, una sensación de desasosiego, al aparecer, por la angulación en picado, como pegados a la vía pública.



(Foto Nº 3) El **drama: 193 personas**, en su mayoría **jóvenes** y algunos **niños**, murieron como consecuencia del **incendio** desatado por una **bengala** en Cromagnon

Si bien, el efecto de sentido que provoca la imagen es la de una “catástrofe”, en este caso, el acontecimiento es configurado discursivamente como “drama”¹¹ por el

¹¹ El drama es un género que se subdivide en comedia y tragedia, aunque que el sentido común y el uso aceptado de la lengua ha asimilado como sinónimo de “tragedia”.

epígrafe, que tiene el significado de un “suceso de la vida real, capaz de interesar y conmover vivamente” (Diccionario de la Lengua Española, 2009). Lo que pretendería conmover sería la cifra de fallecidos y que, en su mayoría fueron jóvenes o niños y eso le daría un carácter dramático al acontecimiento. No obstante, el efecto de sentido que provoca la fotografía es, nuevamente, el de una “tragedia”, en el sentido de constituir un acontecimiento que “no tiene solución”, en la imagen de los cadáveres.

Por su parte, el acontecimiento aparece representado por el epígrafe, a su vez, como un incendio, desde las primeras horas posteriores a lo sucedido, que puede ser definido como un “fuego grande que destruye lo que no debería quemarse” (Diccionario de la Lengua Española). El significado del término “incendio” le otorga cierto carácter imprevisto al acontecimiento, si bien constituye el hecho objetivamente sucedido, se le adjudica la causa del mismo a una bengala, es decir que no se nombra al sujeto de la acción, es decir, quién encendió y arrojó la bengala. De este modo, se produce un “borramiento” del agente, que implica una huella en el orden del discurso entre lo dicho y lo no dicho (Pêcheux: 1978: 249-253): que no se trató de un “accidente”, sino de un “incendio intencional”. Es decir, que fue por causa de una acción técnico-humana, tal vez, por parte de un fallecido o un sobreviviente, joven o niño, que es como aparecen interpelados de manera particular los fallecidos, es decir, por medio de su identidad etérea que connota cierta imagen de “inocencia”, que contrasta con el modo en que aparecen representados en la fotografía como “delincuentes abatidos”, en tanto efecto de sujeto.

Por su parte, la fotografía de las zapatillas desparramadas (Foto N° 2), aparece de nuevo en la prensa escrita (La Nación On Line, 31/12/2005) con otro epígrafe: “**La desesperación: el 30 de diciembre último los seguidores de Callejeros perdieron sus pertenencias al escapar de la disco convertida en cámara de gas**” que se contrasta

con la imagen a la cual acompaña. El epígrafe cumple una función de relevo con respecto a la imagen, ya que el término desesperación significa “pérdida total de la esperanza” (Diccionario de la Lengua Española, 2009) al mostrar las zapatillas y/ o algunas ropas, desparramadas por el piso. No obstante, el hecho de que por escapar, muchas personas perdieron las zapatillas, éstas podrían llegar a ser, nuevamente indicios, pero esta vez, de la esperanza de que podría haber mayoría de sobrevivientes. Esto contrasta con la representación del lugar como cámara de gas, en la cual no existe posibilidad de sobrevivencia, sino eficacia en relación a la masividad y a la certeza de las defunciones.

Por otro lado, las zapatillas aparecen representadas como pertenencias, es decir, de nuevo como sinécdoques de los fallecidos interpelados de manera particular, por parte de la prensa escrita, como “seguidores”, en tanto efecto de sujeto que significa “partidarios activos de alguien o de algo” (Diccionario de la Lengua Española, 2009), en este caso, del grupo Callejeros. Por otra parte, al denominar al local incendiado como una cámara de gas, de alguna manera, remite a las imágenes de las cámaras de gas que formaban parte de las técnicas e instrumentos del “genocidio” que el régimen nazi ejecutó sobre el pueblo judío, es decir, un acontecimiento ligado a lo que se podría denominar como “crímenes contra la humanidad”, donde se pone de relieve “por una parte, la noción de una criminalidad de Estado y, segundo, la existencia de premeditación o plan concertado” (Vezzetti, 2002:158).

Por otro lado, hay una nota titulada: “Declaró ante la Justicia. Chabán dijo que lo de Cromagnon fue un **atentado**. Afirmó que tres jóvenes fueron los que tiraron la pirotecnia” (La Nación On Line, 9/12/2005), que permite contrastar el efecto de sentido de la imagen como “genocidio del terrorismo de Estado” con la denominación de atentado por parte del titular. La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 4) en

plano de semiconjunto, que hace foco en la imagen de los efectivos policiales con cascos y escudos. El plano presenta una reducción del paisaje circundante, en este caso, el frente del Palacio de Tribunales, cuya entrada está vallada y fuertemente custodiada por los efectivos. Delante de ellos hay una bandera blanca que, en letras de color negro y rojo, puede leerse: “**Cárcel a los asesinos** de Cromañón”. Si bien esta bandera aparece como figura y los efectivos policiales como fondo, el plano de la imagen y el ángulo de toma levemente en contrapicado, en este caso, cumplen con el aspecto pragmático “de hacernos descubrir, a través de la visión de un personaje, algo situado más arriba” (Magny, 2005: 27), en este caso, la imagen de los agentes, quienes constituyen los personajes que se quieren destacar y en los cuales hace hincapié el epígrafe que, con una función de relevo, fija el sentido de la fotografía en ellos.



(Foto Nº 4) Se montó un fuerte operativo policial frente a los Tribunales en prevención de posibles incidentes mientras Chabán declaraba ante Lucini

El titular mencionado da cuenta de la configuración del acontecimiento, por parte de Chabán, como “atentado”, el cual significa “agresión contra la vida o integridad física o moral de alguien” (Diccionario de la Lengua Española) y podría equipararse con el sentido que tiene “masacre”, en tanto existen ejecutor y planificación del hecho.

Según Chabán, los ejecutores fueron tres jóvenes que asistieron al recital, por lo cual, de alguna manera, él se reconoce a sí mismo como “víctima” de un “atentado” que, a modo de cadena significativa, se trataría de una persona que padeció una agresión contra su vida o integridad física.

El punctum de esta fotografía proviene de la imagen de la policía, acompañada de los escudos que portan su sigla identificatoria “PFA” (Policía Federal Argentina), en una actitud de estar preparados para reprimir, la imagen del vallado en tanto “cerco que se levanta para defender un sitio e impedir la entrada en él” (Diccionario de la Enciclopedia Española, 2009), junto con la referencia a la cárcel. Delante del vallado, se observan algunos transeúntes, quienes representan una actitud indiferente frente al Aparato Represivo estatal y a “lo institucional”.

En este sentido, la fotografía parece significar una impugnación al Palacio de Tribunales, como una de las instituciones que representan a “la política”, es decir, “aquel conjunto de acontecimientos, relaciones, institutos y procesos que suelen ser reconocidos en esa especificidad por el lenguaje ordinario” (Caletti, 2001: 21) y el enunciado inscripto en la bandera reproduce/ transforma una consigna perteneciente a los reclamos de Justicia por el “genocidio del terrorismo de Estado”. El término “genocidio” puede ser concebido como “práctica social con sus características, con sus instrumentos teóricos y prácticos, con sus formas de adiestramiento, con su tecnología particular y sus técnicas específicas, y que un gran número de los miembros de nuestras sociedades fueron conformados con cierta potencialidad genocida, que sólo requiere de ciertos mecanismos para salir de su latencia” (Feierstein, 2000: 17) y también “ha quedado establecido como el término que designa los asesinatos masivos del terrorismo de Estado” (Vezzetti; 2002: 160).

La leyenda de la bandera omite nombrar a los supuestos asesinos, es decir que se produce un borramiento de los agentes, pero el término parece estar en lugar de ellos, a modo de “metonimia”, en tanto “la relación que hay entre los objetos es de tal clase que el objeto cuyo nombre es tomado subsiste independientemente de aquel del que extrae la idea, y no forma en absoluto un conjunto con él” (Grupo μ , 1987: 191). De este modo, el término “asesinos” constituye un significante con capacidad de vacuidad y flotación (Laclau, 2002: 26-33), en tanto no está atado a un único y determinado significado, en este caso se aplica a los supuestos asesinos de Cromañón, pero siempre supone la existencia de “víctimas”. El binomio “víctimas/ asesinos”, en tanto formaciones discursivas interrelacionadas, da cuenta del lugar de pasividad, la imagen de indefensión y de inocencia que los familiares tienen de los fallecidos frente a quienes denominan como los supuestos ejecutores de sus muertes. Si no fuera por la presencia del término Cromañón que da cuenta que se ha convertido en un “significante” que designa todo un proceso (como “LAPA”, “Holocausto”, “la dictadura”, entre otros) – y que el paso de los transeúntes tapa las letras “C” y “Ñ” que permiten identificarlo –, la fotografía produce como efecto de sentido, el reclamo por las “víctimas” de un acontecimiento ligado a la última dictadura militar argentina, en la cual la cadena significativa resultante podría atribuir “la condición de ‘víctima del terrorismo de Estado’ a quienes murieron o fueron desaparecidos como resultado del accionar del Aparato Represivo durante el pasado político reciente” (Vecchioli, 2001: 89). Es decir que esta interpelación particular de “víctima” da cuenta de “la situación de indefensión en que se encontraban los ciudadanos bajo el dominio de un Estado represor” (Idem) que, de nuevo, parece ser la fantasía ideológica que estructura la realidad socialmente compartida, por parte de los familiares de los fallecidos en Cromañón, con respecto a la concepción del Estado y de la ciudadanía.

La representación de la imagen y del lugar del Estado concebido como “terrorista” y de la ciudadanía como “indefensa” aparece en otra fotografía, incluida en una nota titulada: “El juicio político contra el suspendido jefe de gobierno. La ciudad, empapelada con polémicos afiches. Unos carteles que contraponen fotos de **Ibarra** y su abogado **Strassera** con las de **Macri** y el ex presidente de facto Jorge **Videla** aparecieron esta mañana en varios puntos del microcentro” (La Nación On Line, 6/02/2006). La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 5), en “plano medio” que “corta a una persona por la cintura” (Russo, 2003: 200), enfoque frontal y “altura del hombre” que “se trata de un ángulo de toma sin efecto: la cámara se coloca a la altura de la mirada de un personaje que supuestamente se encararía a los actores, al paisaje” (Magny, 2005: 9). En este caso, la cámara se coloca a la altura del transeúnte que aparece de perfil, pero el foco de la imagen está puesto en los afiches descritos por el periódico. Si bien el epígrafe posee una función de anclaje, ya que no realiza una interpretación de la imagen, el término “invadir” tiene el sentido de “irrumper, entrar por la fuerza” u “ocupar anormal o irregularmente un lugar” (Diccionario de la Lengua Española), como si los carteles hubieran irrumpido por la fuerza o hubieran ocupado de manera anormal o irregular las paredes y en este caso, se omite nombrar a los autores de los afiches, es decir que, se produce un borramiento de los agentes. Por su parte, un fragmento de la nota comenta: “Los carteles, de fondo blanco, muestran a Ibarra y Strassera por un lado y a Macri y Videla por otro, separados por un **signo "igual" tachado**, y con una frase al pie: ‘**¿Vos de qué lado estás?**’”. Esta fotografía constituye la imagen que representa otra imagen, es decir, una “metaimagen”, “a través de la cual, la imagen ‘habla’ sobre la imagen; la imagen se significa a sí misma” (Alessandria, 1996: 13-14).



(Foto Nº 5) Los carteles **invadieron** las paredes porteñas

De manera similar a la fotografía anterior, aparece la “calle” con la presencia de transeúntes como escenario de lo público. La imagen se ve iluminada por la luz solar que constituye un indicio de la calle y que la fotografía ha sido tomada de día. La pregunta que aparece en los afiches, dirigida al ciudadano que se observa en la imagen, con una actitud indiferente frente al afiche, parece representar la actitud de la ciudadanía en general frente a “la política” en el sentido “institucional” y parece remitir a la vereda, en cuanto al posicionamiento político que se tiene con respecto a la concepción del Estado y de la ciudadanía. En este sentido, el escenario de lo público que aparece en la imagen se constituye, de manera similar a la superficie discursiva, como “la instancia de relaciones de la vida social en la que las significaciones se establecen, circulan, se modifican, se desplazan” (Caletti, 2001: 110). Es decir que en el escenario de lo público, al igual que en el orden simbólico, aparecen traducidas las representaciones soportadas en el orden imaginario, constitutivo de los sujetos, de carácter inconsciente, es decir, no racional, en torno de “lo político”, que surge “cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte”

(Rancière, 1996: 25). “Lo político”, en tanto actividad distintivamente humana, necesaria para la existencia de la ciudadanía, para que ésta disienta sobre los asuntos comunes, posee como principio el “desacuerdo”, por el cual “un argumento remite al litigio sobre el objeto de la discusión y sobre la calidad de quienes hacen de él un objeto” (Op. Cit.: 10-11). La imagen del afiche muestra representaciones del desacuerdo propio de “lo político” con respecto a la representación del Estado (como justo, ético, benefactor o terrorista) y de la ciudadanía (como benefactora o indefensa). Es decir que, “Estado” y “ciudadanía” aparecen como significantes con capacidad de vacuidad y de flotación, al no estar atados a un único y determinado significado, sino que van adquiriendo significados de acuerdo a las cadenas significantes en las que se incluyan.

La imagen presenta una producción de efectos de sentido y efectos de sujeto, que estaría dada por las diferentes y hasta opuestas lecturas, que produce la fotografía del afiche, por medio del signo igual tachado y cuya interpretación queda abierta para el transeúnte-receptor que se ve interpelado por el interrogante.

En la fotografía aparecen representaciones provenientes de la última dictadura militar argentina, que se desplazan y se condensan para producir, en tanto efecto de sentido, la impugnación o apoyo, según la lectura, a la acción de un movimiento político de destitución. Dicho movimiento se conformó por partidos políticos heterogéneos, tanto de derecha como de izquierda, lo cual constituiría un elemento nuevo en la realización de un golpe, que fue configurado discursivamente por Aníbal Ibarra como “institucional” y que remite al primer gobierno democrático. Estos partidos políticos se unieron a partir de opositores (Mauricio Macri, Elisa Carrió, Patricia Walsh, entre otros) que encarnaron figuras antagónicas dentro del campo político, como “elementos”, es decir, “cualquier diferencia que no es articulada discursivamente”, por medio de una “práctica articuladora”, que “establece una relación entre elementos tal que su identidad

resulta modificada; discurso es la totalidad estructurada que resulta de la práctica articuladora” (Laclau y Mouffe, 1987: 105); es decir que se constituyeron como “momentos”, esto es, “posiciones diferenciales, en tanto que aparecen articuladas dentro de un discurso” (Idem) “equivalentes” frente a una misma “demanda” que “presenta reclamos a un determinado orden establecido, ella está en un relación peculiar con ese orden, que la ubica a la vez dentro y fuera de él” (Laclau, 2005: 9), en este caso, la destitución de Aníbal Ibarra.

Las fotografías (Foto N° 5), en blanco y negro, de los rostros de Strassera, Ibarra, Macri y Videla que aparecen contrapuestas por el signo, parecen representar una ecuación pasado-presente. Una lectura hegemónica que representa la fotografía podría ser la siguiente: Strassera, fue el fiscal del Juicio a las Juntas Militares, responsables de los actos del terrorismo de Estado entre 1976 y 1983, y fue el abogado defensor de Aníbal Ibarra en el juicio político para su destitución. En este sentido, parecería efectuarse una especie de práctica articuladora entre el pasado y el presente, por medio de las cadenas significantes “fiscal” “juicio a las Juntas Militares” “responsables del terrorismo de Estado” y “abogado” “Aníbal Ibarra” “juicio político” “destitución” “golpe institucional”. En este sentido, Aníbal Ibarra aceptaría la analogía propuesta y se posicionaría a sí mismo en el lugar de “víctima”. Por su parte, Mauricio Macri, equiparado con Videla, acusado de “genocida”, aparece representado como el referente del movimiento de oposición política a favor de la destitución. Pero, por otro lado, también la fotografía podría efectuar una lectura oposicional donde Strassera e Ibarra aparecerían representados como “traidores” y Videla y Macri, por su parte, serían figuras sinecdóquicas representativas del “orden”, en tanto efectos de sujeto.

De la misma manera, estas lecturas que ofrece el afiche podrían ser consideradas como prácticas articuladoras, por medio de las cuales, estas figuras sinecdóquicas

representativas de “la política” entendida como “lo institucional”, pueden ser definidas como elementos que se constituyen en momentos, que apuntan a expresar el desacuerdo en torno de “lo político” concebido como el orden de lo ético y de lo jurídico de un Estado que no sea corrupto y que cumpla con sus funciones y de la construcción de “la política” con parámetros del pasado, donde Ibarra aparece como figura sinecdóquica, en tanto representante del Estado que no cumple con las normas éticas e institucionales previstas. Estas prácticas articuladoras se constituirían en “prácticas hegemónicas” que “producen una sutura en la medida en que su campo de operación es determinado por la apertura de lo social, por el carácter en última instancia no fijado de cada significante. Esta falta original es precisamente lo que la práctica hegemónica trata de llenar” (Laclau y Mouffe, 1987: 88). Es decir que, de este modo, el desacuerdo propio de “lo político” trata de anclar, mediante prácticas articuladoras y prácticas hegemónicas precaria y provisoriamente, ciertos sentidos en las lecturas a las que da lugar la fotografía del afiche.

Finalmente, esta fotografía constituye, de nuevo, como efecto de sentido la configuración de Cromañón como “genocidio del terrorismo de Estado” y (re)configura la interpelación de los agentes sociales (Ibarra, Strassera, Macri) por medio de la confrontación con la imagen del rostro de Videla, que constituye el punctum de la fotografía, en tanto figura sinecdóquica que da cuenta, en función del studium, de su vínculo con el pasado dictatorial, como un elemento que representa al todo, del cual forma parte, como representante de un Estado que jugó preponderantemente el rol de “Aparato Represivo” “que comprende: el gobierno, la administración, el ejército, la policía, los tribunales, las prisiones, etc.” (Althusser, 1970: 27).

La representación de un Estado “represor”, “terrorista” o “asesino” se puede observar en la consigna que aparece en una fotografía (Foto N° 6)¹², en “primer plano” que “recorta la cabeza a la altura del cuello” (Magny, 2005: 39) o, más bien un “inserto” que es “un primer plano muy ampliado, a menudo breve y sobre todo aplicado a un objeto” (Op. Cit.: 42), enfoque frontal y altura normal, que muestra en foco un stencil, realizado en aerosol de color rojo grabado, aparentemente, sobre una pared de color blanco que, desde un principio, fue la consigna más coreada en las marchas, por parte de los familiares y constituye uno de los enunciados más apegados al acontecimiento.



(Foto N° 6)

El encuadre de esta fotografía muestra en foco el stencil que ocupa, prácticamente, toda la imagen, lo cual produce un efecto de sentido de cierta falta de continuidad de la toma, al dejar fuera de campo a la calle, como escenario de lo público, que aparece representada por el indicio que constituye el fragmento de pared que aparece en campo. Este encuadre da cuenta de la idea de inmediatez, proximidad y de

¹² La fotografía se encuentra en el sitio web <<http://www.lospibesdecromagnon.org.ar>> y constituye la única fuente disponible.

involucrarse con lo que está escrito. El color rojo predomina en la imagen y parece remitir, en función del studium, a los graffiti de los partidos políticos de izquierda, al connotar “rebelión”, “revolución”, “pensamiento radical”. Pero también el color rojo constituye el punctum, lo que punza, al evocar el color de la sangre que parece denotar muerte y reenviar, en este caso, a la idea de la sangre derramada por los fallecidos. La tipografía en detraseta y la técnica del stencil hacen referencia a la práctica del escrache, connotan “lo juvenil” y resalta los “significantes” “bengala”, “rocanrol” y “corrupción”, en letra mayúscula y con serifa, lo cual denota cierta estructuración geométrica y le otorga menor dinamismo con respecto a la frase que está en el centro y que no posee serifa.

En este caso, no se configura a Cromañón como una “tragedia”, sino como “corrupción”, como significante metonímico. Lo más llamativo de este enunciado es el borramiento de los agentes que implica una huella en el orden del discurso entre lo dicho y lo no dicho. ¿La corrupción mata? ¿Cómo? ¿Por qué? O más bien: ¿Quiénes representan la corrupción? En este caso, para los familiares, quienes representan la corrupción “asesina” son quienes ellos mismos señalan como asesinos: Aníbal Ibarra y Omar Chabán como representantes de la corrupción de los poderes político (Estado) y económico, como figuras sinecdóquicas, y detrás de ellos, a los agentes sociales involucrados en la cadena de responsabilidades por el acontecimiento que son omitidos (bomberos, inspectores, policías, encargado de seguridad, empresas propietarias del local y socios de Chabán, entre otros).

Asimismo, hay un borramiento de los agentes en la “bengala” y el “rocanrol”, es decir que, bajo estos sustantivos no se nombra al sujeto que encendió la bengala (porque podría ser un fallecido o sobreviviente) ni al grupo Callejeros quienes, para algunos familiares, no representan a los responsables o culpables del acontecimiento. En este

sentido, el enunciado parece dar cuenta de una lucha en el plano ideológico, por imponer nuevas “relaciones de desigualdad-subordinación” (Pêcheux, 2003: 160) entre las regiones de los Aparatos Ideológicos de Estado (Althusser, 1970: 27): en este caso, la cultura (el rock y sus prácticas) vs. “la política”, en el sentido “institucional” (que también comprende el Aparato Represivo de Estado) y el mercado (que también estaría incluido en el Estado), concebidos desde la representación del Estado únicamente como Aparato Represivo (Idem).

La consigna es representativa de una lucha, en el plano ideológico, por imponer nuevas relaciones de desigualdad-subordinación, que es parte de cualquier formación social cuyo principio sea la lucha de clases, por lo cual la reproducción de las relaciones de producción no se producirá sin conflictos y sin la transformación de aquéllas, al mismo tiempo, que se expresa por medio de los Aparatos Ideológicos de Estado. En este caso, el enunciado representa, en el plano ideológico, el intento de imponer la cultura del rock y sus prácticas en una relación de desigualdad y de subordinación frente a “la política” y “el mercado”, en tanto regiones del Aparato Ideológico de Estado y expresa, por lo tanto, el desacuerdo de los familiares con respecto a la responsabilidad o causa del acontecimiento que intenta reproducir/ transformar las cadenas significantes en torno a las diferentes denominaciones que recibió Cromañón.

De este modo, con la frase “a los pibes los **mató**...” los familiares denominaron a Cromañón como una “masacre”, es decir, “matanza de personas, por lo general indefensas, producida por ataque armado o causa parecida” (Diccionario de la Lengua Española, 2009); a su vez, “matanza” significa “mortandad de personas ejecutada en una batalla, asalto, etc.” (Idem). “Masacre” constituye la representación que los familiares tienen de Cromañón, en tanto acontecimiento, es decir que para ellos existieron intencionalidad en el hecho y ejecutores del mismo, el ex Jefe de Gobierno,

Aníbal Ibarra y el gerenciador Omar Chabán, en tanto agentes sociales, supuestamente responsables o culpables por acontecimiento, quienes serán interpelados particularmente como “asesinos” y los fallecidos como “víctimas” en tanto efectos de sujeto que designan un lugar de pasividad, una imagen de indefensión e inocencia frente a sus ejecutores.

A modo de conclusión, mientras los epígrafes de las fotografías configuran discursivamente al acontecimiento Cromañón como “tragedia”, “desastre” y “catástrofe”; las fotografías del periódico lo representan como una “masacre” o “matanza”, con intencionalidad y ejecutores de la misma y como un hecho evitable y, de este modo, pretenden equiparar un acontecimiento o “catástrofe no natural” como metonimia del “genocidio del terrorismo de Estado”, en tanto, existe una contigüidad, que se construye discursivamente como una analogía, entre Cromañón y la violencia política estatal: “La relación que hay entre los objetos es de tal clase que el objeto cuyo nombre es tomado subsiste independientemente de aquel del que extrae la idea, y no forma en absoluto un conjunto con él” (Grupo μ , 1987: 191). En consecuencia, los agentes sociales involucrados aparecen interpelados, por parte de los familiares, como “asesinos” (Ibarra y Chabán) y “víctimas” (los fallecidos), formaciones imaginarias y discursivas, que el movimiento de Derechos Humanos construyó en el contexto de acontecimientos donde el Estado cumplía únicamente el rol de Aparato Represivo.

No obstante, se propone catalogar a Cromañón, como un acontecimiento en el sentido de que convocó en su denominación, mediante una actualización y memoria discursiva, un desplazamiento y una reproducción/ transformación de representaciones de prácticas y símbolos provenientes de Organismos de Derechos Humanos debido, en gran parte, a esa concepción sinecdóquica del Estado. Y puede concebirse como un

acontecimiento de tipo catastrófico en el sentido de que se trató de un “acontecimiento imprevisto y súbito” (Käes, 2006: 164). Es decir que se produce, de alguna manera, la representación de “Una nueva noche fría” -en alusión a una canción del grupo “Callejeros”- que podría simbolizar el incendio de Cromañón ocurrido por la noche, como aquella “larga noche de horror”, modo en el cual, en 1991 los Organismos de Derechos Humanos calificaron al 24 de marzo de 1976 (Lorenz, 2002: 82) y que significó el último acontecimiento dictatorial que padeció nuestro país en la década del ’70.

Capítulo III. “Justicia por nuestros Callejeros”: las marchas entre el “santuario” y la Plaza de Mayo.

Así como se pudieron observar en las fotografías analizadas efectos de sentido y efectos de sujeto relacionados al orden de la “tragedia” y al “genocidio del terrorismo de Estado” en la configuración de representaciones en torno de Cromañón, a continuación serán analizadas las representaciones de prácticas conmemorativas y símbolos de Organismos de Derechos Humanos (marchas, escarches, vigiliadas y banderas argentinas con las fotografías de los rostros de los fallecidos) para observar si se continúa configurando a Cromañón como un acontecimiento que se inscribe dentro de la tensión “tragedia/ masacre”.

En lo que respecta a la prensa escrita masiva, aparece una nota referida a la primera marcha en reclamo de Justicia por Cromañón titulada: “Comenzó en la **plaza Miserere**. Masiva **protesta** frente al **gobierno porteño** y la **Casa Rosada**. Esta tarde, más de mil personas marcharon en **reclamo de justicia** para las **víctimas** de la **tragedia**; se registraron algunos incidentes frente a la **Morgue Judicial**; convocaron a un **cacerolazo** para mañana a las 20”¹³ (La Nación On Line, 01/01/2005). Los términos resaltados en el titular serán contrastados con la imagen, a partir del análisis, en primer lugar, del plano, encuadre y angulación fotográficos que posee para observar los efectos de sentido que produce la representación de la protesta y el reclamo en relación a la configuración del acontecimiento como “tragedia”.

La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 7), en “primer plano” o “inserto” que es “un primer plano muy ampliado, a menudo breve y sobre todo aplicado

¹³ Las negritas son mías.

a un objeto” (Magny, 2005: 42), con enfoque frontal y “altura del hombre o del ojo” que es “un ángulo de toma sin efecto” (Idem: 9), produciendo un encuadre que, prácticamente, elimina el contexto y aproxima al referente de la imagen.



(Foto N° 7) Un cartel **refleja** los **reclamos por mayor seguridad**

El primer plano, el enfoque frontal y la altura normal de la imagen (Foto N° 7), tienen el objetivo de que la cámara muestre en foco un cartel, escrito a mano alzada, que connota el sentido de lo particular y de lo inmediato, con la siguiente leyenda: “Por **nuestros hijos**, sólo reclamamos, discoteques con 10 salidas de emergencia y 100 matafuegos; de lo contrario, “¡la clausura!” **Por los muertos**”. El cartel se encuentra pegado, aparentemente, en una pared sobre otros afiches que aparecen en fondo o contracampo, de los cuales alcanzan a distinguirse algunas letras en las que predominan los colores negro y rojo, con fondo de color blanco, que podrían constituir la promoción de locales de diversión nocturna y que constituye el “studium” de la imagen, es decir, “una extensión que yo percibo bastante familiarmente en función de mi saber, de mi cultura” (Barthes, 2003: 63). El epígrafe cumple una función de “relevo” por lo cual “pasa de ser el guía de la identificación a serlo el de la interpretación” (Barthes, 1986:

36)¹⁴, en cuanto intenta inscribir un reclamo que podría ser catalogado del orden de lo particular en un reclamo del orden de lo general.

El título de la nota configura discursivamente a la marcha como una “protesta” dirigida hacia las autoridades municipales y nacionales, al realizarse frente a la sede del gobierno porteño y a la Casa Rosada, es decir que hay una impugnación a las instituciones que representan a “la política”, esto es, “aquel conjunto de acontecimientos, relaciones, institutos y procesos que suelen ser reconocidos en esa especificidad por el lenguaje ordinario” (Caletti, 2001: 21). Por su parte, la convocatoria a un cacerolazo hace referencia a la “reproducción/ transformación” (Pêcheux, 2003: 157) del significado de una práctica perteneciente a los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001 que respondía a la consigna “Que se vayan todos”, en el sentido de una impugnación a la clase política y que es retomado y reelaborado por los familiares de los fallecidos en Cromañón para pedir la renuncia y/ o destitución de las autoridades públicas consideradas como responsables por lo sucedido.

Los términos “protesta”, en el titular y “reclamo”, en el epígrafe, pueden ser concebidos como “significantes vacíos” ya que “surgen de la necesidad de nombrar un objeto que es a la vez imposible y necesario” (Laclau, 2005: 96), es decir que “representan (o encarnan) la plenitud ausente de la comunidad” (Laclau, 2002: 33), en este caso, “Justicia”. Pero, a la vez, en tanto significantes vacíos, es decir, no atados a un único y determinado significado, “protesta” y “reclamo” pueden ser considerados como “significantes flotantes” es decir, “términos que se articulen diferencialmente a cadenas discursivas opuestas (...) y que, dentro de estas cadenas discursivas, el término

¹⁴ Además, el epígrafe interpreta que el cartel “refleja” los “reclamos por mayor seguridad”, como si constituyera “una superficie lisa y brillante como un espejo, como la imagen de algo”. Sin embargo, la fotografía constituye una representación de ese cartel que, a su vez, representa el reclamo más que reflejarlo, es decir que la imagen efectúa una operación metadiscursiva o metacomunicacional: constituye la representación de una representación.

flotante funcione no sólo como componente diferencial sino también equivalencial respecto de los otros componentes de la cadena” (Op. Cit.: 26). En este caso, “protesta” y “reclamo” se unen tanto a “Justicia” como a “seguridad”.

Por su parte, la “protesta” puede entenderse como perteneciente al orden de “lo político” que “se trata de la actividad que tiene como racionalidad propia la racionalidad del desacuerdo”, por el cual, “un argumento remite al litigio sobre el objeto de la discusión y sobre la calidad de quienes hacen de él un objeto” (Rancière, 1996: 11). En este caso, el desacuerdo de los agentes sociales con las autoridades nacionales y municipales es representado en el significante “reclamo” en la solicitud a las instituciones estatales que refuercen las normas con respecto a las medidas de seguridad en los locales de diversión nocturna, es decir que el reclamo por salidas de emergencia, matafuegos, seguridad, pertenece al orden de lo burocrático-administrativo

Los reclamos, ya sea por “Justicia” o por “seguridad”, constituyen “demandas sociales”, según Laclau, en tanto, “toda demanda presenta reclamos a un determinado orden establecido, ella está en un relación peculiar con ese orden, que la ubica a la vez dentro y fuera de él” (Laclau: 2005: 9). En este sentido, los reclamos se manifiestan en contra de ese orden porque se lo considera responsable de la existencia de “demandas sociales” insatisfechas pero, a su vez, le solicitan o exigen satisfacer esas demandas porque, se cree, que debe cumplirlas. De este modo, el gran “Otro”, ese Sujeto único y central, por el cual los sujetos son interpelados y constituidos como tales al reconocer su mandato (Althusser, 1970: 64-80) y representado, en este caso por el Estado, es aquel a quien los sujetos le asignan el poder y la responsabilidad, pues se cree que es quien tienen la capacidad de dar todas las respuestas. El Estado tiene un “mandato simbólico” con el que carga y se enfrenta a un “Che vuoi?” por parte de los sujetos, que se dirigen hacia él,

(...) Como si él poseyera la respuesta a la pregunta de por qué tiene este mandato (...) Pero el sujeto no sabe por qué está ocupando este lugar en la red simbólica. Su propia respuesta a este ‘Che vuoi?’ del otro sólo puede ser la pregunta histérica: ‘¿Por qué soy lo que se supone que soy, por qué tengo este mandato?’ (Žižek, 1992: 156).

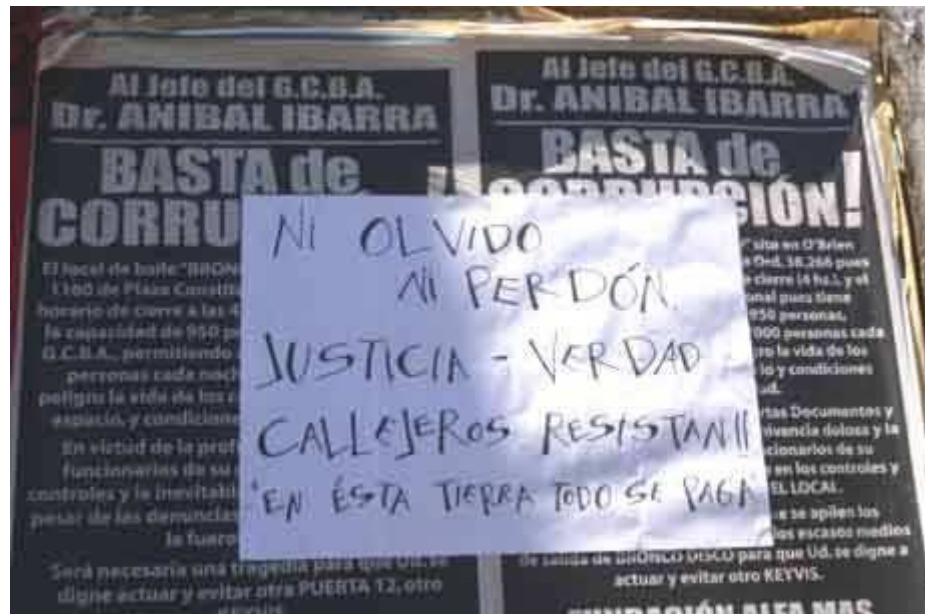
La imagen del reclamo produce como efecto de sentido la representación de un acontecimiento que podría haber sido evitado a través del control de medidas de seguridad por parte del Estado, al contrario de la configuración de “tragedia” del periódico, que implica un acontecimiento de carácter inevitable e imprevisto que tiene un desenlace funesto. Aunque no se nombre al Estado explícitamente, se supone que es quien carga con el “mandato simbólico” de responder a esas demandas y designa el lugar que los familiares, en particular y los agentes sociales, en general, se atribuyen a sí mismos como sujetos “demandantes”, es decir, “la imagen y el lugar que ellos se hacen de su propio lugar y del lugar del otro”, en tanto, “formaciones imaginarias” (Pêcheux, 1978: 48).

Con respecto a los autores del cartel se infiere que se trata de padres y madres, expresado primeramente por los jóvenes, sobrevivientes o no, interpelados de manera particular como “hijos”, “efecto de sujeto” que denota un lazo primordial, y luego por los fallecidos en Cromañón, interpelados como “muertos”, significante que evoca “lo ominoso”, “que se relaciona de manera íntima con la muerte, con cadáveres y con el retorno de los muertos, con espíritus y aparecidos” (Freud, 1976: 241) y que conforma el “punctum” de la fotografía, es decir, ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 2003: 65). Es decir que, “lo ominoso” vendría a significar, en este caso, algo del orden de lo imposible como lo constituye que los muertos revivan y/ o retornen.

Por su parte, el periódico denomina a los fallecidos como “víctimas”, denotando una posición pasiva y una imagen de indefensión ante una “tragedia”, en tanto acontecimiento inevitable e imprevisto, y la interpelación particular como “muertos”, en la imagen y la referencia a la Morgue Judicial de la Nación en el titular de la nota, certifican la presencia de los cuerpos y de las defunciones. Por su parte, el reclamo de los familiares se realiza en nombre de los “muertos” y de “nuestros hijos”, que podría ser calificado también de carácter “político”, ya que “hay una parte de los que no tienen parte” (Rancière, 1996: 25), en este caso, los fallecidos.

Una imagen de cartel que representa otro reclamo aparece en una nota sobre la tercera marcha titulada: “Tres días después del **horror**: reacciones por la **tragedia**. **Airado reclamo de justicia** en las calles. Más de 2500 personas, marcharon hasta **Plaza de Mayo** para exigir **la renuncia de Aníbal Ibarra**” (La Nación On Line, 03/01/2005). Nuevamente, los términos resaltados en el titular se pondrán en relación con la imagen, la cual será analizada en términos técnicos para poder dar cuenta de los efectos de sentido que provoca con respecto a la representación del reclamo para examinar la configuración del acontecimiento dentro de la tensión “horror/ tragedia/ genocidio del terrorismo de Estado”.

La nota mencionada está acompañada por fotografía (Foto N° 8) en primer plano o inserto y enfoque frontal que, de nuevo, producen un encuadre que elimina el contexto, en beneficio de la proximidad del receptor con respecto a lo que se muestra en la imagen.



(Foto N° 8) Muy cerca de República Cromagnon se hicieron pegatinas para **reclamar Justicia**

Al igual que la imagen anterior, el plano, el encuadre y la angulación tienen la intención de que la cámara haga foco en otro cartel de color blanco en el que, escrito a mano y en letra de imprenta mayúscula y una especie de tipografía dinámica en color negro, puede leerse: “**Ni olvido, ni perdón. Justicia – Verdad. Callejeros resistan!! ‘En esta tierra todo se paga’**”.

La imagen posee un ángulo de toma levemente “contrapicado” que “sitúa la cámara por debajo del decorado, de los objetos y personajes filmados, siguiendo un eje de toma de abajo arriba. En términos de punto de vista del espectador, sugiere la superioridad de lo filmado” (Magny, 2005: 27), en este caso, del cartel blanco que se ve reforzado por el efecto del zoom, esto es, un “objetivo focal variable que permite pasar con fluidez del gran angular al teleobjetivo” (Op. Cit.: 97). Pero también, esta angulación “puede tener un aspecto pragmático: el de hacernos descubrir, a través de la visión de un personaje, algo situado más arriba” (Idem), en este caso, el cartel se encuentra pegado sobre otros dos afiches que aparecen en contracampo, con fondo negro y letras en color blanco, que se denomina blanco calado sobre negro,

combinación muy pregnante, en los que se observa una solicitada a Aníbal Ibarra, de la cual se alcanza a leer sólo su encabezado: “Al Jefe del G.C.B.A. Dr. Aníbal Ibarra: **Basta de corrupción!**”.

Sobre el sector derecho de la imagen, por el borde derecho superior del cartel que se despega y la luz del sol que alumbra sobre el cartel blanco, se supone que lo está fuera de campo, es decir, excluido, es la calle, pero está presente por medio de esos indicios que aparecen en campo, sin embargo, se observa cierta falta de continuidad de la toma. Por otra parte, la fotografía no contiene “punctum”, es decir, un detalle que me punce (Barthes, 2003: 65), sino más bien “studium”, a partir de elementos que reconozco culturalmente (Idem), en este caso, las leyendas que se pueden leer sobre el cartel que muestra la fotografía y que parecen evocar una “memoria discursiva” ya que “sobre el discurso sobrevuela la memoria de otros discursos” (Maingueneau, 1999: 71). En este caso, sobre los discursos en torno del acontecimiento Cromañón aparece parte de las “formaciones discursivas” de los Organismos de Derechos Humanos, que “determinan lo que puede y debe ser dicho a partir de una posición dada en una coyuntura dada” (Pêcheux, 1978: 234). El epígrafe posee una función de relevo intentar inscribir el reclamo particular por el acontecimiento Cromañón dentro del reclamo por Justicia en general, de manera similar a la imagen precedente.

En primer lugar, cabe hacer referencia al tipo de acontecimiento, que el periódico designa como “horror”, que tiene el sentido de “sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso. Atrocidad, monstruosidad o enormidad” (Diccionario de la Lengua Española, 2009). El significante “horror” parece dar cuenta de una “retroversión del sentido” (Žižek, 1992: 143) de orden imaginario, ya que parece incitar a la construcción de un acontecimiento de carácter “ominoso” en el vivenciar (Freud, 1976: 219). “Lo ominoso”, en este caso, tiene que ver con el orden de lo imposible, en

tanto se relacione con la idea, nuevamente, de que el muerto reviva y/ o retorne por medio del indicio de la frase: “En esta tierra todo se paga”, que daría cuenta de un retorno en busca de venganza. Mientras que “tragedia”, en el orden simbólico, “se caracteriza por lo serio de la acción, la dignidad de los personajes y el final desdichado” (Todorov, 1987: 183).

El reclamo por Justicia aparece calificado en el titular de la nota como “airado”, el cual parece hacer referencia a las características de lo que se puede denominar como “memoria airada”, donde “airada” vendría a significar “que contiene ira como parte de la inscripción de lo traumático” (Rodríguez Marino, 2006: 177), implica “una reelaboración del pasado realizada desde el presente” y se trata “del reclamo desde el espacio de las afecciones, frente a una concepción tradicional de la lógica política” (Idem).

La imagen del cartel representa el reclamo, que se puede considerar nuevamente como signifiante con capacidad de vacuidad y flotación, y que la prensa escrita califica de “airado”, al unirse a la consigna “Basta de corrupción” y la demanda por Justicia explicitada en el pedido de la renuncia de Aníbal Ibarra a su cargo como Jefe de Gobierno que remite, de alguna manera, de nuevo a la consigna “Que se vayan todos”. También el reclamo se une a la frase “En esta tierra todo se paga”, en el sentido de “sufrir un castigo o venganza”, enunciado que aunque pretende oponerse a la representación perteneciente a la religión católica, por la cual los pecados de los hombres son juzgados en el Cielo, por Dios, el día del Juicio Final, parece connotar, sin embargo, la existencia de un ser superior, destino o fuerza cósmica, que imparte castigos a los hombres, en este mundo terrenal, por sus actos. Finalmente, el reclamo se une al enunciado “Callejeros resistan!!”, el cual parece constituir un enunciado de apoyo hacia los integrantes del grupo Callejeros por parte de quienes los consideran

“inocentes”, oponiéndose a quienes los consideran “culpables” por lo sucedido y que constituyen las “formaciones imaginarias” (Pêcheux, 1978: 48), es decir, el lugar y la imagen que se les atribuye. Por su parte, “resistencia” constituye un significante que posee una connotación de carácter “político” y remite a la Resistencia peronista, las Marchas de la Resistencia, la de la Segunda Guerra Mundial, entre otras.

Por otro lado, el carácter “airado” del reclamo de Justicia se asocia a la apropiación y reelaboración de las consignas-demandas históricas de los Organismos de Derechos Humanos “Ni olvido, ni perdón” y “Justicia-Verdad” aunque, en este caso, ambos términos aparecen unidos por un guión, en vez de la conjunción “y”, como la inscripción original e histórica. Por un lado, el enunciado “Ni olvido ni perdón”, entiende al “olvido” “considerado únicamente el enemigo que combate la memoria, el abismo del que ésta extrae el recuerdo” (Ricoeur, 1999: 13). De manera similar a los Organismos de Derechos Humanos, “olvido” aparece como opuesto a “memoria”, “concebida en términos de lucha ‘contra el olvido’: *recordar para no repetir*” (Jelin, 2002: 6), sin embargo:

El olvido posee un significado positivo en la medida en que el ‘carácter de sido’ prevalece sobre el ‘ya no’ en el significado vinculado a la idea de pasado. El ‘carácter de sido’ convierte el olvido en el recurso inmemorial del trabajo del recuerdo y no en el de destrucción inexorable (Ricoeur, 1999: 56).

La consigna parece no tener en cuenta que la memoria incluye “olvidos necesarios”, que implican una selección de los recuerdos ya que “una memoria sin lagunas sería, para la conciencia despierta, un peso insoportable” (Op. Cit.: 59). Además, la consigna parece demandar que no haya un “olvido evasivo” o “estratégico” que “consiste en una estrategia de evitación motivada por la oscura voluntad de no informarse, de no investigar el mal cometido, en resumen, por una voluntad de no saber” (58).

Por su parte, la consigna también hace referencia a que no exista “perdón”, que consiste en “una forma de olvido activo (...) que remite a la deuda cuya carga paraliza la memoria y, por extensión, la capacidad de proyectarse de forma creadora hacia el futuro. No se olvida el acontecimiento pasado, el acto criminal, sino su sentido y su lugar en la dialéctica global de la conciencia histórica” (Op. Cit.: 62-63). De este modo, al igual que en el caso de los Organismos de Derechos Humanos, en el “acontecimiento” Cromañón la existencia del “olvido” entendido como “perdón”, significaría que no haya reclamo por “Verdad” y “Justicia” aunque, en el caso Cromañón, esta consiga no tenga el mismo significado que para los Organismos de Derechos Humanos, en tanto:

Las organizaciones reclamaban verdad y justicia en relación a las circunstancias de la desaparición de sus familiares, la inhumación de cadáveres NN, así como ‘juicio’ y condena a los responsables de los secuestros y asesinatos (...) Las organizaciones articularon sus demandas de verdad y justicia a partir de la denuncia de las violaciones a los derechos humanos, concretamente en los reclamos por el destino de sus familiares (Lorenz, 2002: 68-69).

En cambio, en el acontecimiento Cromañón, ni siquiera hubo cuerpos desaparecidos o que no se encontraron. En este sentido, la equiparación “Verdad-Justicia”, en el caso de Organismos de Derechos Humanos, tenía que ver con conocer lo que había hecho el Estado con algunos ciudadanos y el reclamo por “Justicia” era más de orden jurídico, en tanto se demandaba una reparación en cuanto a que el Estado se hiciera cargo de lo que había hecho y que se juzgara a los responsables. En cambio, el reclamo por “Verdad-Justicia”, en el caso Cromañón, parece vincularse más bien, por un lado con una narrativa de una supuesta falta de cuerpos y, por otro, sobre el causante del acontecimiento (bengala y rocanrol o corrupción), y el reclamo por “Justicia” se dirige al Poder Ejecutivo para que se haga cargo de lo sucedido, antes que al Poder Judicial, en primera instancia. En este sentido, se reproducen los reclamos por “Verdad

y Justicia” pero no tienen el mismo sentido porque no se unen a las mismas demandas, el significado de las mismas se transforma, al entrar en otra “cadena de equivalencias”, es decir otra serie de demandas heterogéneas e insatisfechas (Laclau, 2005: 103-110) y al situarse en otro contexto. El “desacuerdo” (Rancière, 1996: 10-11) con respecto al acontecimiento Cromañón parece radicar en la concepción del Estado democrático como garante de los derechos básicos (alimentación, salud, vivienda, seguros sociales, etc.) de los ciudadanos y, en este sentido, el reclamo constituye una especie de impugnación a ese Estado, es decir, a “la política” entendida como “lo institucional” (Caletti, 2001: 21) y representada como “corrupta”, al no cumplir con las normas éticas, jurídicas e institucionales previstas. No obstante, esta fotografía del cartel con sus inscripciones configura a Cromañón como “genocidio del terrorismo de Estado”, en tanto efecto de sentido producido por la inscripción de las consignas históricas de los Organismos de Derechos Humanos.

En este sentido, los significantes “reclamo” por “Verdad” y “Justicia” exhiben una capacidad de flotación, sino también de vacuidad, en tanto “sería una pérdida de tiempo intentar dar una definición positiva” de “Verdad” y “Justicia”, es decir, “asignarles un contenido conceptual, por mínimo que fuera-. El rol semántico de estos términos no es expresar algún contenido positivo, sino funcionar como denominaciones de una plenitud que está constitutivamente ausente” (Op. Cit.: 126) y que funcionan a modo de “puntos nodales”, esto es, “significantes privilegiados que fijan el sentido en una cadena” (Laclau y Mouffe, 1974: 112), en los cuales las distintas demandas se reconocen y se vuelven equivalentes.

Esto constituye la lectura del pasado que se hace desde el presente, ya que estas representaciones del reclamo de Justicia por el “acontecimiento catastrófico” Cromañón, como para otro tipo de acontecimientos y para la mayoría de los agentes

sociales, hoy es parte de una “fantasía ideológica”, es decir “una fantasía (inconsciente) que estructura nuestra propia realidad social” (Žižek, 1992: 61), que involucra “formaciones discursivas”, que determinan lo que puede y debe ser dicho a partir de una posición dada en una coyuntura dada” (Pêcheux, 1978: 234), y que el movimiento de Derechos Humanos ayudó a construir. Es decir que, los agentes sociales están interpelados, es decir, constituidos como sujetos, por las representaciones de prácticas y símbolos de los Organismos de Derechos Humanos en la constitución de las formas o modalidades de prácticas de carácter “político” del reclamo. Inclusive, hasta en la elección del lugar del reclamo como lo constituye la Plaza de Mayo, que remite de nuevo al espacio público, donde aparecen traducidas en el orden simbólico las representaciones de “lo político”, soportadas en el orden imaginario. En este sentido, “las plazas, centros cívicos en la geografía histórica de la política argentina, concentran el poder de convocatoria tanto de festejos como de protestas. Sirven para conmemorar las victorias deportivas como políticas. La Plaza de Mayo es el símbolo republicano por excelencia, aquélla que marca el inicio de las manifestaciones que dieron origen a la nación” (Da Silva Catela, 2001: 170).

Las representaciones fotográficas de prácticas y símbolos provenientes de Organismos de Derechos Humanos, también aparece en una nota sobre la cuarta marcha, titulada: “Tensión en la marcha. Luego de una **pacífica movilización** por parte de **familiares y amigos de las víctimas**, se produjeron serios enfrentamientos entre un grupo de jóvenes y la policía; hubo heridos y cerca de 40 detenidos” (La Nación On Line, 06/01/2005,). La calificación que realiza el titular sobre la marcha y sobre la denominación de los agentes sociales será contrastada con los efectos de sentido y efectos de sujeto que produce la imagen y que configura al acontecimiento ligado a la violencia política estatal o institucional.

La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 9), sin epígrafe, en “plano corto” que “encuadra por la cintura” (Magny, 2005: 39) a un grupo de mujeres manifestantes y enfoque de perfil que produce, como en otras imágenes anteriores, un efecto de sentido de hilera. La angulación levemente en contrapicado hace que se observen los carteles que las mujeres sostienen en alto con la fotografía, en blanco y negro, del rostro y el nombre de una joven fallecida que aparece en foco, sonriente y mirando hacia la cámara con el cielo de fondo, que parece constituir el punctum de la imagen. En este caso, parece ser “el desgarrador énfasis del noema (*‘esto-ha-sido’*) (...) el punctum es: va a morir. Yo leo al mismo tiempo: esto será y esto ha sido; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte” (Barthes, 2003: 164-165).

Las mujeres y los carteles aparecen iluminados por una luz cuya procedencia, tal vez un reflector, queda ubicada fuera de campo pero que “está presente en las entradas y salidas de campo de los personajes y las miradas hacia los bordes del cuadro” (Magny, 2005: 23), generando como efecto de sentido una especie de luz guía hacia la cual las mujeres se dirigen con la mirada y que se contrapone con las siluetas oscuras de los edificios, el cielo nublado y de aparente atardecer-anocheecer que se observan en contracampo o fondo.

Sobre el sector derecho de la imagen, se observa a una manifestante que porta un cartel que lleva la fotografía de Aníbal Ibarra, también en blanco y negro, con ropa de presidiario, acompañada de la leyenda “**Andáte** Ibarra” en letras mayúsculas de color negro. Si bien la fotografía no posee un anclaje, a nivel del epígrafe, parece en cambio tenerlo como mensaje lingüístico dentro de la imagen, en el sentido de “fijar la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el terror producido por los signos

inciertos” (Barthes, 1986: 36), lo cual permite dar cuenta que se trata de una marcha de carácter “político”.



(Foto Nº 9)

En primer lugar, la presencia predominante de mujeres manifestantes que portan carteles con las fotografías de los rostros de jóvenes fallecidos remite, en tanto efecto de sentido, a las imágenes de las marchas de Madres de Plaza de Mayo, pero también a las de Madres del Dolor, a las de asociaciones de víctimas de accidentes de tránsito y casos de gatillo fácil, en función del studium de la fotografía, ya que “es culturalmente como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones” (Barthes, 2003: 64). En este sentido, la imagen pone en escena efectos de sujeto representativos del género femenino como el polo de lo “pasivo”, contrapuesto al polo “activo” de lo masculino. “Esta dicotomía es la base del pensamiento occidental falogocéntrico”, (Lorenzano, 2001: 136) y se observa en la referencia a la movilización calificada como “pacífica” por el titular de la nota y en la imagen de los rostros de las mujeres con expresión seria, apesadumbrada o de recogimiento y el ámbito de lo privado-apolítico (la casa y la protección de la familia) que la lógica del parentesco

entrecruza con “lo político” al poner en el escenario público el “duelo” que es del orden de lo privado, al igual que las fotografías de los difuntos. De manera similar a las Madres de Plaza de Mayo, quienes lo que hicieron fue “instalar su intimidad en el espacio público convirtiendo en problema social”, a diferencia de Cromañón, “algo que el Estado quiere ocultar en la trama de la individualidad (‘algo habrá hecho’)” (Op. Cit.: 42). De este modo, las Madres representaron el papel de Antígona quien “desafió al Estado enterrando simbólicamente a quienes permanecían insepultos ‘fuera de los muros de la ciudad’” (Lorenzano, 2001: 53) y que la imagen de las mujeres representa, de alguna manera, esta figura, por el hecho de exhibir el ámbito privado/ íntimo en la esfera de lo público.

Además, el único hombre que aparece es la imagen del rostro de Aníbal Ibarra, quien es impugnado al ser representado con ropa de presidiario, de modo que esa parece ser la imagen y el lugar en los cuales a los familiares de los fallecidos en Cromañón quieren ver a Ibarra, en términos de “formaciones imaginarias” (Pêcheux, 1978: 48). En este caso, la cadena significativa “reclamo” por “Justicia” representa, por un lado, el pedido de encarcelamiento y, por otro, la frase que acompaña: “Andáte Ibarra” remite, nuevamente, a la consigna “Que se vayan todos” de los acontecimientos de diciembre de 2001 que pedía la renuncia de la clase política dirigente de entonces. Los familiares de los fallecidos en Cromañón reproducen/ transforman su sentido para pedir la renuncia de Ibarra de su cargo político, que aparece representado como figura “sinecdóquica” (Grupo μ , 1987: 191), en tanto parte que pertenece a un todo que es la clase política y, supuestamente, responsable por lo ocurrido.

Por otro lado, esta fotografía constituye la imagen que representa otra imagen, es decir, una “metaimagen”, “a través de la cual, la imagen ‘habla’ sobre la imagen; la imagen se significa a sí misma” (Alessandria, 1996: 13-14). La fotografía del rostro de

la joven fallecida, con el rostro sonriente y mirada frontal, y acompañada de su nombre constituye un recorte de foto familiar o álbum de fotos pero remite, como efecto de sentido, al formato de foto carnet, en blanco y negro, predominante en las fotografías de “desaparecidos” y cuyo objetivo consiste en restituir el cuerpo aunque, en el caso Cromañón haya constancia de la existencia de los cuerpos. Las fotografías de los fallecidos en Cromañón son imágenes cercanas al acontecimiento, por lo cual, la fotografía adquiere un valor de prueba de existencia, perteneciente al orden de lo simbólico. “Toda foto es más que una simple prueba de existencia, no muestra tan sólo que algo ha sido, sino que también y ante todo demuestra que ha sido. En ella permanece de algún modo la intensidad del referente (...) Vemos en ella detalles concretos, aparentemente secundarios, que ofrecen algo más que información...conmueven, abren la dimensión del recuerdo” (Barthes, 2003: 22). De este modo, la representación fotográfica de la imagen del rostro de esta joven fallecida también podría connotar la imagen que sus familiares tienen de ella, sonriendo, mirando de frente y cuyo lugar ahora parece ser el cielo con el que contrasta de fondo.

El titular interpela particularmente a los fallecidos como “víctimas” que denota de nuevo, como efecto de sujeto, una posición pasiva, una imagen de indefensión y hasta de inocencia, en el caso de esta imagen, frente a un sujeto representado como culpable e imputable por su muerte. Pero mientras la imagen representa a la fotografía del rostro de esta joven como si fuera una “víctima” del “genocidio del terrorismo de Estado”, categoría que “remite exclusivamente a quienes fueron asesinados o se encuentran en la actualidad en situación de desaparición forzada” (Vecchioli, 2001: 90); el titular la configura como “víctima” de una “tragedia”, es decir, de un acontecimiento imprevisto e inevitable que tuvo un desenlace fatal.

Una representación fotográfica más “activa” de la marcha y de los agentes sociales que la realizan, a diferencia de la imagen precedente, parece constituir una nota titulada: “A una semana del **horror: incidentes** en la cuarta marcha. Más de 10.000 personas **pidieron que renuncien Ibarra y Kirchner**. Hubo incidentes cuando la manifestación se desconcentraba; detuvieron a 40 personas” (La Nación On Line, 07/01/2005). La calificación de la marcha, de la denominación del acontecimiento como horror y del contenido reclamo serán comparados con las representaciones fotográficas que tienden a construir al acontecimiento como “genocidio del terrorismo de Estado”.

La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 10) en “plano medio” que “encuadra a los personajes de pie” (Magny, 2005: 39) para mostrarlos marchando, con enfoque frontal y altura normal de modo que la cámara se sitúa a la altura de los manifestantes, en su mayoría jóvenes, que aparecen en foco y que portan en alto carteles con las fotografías, esta vez en color, del rostro de un joven fallecido que aparece sonriente y con mirada frontal, al igual que en la imagen anterior. Asimismo, este plano permite mostrar la bandera que encabeza la marcha que, con fondo de color blanco y en letras de color negro realizadas en aerosol, tiene la siguiente leyenda que aparece cortada en la imagen: “**Justicia por nuestros Callejeros**” y también se alcanzan a distinguir dos letras que podrían pertenecer al nombre del fallecido. De manera similar a la imagen anterior, tanto los manifestantes como sus carteles aparecen iluminados por una luz que está ubicada fuera de campo y se observa en contraste la oscuridad en contracampo, por lo cual se infiere que la fotografía fue tomada de noche. Además sobre el fondo de la imagen se alcanzan a ver unos focos de luz amarillentos que podrían pertenecer a postes de luz de la calle o a los flashes de cámaras fotográficas y que producen un efecto de sentido de antorchas que portarían los manifestantes. El

epígrafe posee una función de relevo al referirse a supuestos incidentes que no aparecen representados por esta imagen.



(Foto Nº 10) Un **reclamo unánime de justicia** caracterizó la marcha de ayer; durante la desconcentración se registraron los **incidentes**

El titular vuelve a configurar al acontecimiento como “horror” que tiene el sentido de “causar terror y espanto”. El “horror” puede incitar “lo ominoso”, concebido como el orden de lo imposible, en el sentido de que los muertos que aparecen en las fotografías retornen. En esta imagen, la noche y la idea de retorno de los muertos pueden asociarse a cadenas significantes como una “larga noche de horror”, vinculado a la denominación de la última dictadura militar argentina, por parte de los Organismos de Derechos Humanos y “la Noche de los Lápices”, referido a la represión estatal a los estudiantes secundarios que reclamaban por el boleto estudiantil gratuito en la década del '60, durante el Onganiato, por la presencia predominante de jóvenes en esta imagen.

Esta fotografía constituye, en función del “studium” que “remite siempre a una información clásica” (Barthes, 2003: 63), otra imagen típica de marcha que legitima el reclamo en los medios de comunicación y, por lo tanto, reenvía en tanto efecto de sentido a otras imágenes de marchas tanto de Organismos de Derechos Humanos como

a movilizaciones por otro tipo de acontecimientos tales como casos de gatillo fácil, víctimas de accidentes de tránsito, entre otros, por la superposición de carteles que portan los rostros de fallecidos, que se observan en profundidad de campo, y la bandera que encabeza la marcha.

En esta fotografía, a diferencia de la anterior, predomina la presencia de jóvenes, tanto hombres como mujeres, con una expresión del rostro boquiabierta, aparentemente, gritando o coreando consignas, connotando una actitud más activa y, llamativamente, el titular del diario y el epígrafe dan cuenta de incidentes cada vez que se hace referencia a los jóvenes que aparecen interpelados particularmente, como “rebeldes” ante el “sistema” y la “autoridad”, en tanto efectos de sujeto que produce la imagen. Asimismo, se observa que los jóvenes llevan puestas remeras de color blanco con la fotografía del fallecido estampada, que remite a las imágenes de los integrantes de la agrupación H.I.J.O.S. en las apariciones públicas en Tribunales y el Congreso Nacional.

A diferencia de la imagen precedente, esta fotografía destaca el orden colectivo de la manifestación por la presencia multitudinaria de manifestantes y de diversidad de fotografías de fallecidos que éstos portan que aparecen interpelados de manera particular como “callejeros” por la inscripción de la bandera, al igual que el nombre del grupo del que, supuestamente, eran seguidores y que será analizado en el último capítulo. En este caso, el reclamo de Justicia aparece calificado como “unánime”, por el epígrafe, en el sentido de que los manifestantes “convienen en un mismo parecer” que, en este caso, reside en el pedido de renuncia de Aníbal Ibarra y de Néstor Kirchner y que parece remitir, de nuevo, a la consigna “Que se vayan todos”.

El carácter colectivo de la manifestación se reitera en una nota sobre la marcha realizada a dos meses del acontecimiento, titulada: “La **tragedia** en la disco de Once: **los familiares de las víctimas exigen justicia**. Marcha y reclamos por Cromagnon.

Más de 2000 personas se reunieron en la **plaza Miserere** y se dirigieron a la **Plaza de Mayo; pidieron la renuncia de Ibarra**” (La Nación On Line, 01/03/2005). Los términos resaltados en el titular, en cuanto a la denominación del acontecimiento como tragedia, de los agentes sociales, el contenido y lugar del reclamo, se pondrán en relación con las representaciones que pueden rastrearse en la imagen ligadas a la idea de reunión pública.

La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 11) en un “plano de semiconjunto” donde “el decorado se reduce en beneficio de los personajes que se destacan sobre él” (Magny, 2005: 39), con enfoque casi de perfil para mostrar, en este caso, varios paraguas que aparecen en foco, bajo los cuales se encuentran los manifestantes. En contracampo o fondo se observa una bandera blanca de gran tamaño que tiene inscripta, en aerosol de colores negro y rojo, la leyenda: “Basta de culpar a Callejeros”, que se puede reconstruir a partir del análisis. La imagen posee un ángulo de toma en “picado” que “consiste en situar la cámara por encima de los personajes y objetos, según un ángulo de toma de arriba abajo. Tradicionalmente, induce un sentimiento de superioridad por parte de quien mira (espectador/ personaje) y la idea de aplastamiento de quien es mirado” (Op. Cit.: 69) y que, en este caso, produce un “efecto de sentido” de paraguas abigarrados. El epígrafe cumple una función de relevo al dar una interpretación sobre qué trata esta imagen, cuando fue tomada y quienes se encuentran bajo los paraguas.



(Foto Nº 11) La **marcha** que la **gente** realizó junto con el **grupo Callejeros** el 30 de enero último, al cumplirse **un mes de la tragedia**

La imagen de los paraguas y la reunión pública de personas reenvía, en tanto efecto de sentido, a la denominada Revolución de Mayo, producida el 25 de mayo de 1810, en la cual una gran multitud reunida en Plaza Mayor (actual Plaza de Mayo) reclamaba la renuncia definitiva del virrey Cisneros y la formación de una Junta de gobierno (Scenna, 1984: 231-232). Esto constituye el studium de la fotografía, ya que parece recepcionarse, en tanto connotación, como un “testimonio político” o “cuadro histórico” (Barthes, 2003: 64). En este caso, el efecto de sentido de “reunión pública” de la fotografía es anclado en el epígrafe como “marcha”. Aunque no se sabe en qué lugar se encuentra, el grupo de personas que se observa está reunido para pedir la renuncia de Aníbal Ibarra, según el titular de la nota y apoyar al grupo Callejeros, de acuerdo al mensaje lingüístico dentro de la imagen. Pero también, la representación fotográfica de estos paraguas abigarrados constituyen el punctum que aparece como “casualidad” (Op. Cit.: 65) y trata de inscribir el “acontecimiento catastrófico” Cromañón en una cadena significativa histórica por medio de la “memoria discursiva” que evoca la imagen, ya que

“sobre el discurso también sobrevuela la memoria de los otros discursos” (Maingueneau, 1999: 71). No obstante, esto se contrapone con el titular de la nota que configura a Cromañón como una “tragedia”, es decir, como un acontecimiento imprevisto e inevitable que tuvo un desenlace fatal.

La frase “Basta de culpar a Callejeros” está inscripta en aerosol de color rojo, sobre el sector izquierdo de la bandera y el término Callejeros aparece en letras grandes, de color negro y con la tipografía dinámica y juvenil que representa al grupo, sobre el centro y margen derecho de la imagen. Los colores rojo y negro “condensan” (Freud, 1976: 285-310) el discurso del rock con “lo político”, ya que no sólo remiten a los colores del último disco del grupo Callejeros, titulado “Señales”, sino también a los de la iconografía de la consigna “Nunca Más” de los Organismos de Derechos Humanos y constituyen, además, los colores representativos de la izquierda partidaria, a nivel internacional.

El reclamo por Justicia parece significar, desde el decir, no sólo el pedido de renuncia a Aníbal Ibarra sino también, por medio del enunciado que representa explícitamente el pedido por parte de algunos familiares, de no culpabilizar ni juzgar legalmente al grupo Callejeros por el incendio. De este modo, se producen como efectos de sujeto a Aníbal Ibarra como culpable y/ o responsable por lo sucedido y al grupo Callejeros como “inocente”, desde la mirada de algunos de los familiares de fallecidos y sobrevivientes de Cromañón, es decir, desde las “formaciones imaginarias” (Pêcheux, 1978: 48), esto es, la imagen y el lugar que tienen de Aníbal Ibarra y del grupo Callejeros.

El enunciado “Basta de culpar a Callejeros” posee “borramiento” de los agentes sociales, que implica una huella en el orden del discurso entre lo dicho y lo no dicho (Pêcheux: 1978: 249-253) quienes, supuestamente, responsabilizan al grupo por el

“acontecimiento catastrófico”. Por otro lado, el epígrafe también omite detrás del significante “gente” especificar quienes marcharon junto al grupo Callejeros y son los portavoces del enunciado en su apoyo, ya que la palabra “gente” designa “una pluralidad de personas” (Diccionario de la Lengua Española, 2009). No obstante, podría tratarse, según el titular de la nota, de los familiares de los fallecidos interpelados como “víctimas” del acontecimiento configurado como “tragedia”, cuya cadena significativa resultante da cuenta que se trata, nuevamente, de personas que murieron por causa de un acontecimiento imprevisto e inevitable que tuvo un desenlace funesto.

La configuración de Cromañón como un acontecimiento inscripto en la polarización “tragedia”, en el epígrafe y “genocidio del terrorismo de Estado” en la imagen, aparece nuevamente en una nota titulada: “Recordaron a las **víctimas** del **incendio** en República Cromagnon...” (La Nación On Line, 31/03/2005). La interpelación de los fallecidos como “víctimas” de un acontecimiento denominado como incendio se pondrá en vinculación con el efecto de sentido de la imagen.

La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 12) en plano corto, con enfoque frontal, que muestra en foco una bandera argentina que lleva adheridas las fotografías de los fallecidos y es llevada por una multitud de manifestantes, tanto hombres como mujeres, encuadrados por la cintura, que marchan con pancartas que también tienen las fotografías y los nombres de los fallecidos, acompañados de la consigna “Justicia”. La fotografía posee cierta “profundidad de campo” que es “la porción de espacio que aparece enfocada en imagen (...) permite mostrar simultáneamente en un mismo plano varios planos más o menos alejados dentro de la imagen” (Op. Cit.: 75-76), en este caso, muestra la superposición de carteles, la extensión de la bandera y la cantidad de manifestantes. En contracampo se alcanza a ver parte del edificio del Congreso Nacional iluminado y algunos focos de luz amarillenta

que parece teñir la imagen y que contrasta con la oscuridad, por lo cual se observa que la fotografía ha sido tomada de noche. El epígrafe cumple una función de relevo al anclar la cadena de significantes flotantes de la imagen en la representación del objeto en el que hace foco la cámara.



(Foto Nº 12) La enorme bandera encabeza la marcha de los **familiares** de las 193 **víctimas** al cumplirse ayer tres meses de la **tragedia**

Esta fotografía constituye, en tanto efecto de sentido, otra imagen representativa de marcha “política” que legitima el reclamo en la prensa escrita masiva y remite, en función del studium, el encuadre y plano típicos, a las marchas en conmemoración del 24 de marzo de los Organismos de Derechos Humanos. En este sentido, se observa en la imagen que se reproducen representaciones de prácticas y símbolos de las marchas de estos Organismos, como la bandera argentina con las fotografías de los rostros y los nombres de las víctimas, portadas en pancartas o en carteles colgados sobre el pecho, predominantemente en las mujeres, denotando una “hexis corporal” (Da Silva Catela, 2001: 138) que da cuenta del lazo primordial madre-hijo. Aunque, curiosamente, en esta imagen se transforma la representación de esta práctica ya que se observa, sobre el margen derecho, la presencia de hombres con las fotografías colgadas que pareciera

establecer, en este caso, el vínculo padre-hijo. Los hombres aparecen representados con una actitud corporal y de expresión en el rostro “pasiva”, portando la bandera argentina, de manera similar a las mujeres que aparecen en la imagen.

De este modo, la imagen de la bandera con las fotografías de las víctimas y éstas colgadas sobre el pecho de los manifestantes aparecen como significantes con capacidad de vacuidad y de flotación, en tanto no están atados a un único y determinado significado, sino que se unen a diferentes cadenas significantes, ya que sus representaciones se reproducen del reclamo por el “genocidio del terrorismo de Estado” y se transforman para la configuración de una marcha en reclamo por un “acontecimiento catastrófico” que no podría considerarse dentro de esa clasificación. La bandera argentina con las fotografías adheridas en las marchas conmemorativas del 24 de marzo tenía el sentido de restituir y dar continuidad a un proyecto político, que se construye como “unificado”, de “quienes murieron por sus ideales de militancia por el cambio revolucionario”. En el caso de Cromañón, la representación de la bandera argentina con las fotografías de los fallecidos parece constituir un “desplazamiento” (Freud, 1976: 311-315) de sentido en cuanto las víctimas habrían “muerto por el rock”. O más bien, lo que existiría sería un “vacío de sentido” en cuanto la imagen de la bandera solamente vendría a representar a “víctimas del Estado”.

Es decir que la imagen de la bandera con las fotografías de las víctimas en foco y el anclaje del epígrafe fijan el sentido entre los significantes flotantes que presenta la imagen, produciendo como efecto de sentido la representación de una marcha de carácter “político”, a partir de la puesta en escena de prácticas legítimas provenientes de las formaciones discursivas del reclamo de Organismos de Derechos Humanos que dan cuenta, nuevamente, de la interpelación de los agentes sociales en la producción y reproducción de modalidades de prácticas “políticas”.

No obstante, el efecto de sentido de la imagen de la marcha parece construir a Cromañón como un acontecimiento donde el Estado aparece interpelado particularmente en el rol preponderante de “Aparato Represivo” (Althusser, 1970: 27), lo cual resignifica la cadena significativa “víctimas” de un “incendio”, en el titular y/ o de una “tragedia” en el epígrafe, en “víctimas” del “terrorismo de Estado” que reproduce, como efecto de sujeto, la imagen de “quienes murieron o fueron desaparecidos como resultado del accionar del Aparato Represivo durante el pasado político reciente” (Vecchioli, 2001: 89).

Por otro lado, una fotografía en la que es representada otro tipo de práctica “política” reiterada aparece en una nota titulada: “Declaró ante la Justicia. Chabán dijo que lo de Cromagnon fue un atentado” (La Nación On Line, 9/12/2005). La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 13) en “plano de semiconjunto” (Magny, 2005: 39), en este caso, para mostrar en foco una carpa, con enfoque frontal y a su altura, sobre la cual se observa una bandera blanca que, en letra imprenta mayúscula, sin serifa y de color negro, dice: “¿A dónde está mi hija? ¿A dónde está mi hermano? ¿A dónde está mi madre? ¿A dónde está mi amigo? ¿A dónde? 30-12-04”. Sobre la bandera, se destaca la fotografía del rostro de un fallecido adherida y la presencia de un joven sentado al lado de la carpa. Si bien se alcanza a ver parte de una plaza sobre el fondo y de asfalto, la amplitud del encuadre y la poca profundidad de campo de la imagen no permiten distinguir el lugar donde está instalada la carpa, ni quienes son exactamente las personas que se observan alrededor de ella o en contracampo, es decir, si son transeúntes o familiares. El epígrafe tiene una función de relevo que acolcha el sentido de la imagen en la carpa y presenta un “borramiento” (Pêcheux: 1978: 249-253) de agentes, ya que no se nombra a quienes la instalaron ni en dónde se encuentra.



(Foto Nº 13) **Instalaron** una **carpa** con la intención de pasar allí la **noche**

La fotografía y su epígrafe producen, como efecto de sentido, la representación de una “vigilia”, en tanto acontecimiento, por la práctica de acampar y de permanecer “en vela” frente a alguna institución que aparece fuera de campo pero que, por la presencia de autos estacionados y la plaza que se observan en contracampo, podría inferirse que se trata del Palacio de Tribunales, en vísperas de algún acontecimiento importante, vinculado a la tramitación legal de un caso. Esta parece constituir la definición social de la práctica de la “vigilia” que se resignifica de su carácter religioso. De este modo, la imagen de la carpa remite también a la “carpa blanca docente”, durante la década del ’90, en reclamo por una mejora salarial y a las carpas en la Plaza Congreso, en el año 2008, por el conflicto entre el campo y el gobierno, entre otras.

A diferencia de la imagen precedente, la práctica de acampar se caracteriza por ser más estable y requiere de más tiempo que la marcha, ya que la carpa representa la idea de “quedarse hasta que se obtenga una respuesta frente al reclamo”. En el caso de

la marcha, hay un reclamo de orden particular, en la individualización de las fotografías de los rostros, mientras que en la imagen de la carpa parece representarse un reclamo de orden más general en las preguntas que aparecen sobre la bandera. No obstante, ambas fotografías parecen representar una especie de “peregrinación” hacia lugares iconos de la reunión pública: de Congreso a Plaza de Mayo, en la fotografía de la marcha y al Palacio de Tribunales, en la imagen de la carpa. En este sentido, ambas fotografías se relacionan por representar el desacuerdo fundante de “lo político” hacia instituciones que forman parte de “la política”. Y además, tanto la imagen de la bandera argentina con las fotografías, éstas mismas colgadas sobre los pechos de las mujeres y la práctica de la “vigilia” parecen constituir rituales de carácter “político” que incluyen prácticas que se reiteran y se resignifican, por lo cual pueden ser considerados significantes flotantes, en el sentido de que inscriben en el orden de lo simbólico representaciones soportadas en el orden imaginario y que van variando sus significaciones de acuerdo a las cadenas significantes a las que se unen.

Si bien en esta imagen (Foto N° 13) no se sabe quiénes son los agentes sociales que realizan la “vigilia”, por la leyenda inscripta en la bandera que está sobre la carpa, puede deducirse que son familiares y allegados de “desaparecidos” o “ausentes por desaparición forzada”, en tanto efectos de sujeto que provocan las preguntas. En este sentido, se produce una transformación de identidades culturales (seguidores de rock que murieron) a identidades políticas.

Los interrogantes que aparecen en esta bandera remiten, en tanto “memoria discursiva” (Maingueneau, 1999: 71), a la pregunta que realizaban los familiares de desaparecidos y que se convirtió en una consigna histórica de los Organismos de Derechos Humanos: “¿Dónde están los detenidos-desaparecidos? Aparición con vida”.

En este sentido, las “demandas sociales” que aparecen en la bandera, en tanto “presentan reclamos a un determinado orden establecido” (Laclau, 2005: 9) son, de alguna manera, reproducidas de otro contexto y tipo de acontecimiento, y transformadas para efectuar el reclamo por Justicia por Cromañón que aparece construido como “genocidio del terrorismo de Estado”, en tanto efecto de sentido que produce la fotografía. Sin embargo, la consigna de los Organismos de Derechos Humanos reclama por el destino de los cuerpos mientras que, en el acontecimiento Cromañón, existe certeza de la existencia de los cuerpos, de sus defunciones y sepulturas. En este sentido, las fotografías de los detenidos-desaparecidos publicadas en el periódico Página/ 12, están acompañadas por textos, a modo de recordatorios, tales como “(...) ‘No te olvidamos’ o ‘Te seguimos buscando’ –establecen la ligazón del pasado –la fecha de desaparición- con el presente (...), remiten a algunas inscripciones propias de las tumbas pero sin cuerpo donde fijarse (...), reclamando por un cadáver que no se sabe donde está” (Rodríguez Marino, Schtielband y Terriles, 2004: 55-56). De este modo, la fotografía es “lo que ha sido” (Barthes, 2003: 45) al igual que el pasado (Ricoeur, 1991: 75). Tanto las fotografías de los desaparecidos como los interrogantes en la bandera, se constituyen como prácticas de la memoria, en cuanto ésta es considerada “el presente del pasado” (Op. Cit.: 16). Los interrogantes en la bandera, también establecen una ligazón del pasado con el presente, mediante la inscripción de la fecha en que ocurrió el acontecimiento, a modo de lápida sepulcral, pero reclaman por cuerpos cuyo destino es conocido. La prensa escrita representa la existencia de la reproducción, por parte de los familiares de Cromañón, de un modelo de “identificación imaginaria” (Žižek, 1992: 147), es decir, una imagen de muerte traumática que es la de “ausentes por desaparición forzada”¹⁵, como si no hubiera existido la prueba de realidad, lo que no hubo fue acceso

¹⁵ La ley define, en el Art. 2, la ausencia por desaparición forzada en los siguientes términos: “Se entiende por desaparición forzada de personas, cuando hubiere privado a alguien de su libertad personal y el hecho

directo a ella, pero en el orden simbólico hay cuerpos muertos, es decir que, se efectúa una transformación de formas de representación de “ausencias” que en realidad son “pérdidas”, como será analizado en el capítulo sobre el “santuario de Cromañón”.

La representación fotográfica del reclamo de familiares, junto con las fotografías de las víctimas, aparece de nuevo en una nota, ante una posible liberación de Omar Chabán, titulada: “La **tragedia** de la disco en Once. **Familiares** expresaron su **repudio** en **Plaza de Mayo**. Antes, realizaron un **abrazo simbólico al Palacio de Tribunales**” (La Nación On Line, 14/05/2005). Los términos resaltados en el titular, en cuanto a la configuración del acontecimiento como tragedia, las modalidades y lugares del reclamo serán puestos en relación con las representaciones de las imágenes.

La nota está acompañada por dos fotografías. Una de ellas (Foto N° 14), en “plano corto”, “encuadra por la cintura” (Magny, 2005: 39) a tres mujeres con enfoque frontal que llevan colgados sobre sus pechos carteles con las fotografía del rostro y el nombre de un fallecido, acompañada de la consigna “Justicia”. El ángulo de toma en contrapicado parece significar la “superioridad” de las mujeres y de las fotografías que portan en los carteles, de los cuales, sólo el cartel que lleva la mujer que se encuentra en foco sobre el centro de la imagen, se puede observar con más nitidez. Esta constituye otra “metaimagen” (Alessandria, 1996: 13-14), es decir, una imagen que representa otra imagen, en este caso, la mujer sostiene la fotografía con una de sus manos en una actitud de mostrarla en tanto prueba de existencia simbólica. En contracampo se observan dos hombres, uno de los cuales muestra con su mano en alto la fotografía de otro fallecido. Si bien no se sabe en qué lugar fue tomada la imagen, se observa sobre el fondo parte de un árbol y de luz, por lo cual se deduce que la fotografía ha sido tomada, posiblemente, en alguna plaza y de día. El punctum parece provenir de la imagen de la

fuese seguido por la desaparición de la víctima, o si ésta hubiere sido alojada en lugares clandestinos de detención privada, bajo cualquier forma, del derecho a la jurisdicción” (Da Silva, 2001: 156).

mujer, ubicada sobre el margen derecho que está, aparentemente, llorando y se cubre el rostro con la mano. Sin embargo, en tanto punctum hay otro “detalle que me atrae” (Barthes, 2003: 85) y es esa especie de palo de madera que porta la mujer que está ubicada en el centro de la imagen y que, seguramente, pertenece a una pancarta que lleva en alto, pero queda fuera de cuadro. El epígrafe posee una función de relevo al dar una calificación con respecto a la modalidad de las marcha de los familiares.



(Foto Nº 14) Los **allegados** de las **víctimas** se manifestaron **en forma pacífica**

El titular de la nota configura a la manifestación como un acto de “repudio”, es decir, de “rechazo”, en este caso, hacia una decisión particular de carácter “institucional”, como lo constituye la posible liberación de Omar Chabán, realizado en Plaza de Mayo y el epígrafe de la fotografía califica a la manifestación de los familiares como “pacífica”. Si bien el “repudio” puede ser concebido como un significante con capacidad de vacuidad y flotación para unirse a cualquier tipo de reclamo, en realidad manifiesta el desacuerdo, fundante de “lo político” que, en este caso, parece vincularse más a una impugnación por parte de los familiares de fallecidos en Cromañón hacia todo lo que sea de índole “institucional” por el mero hecho de serlo. Es decir que,

nuevamente, el desacuerdo se relaciona con poner en tela de juicio la legalidad del Estado democrático, en tanto garante de los derechos y deberes de la ciudadanía.

El titular y el epígrafe configuran al acontecimiento como “tragedia” y a los fallecidos como “víctimas”, nuevamente, de un acontecimiento inevitable y fatal. Por su parte, la fotografía destaca la importancia de quienes reclaman y el orden de la individualización, en este caso, la presencia de mujeres en foco, “adelante”, “protagonistas” del reclamo por “Justicia”, que aparece como figura en la imagen, aunque no se explicita, como sucede en la gran mayoría de las fotografías analizadas. Esta representación reenvía, como efecto de sentido, a las imágenes de las Madres de Plaza de Mayo pero también a las Madres del Dolor, con las fotografías de los fallecidos colgando sobre el pecho que denota el lazo primordial madre-hijo, mientras que, en esta imagen, se alcanzan a ver dos hombres en contracampo, “atrás”, “secundando”. Las mujeres parecen representar la “forma pacífica” de manifestación a la que hace referencia el epígrafe y remite a la actitud propiamente “pasiva” de lo femenino, que parece contraponerse con la imagen de la mujer que sostiene el palo de madera con su mano, aunque su actitud no es amenazante. La expresión compungida del rostro de las mujeres se ve acentuado en la actitud femenina del llanto que parece representar la imagen de la mujer que se cubre el rostro cabizbajo con la mano, generando un efecto de sentido de “dolor” en la fotografía, connotando la idea de “memoria airada” que “se trata del reclamo del reclamo desde el espacio de las afecciones, frente a una concepción tradicional de la lógica política” (Rodríguez Marino, 2006: 177). Por su parte, esta mujer sostiene con una de sus manos un cartel con el dibujo o copia de la fotografía del rostro de una fallecida, que no alcanza a distinguirse bien, acompañada por la fecha de nacimiento y la fecha de fallecimiento que remite, por un lado, a las

prácticas mortuorias y por otro, a las prácticas de Organismos de Derechos Humanos que colocaban, en algunos casos, la fecha de desaparición de la persona.

El efecto de sentido que provoca la composición descrita de esta imagen es la de funcionar a modo de significante flotante, ya que puede pertenecer a cualquier tipo de reclamo. Además, la imagen representa, nuevamente, la puesta en escena del “duelo”, de la lógica del parentesco y de las fotografías de los fallecidos que pertenecen al orden de lo privado en el espacio público. “La lectura de las fotografías públicas es siempre en el fondo una lectura privada (...) Cada foto es leída como la apariencia privada de su referente: la era de la Fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, o más bien a la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado: lo privado es consumido como tal, públicamente” (Barthes, 2003: 149-50).

La otra fotografía que acompaña a la nota (Foto N° 15), muestra también en plano corto y enfoque frontal a un grupo de manifestantes, esta vez tanto hombres como mujeres, sosteniendo en alto carteles con las fotografías de los rostros y los nombres de los fallecidos o colgadas sobre el pecho, en el caso de la mujer que aparece sobre el margen derecho de la imagen, y haciendo palmas. Entre los carteles se destaca uno sobre el sector izquierdo de la fotografía que lleva adherida la imagen del rostro de un joven fallecido acompañada de la leyenda: “Justicia x Lucas Guzmán. Callejeros. 30.12.04”. En contracampo se observa el edificio de Tribunales que el ángulo de toma en contrapicado parece significar su “superioridad” como institución “política”. El epígrafe cumple una función de relevo para dar cuenta de quienes aparecen en la imagen, donde se encuentran y qué están haciendo.



(Foto Nº 15) Los **familiares** rodearon el **Palacio de Tribunales** pidiendo **Justicia**

A diferencia de la imagen anterior, en ésta aparecen tanto hombres como mujeres, representados como los familiares “protagonistas” del “reclamo”, de manera similar a los familiares pertenecientes a los Organismos de Derechos Humanos, portando carteles con las fotografías de los rostros y el nombre de los fallecidos, colgadas sobre el pecho o estampadas en remeras. En este sentido, los familiares pretenden establecer una construcción de “igualdad” (Rancière, 1996: 7) frente a los “reclamos” de las víctimas, que constituyen el pequeño “Otro”, “la dimensión del objeto como real (...) el *objet petit a* lacaniano (...) la objetivización de un vacío” (Žižek, 1992: 133), que conforma el centro del “desacuerdo”, ya que “quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común (...) la contradicción de dos mundo alojados en uno sólo: el mundo en que son y aquel en que no son (...)”(Rancière, 1996: 10-11).

Si bien el encuadre de la imagen no permite observar la supuesta ronda alrededor del Palacio de Tribunales, la imagen muestra a los manifestantes de espaldas al edificio, a modo de impugnación, mientras que la angulación en contrapicado le otorga una

connotación de “superioridad” como institución que representa a “la política” (Caletti, 2001: 21) a la cual los familiares le piden “Justicia” que “consiste en dar a cada uno lo que se le debe” (Rancière, 1996: 9), pero en realidad lo que parecen demandar es que se haga “Derecho” que se refiere al “conjunto de principios y normas, expresivos de una idea de justicia y de orden, que regulan las relaciones humanas en toda sociedad y cuya observancia puede ser impuesta de manera coactiva” (Diccionario de la Lengua Española, 2009). De nuevo, el desacuerdo que expresan los familiares, mediante la demanda por “Justicia”, es otra impugnación a lo “institucional”, como en la imagen precedente.

En suma, las fotografías que representan las marchas de los familiares de fallecidos en Cromañón reproducen, en tanto efecto de sentido, las imágenes de las marchas de los familiares pertenecientes a Organismos de Derechos Humanos, al retomar y reelaborar representaciones de sus prácticas, lugares, reclamos y símbolos. De este modo, la bandera con las fotografías de los rostros de las víctimas, estas mismas fotografías colgadas sobre el pecho de las mujeres, el reclamo por “Justicia” y la Plaza de Mayo como lugar del reclamo, aparecen como significantes que exhiben capacidad de vacuidad y de flotación, ya que se reproducen y desplazan del “genocidio del terrorismo de Estado” para el reclamo por otro tipo de acontecimientos que, en el caso de Cromañón, podría ser considerado como “no natural” y no como causado por el accionar represivo estatal.

Si bien, los familiares aparecen predominantemente en las fotografías, como “protagonistas” del reclamo en nombre de sus familiares fallecidos, se producen ciertas transformaciones de representaciones por la presencia de los hombres, también de jóvenes sobrevivientes, del significado mismo del reclamo por “Justicia” y del lugar del

reclamo, como lo atribuyen las fotografías frente al Palacio de Tribunales y al Congreso Nacional. No obstante, las imágenes dan cuenta de la interpelación de los agentes sociales en la producción y reproducción de las modalidades del reclamo, por parte de los Organismos de Derechos Humanos quienes modificaron las formas de expresar el desacuerdo, propio de “lo político”.

Por su parte, los titulares y los epígrafes dan cuenta de la configuración del acontecimiento Cromañón, predominantemente, como una “tragedia” que, en este caso, parecería funcionar como un “síntoma” que consiste en “un elemento particular que subvierte su propio fundamento universal, una especie que subvierte su propio género” (Žižek, 1992: 47). El síntoma funciona como “indicio y sustituto” (Freud, 1976: 87), en este caso, “tragedia” parecería constituir signo indicial que está en lugar de otra cosa, a modo de “metáfora”, pero con la cual mantiene un lazo existencial y podría llegar a ser la impugnación a “la política”, en términos “institucionales” ya que lo que aparece, de manera reiterada, es una reproducción/ transformación de las representaciones de la consigna “Que se vayan todos”, que expresa el desacuerdo de los agentes sociales hacia la clase política dirigente, explicitados en los pedidos de renuncia, destitución de las autoridades políticas, tanto nacionales como municipales, y de cumplimiento de las normas y leyes, en cuanto a la regulación del funcionamiento y de la seguridad de las instituciones de la sociedad civil.

Apartado III. I. Los “escraches” en Cromañón.

El “escrache” es “una práctica típica de la agrupación Hijos por la Identidad, la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.), quienes hicieron uso de “una nueva forma de protesta y reclamo simbólico de Justicia” (Da Silva Catela, 2001: 264), que “consiste en reunirse frente al domicilio de conocidos represores y denunciar su presencia a los vecinos mediante distintas actividades (pintadas, dramatizaciones, etc.)” (Lorenz, 2002: 92). Los escraches se caracterizan por tener el “factor sorpresa” como eje de la acción, la búsqueda de complicidad de los vecinos, la ironía, la creatividad y la no-violencia (Da Silva Catela, 2001: 262-277).

En el caso del acontecimiento Cromañón, los escraches públicos realizados, por parte de los familiares, apropiados de la agrupación H.I.J.O.S., parecen invertir el sentido originario de dicho ritual. En este caso, son los padres quienes reclaman “Justicia” por las muertes de sus hijos. Pero también buscan restituir el cumplimiento de este reclamo, por medio de la desjudicialización, para exponer a la vergüenza pública a quienes los familiares consideran culpables o responsables del acontecimiento. Es decir que, se retoma el sentido de la consigna de H.I.J.O.S.: “Donde no hay Justicia, hay escrache”.

De este modo, se analizarán qué representaciones han “reproducido/transformado” (Pêcheux, 2003: 157) los familiares de Cromañón de este ritual de carácter “político”, a través del cual se busca poner en evidencia públicamente a represores de la última dictadura militar argentina. No obstante, “en pocos años, el escrache demostró ser eficaz para cualquier acción que ‘ponga en evidencia’ a personas que por diversos motivos deben ser expuestas a la vergüenza social. A partir de allí se generalizó su uso tanto para artistas como para políticos, para actos partidarios como

para acciones entre amigos o vecinos” (Da Silva Catela, 2001: 262). En este sentido, cabe aclarar que las representaciones fotográficas de los escraches en Cromañón no dan cuenta de la reunión frente al domicilio de la persona que se pretende escrachar, ni tampoco de la realización de pintadas, dramatizaciones, murgas, entre otras actividades que son típicas del escrache realizado por H.I.J.O.S. Sin embargo, las connotaciones de exponer a la vergüenza pública, de denuncia, advertencia y las características del escrache como práctica sorpresiva, creativa, no violenta, irónica y que busca complicidad, parecen retomarse y reelaborarse en el caso de Cromañón.

En lo que respecta a la prensa escrita masiva, hay una nota sobre una sesión en la Legislatura porteña, titulada: “Familiares dolidos y sin respuesta...” (La Nación On Line, 29/01/2005). En primer lugar, la fotografía se analizará en relación al tipo de plano, enfoque, encuadre y angulación para dar cuenta de los efectos de sentido que produce.

La fotografía que acompaña a la nota (Foto N° 16) muestra, en “plano americano” que “encuadra por encima de las rodillas” (Magny, 2005: 39), a un grupo de mujeres y, predominantemente, de hombres ubicados en una especie de grada. La imagen posee altura del hombre o del ojo, de manera que la cámara se sitúa a la altura de las personas que aparecen en campo. Los hombres y mujeres se encuentran de pie, con enfoque casi frontal, sosteniendo en alto carteles con las fotografías de los rostros y los nombres de las víctimas, que se alcanzan a ver enteras y nítidas, en una actitud de mostrarlas como prueba de existencia simbólica, supuestamente, hacia otras personas que se encuentran fuera de campo. El epígrafe cumple una función de relevo al poner énfasis en la disposición de las fotografías y en la supuesta actitud de los familiares.



(Foto Nº 16) Con las **fotos en alto**, los 40 **familiares de las víctimas** se **mantuvieron en silencio** la mayor parte de la sesión¹⁶

La imagen reproduce, en tanto efecto de sentido, la puesta en escena de las fotografías de los desaparecidos, por parte de la Agrupación H.I.J.O.S. en sus primeras apariciones públicas en el Palacio de Tribunales y en el Congreso Nacional, a lo cual remite el “studium” (Barthes, 2003: 65) de la imagen, en función de otras fotografías representativas de la prensa escrita masiva. El punctum (Idem) de la imagen parece constituirlo la pared de madera que se encuentra en contracampo o fondo de la fotografía, junto con la grada donde se encuentran los familiares, que producen como efecto de sentido la escenificación de un tribunal de Justicia. Si bien la imagen no representa la práctica del escrache típico de la agrupación H.I.J.O.S., reproduce el sentido de exponer a la vergüenza pública a quienes los familiares de los fallecidos en Cromañón apuntan con sus fotografías, de manera no-violenta y sorpresiva que, si bien no aparecen en la imagen, podrían llegar a ser personas pertenecientes a una institución que representa a “la política” (Caletti, 2001: 21), como las dos personas que aparecen, en el sector inferior de la imagen, sentadas de espalda y con una actitud indiferente

¹⁶ Las negritas son mías.

hacia los familiares. El epígrafe ancla el sentido de la imagen en la actitud, supuestamente, pacífica de los familiares y el hecho de mostrar las fotografías de los rostros de los fallecidos en las que hace foco la cámara, demuestra que la fotografía constituye una “metaimagen” (Alessandria, 1996: 13-14), en tanto las representa como valor de prueba de existencia simbólica.

La fotografía parece construir al acontecimiento Cromañón, en tanto efecto de sentido, como “genocidio del terrorismo de Estado” ya que la imagen da cuenta de la interpelación de los familiares de los fallecidos en Cromañón por las prácticas del reclamo, pertenecientes a los Organismos de Derechos Humanos quienes parecen haber modificado las modalidades de “lo político” (Rancière, 1996: 11). El epígrafe los denomina como “familiares” de las “víctimas”, que en relación con el efecto de sentido que provoca la imagen, la cadena significante resultante produce como efecto de sujeto una imagen y un lugar que dan cuenta de “una situación de indefensión en que se encontraban los ciudadanos bajo el dominio de un Estado represor” (Vecchioli, 2001: 89), en tanto “formaciones imaginarias” (Pêcheux, 1978: 48) que soporta la representación fotográfica.

Una fotografía similar a la anterior, aparece en una nota titulada: “La ciudad: comenzó el período de sesiones ordinarias en la Legislatura. **De espaldas, protestaron** contra Ibarra. Los familiares de las víctimas de Cromagnon **repudiaron** el mensaje del jefe de gobierno porteño” (La Nación On Line, 02/03/2005). Los términos repudio y protesta serán contrastados con las representaciones que connota la imagen en relación a la actitud de dar la espalda por parte de los familiares.

La fotografía (Foto N° 17) muestra, también en plano americano y enfoque casi frontal, a un grupo de hombres y mujeres, ubicados sobre una especie de grada, esta vez de espaldas, sobre las cuales llevan colgadas las fotografías de los rostros y los nombres

de los fallecidos que aparecen, nuevamente, con la actitud de mostrarlas como valor simbólico de prueba de existencia. La angulación levemente en picado parece producir una sensación de “aplastamiento” (Magny, 2005: 69), hacia quienes se encuentran fuera de campo y que, de nuevo, podría tratarse de personas ligadas a una institución perteneciente a “la política”, como los dos hombres que se encuentran sentados y que aparecen en el sector inferior de la imagen, de espaldas y, nuevamente, con una actitud indiferente hacia los familiares, como en la fotografía precedente. En el mismo sector se observan dos carteles, con fondo de color blanco y letras en negro, sobre dos sillas, que dicen: “A los chicos los mató la corrupción” y “Verdad y Justicia” acompañados, en la parte inferior, por el término Cromañón en letras de color blanco sobre un rectángulo rojo. El epígrafe cumple una función de relevo al anclar el sentido de la imagen en la actitud de los familiares.



(Foto Nº 17) Los **familiares de las víctimas de Cromagnon** se mantuvieron **de espaldas** durante los 35 minutos que duró **el discurso de Ibarra**

El titular de la nota representa a la imagen de los familiares de fallecidos en Cromañón como una “protesta” y un “repudio” hacia Aníbal Ibarra, quien se encuentra fuera de campo de la fotografía. Ambos términos pueden ser considerados como

significantes con capacidad de vacuidad y de flotación, al no estar atados a un significado único y determinado (Laclau, 2002: 26-33) que, en este caso, se unen a la representación fotográfica de la actitud de dar la espalda. De este modo, nuevamente, la imagen constituye una impugnación hacia una figura representativa o “sinecdóquica” (Grupo μ , 1987: 191) de las instituciones “políticas” manifestando, mediante esta práctica, el “desacuerdo” (Rancière, 1996: 11), fundante de “lo político” hacia el Poder Legislativo, principalmente, y a los Poderes Ejecutivo y Judicial, contenidos en ausencia dentro del sistema democrático de gobierno, división que no cubre algo de orden estructural como lo constituye la imposibilidad de lo social, en términos de Laclau, y que es representada, en este caso, por el disenso “político”.

Sin embargo, la fotografía reproduce de nuevo, en tanto efecto de sentido, la imagen de la escenificación de las fotografías de los desaparecidos durante los juicios, que se transforma o resignifica en la actitud de dar la espalda. Por lo tanto, la imagen construye, de nuevo, al acontecimiento como “genocidio del terrorismo de Estado”. Esta vez, remite en función del studium de la imagen, a la representación de las primeras apariciones públicas de la agrupación H.I.J.O.S. en los tribunales de Justicia y en el Congreso Nacional, cuando se quitaron las remeras que mostraban los rostros de los desaparecidos. En este caso, las fotografías de los rostros de los fallecidos aparecen interpelados, nuevamente, como “víctimas” que denota una posición pasiva, una imagen de indefensión y de inocencia, en tanto efecto de sujeto. En esta imagen, la actitud de mostrar el rostro de las “víctimas” constituye una acción que pertenece al orden de lo que podría calificarse como “duelo airado”, donde “airado” remite al “reclamo desde el espacio de las afecciones, frente a una concepción tradicional de la lógica política” (Rodríguez Marino, 2006: 177).

Por otro lado, en la imagen aparece una de las demandas históricas de los Organismos de Derechos Humanos, “Verdad y Justicia”, que parece reelaborarse junto a una de las consignas en torno del acontecimiento Cromañón: “A los chicos los mató la corrupción”, que constituye la representación de los familiares con respecto a la causa del acontecimiento y parece significar, para ellos, la “Verdad” sobre el mismo. Estos enunciados aparecen inscriptos con los colores rojo y negro que hacen referencia a la iconografía de la consigna “Nunca Más”. La actitud de los familiares parece tener el sentido de un “escrache” al exponer a Aníbal Ibarra a la vergüenza pública, por la connotación del factor sorpresa, la ironía y la no-violencia.

Otra especie de “escrache” que impugna “lo institucional”, aparece en una nota titulada: “Declaró ante la Justicia. Chabán dijo que lo de Cromagnon fue un atentado...” (La Nación On Line, 0906/2005). La fotografía (Foto N° 18), que ya fue analizada en (pág. 44, foto N° 4), muestra parte del frente del Palacio de Tribunales, dentro del cual se encuentra declarando Omar Chabán.



(Foto N° 18) Se montó un fuerte operativo policial frente a los Tribunales en prevención de posibles incidentes mientras Chabán declaraba ante Lucini

La fotografía produce de nuevo, como efecto de sentido en función de una “memoria discursiva” (Maingueneau, 1999: 71), la representación de Cromañón como “genocidio del terrorismo de Estado” por la leyenda impresa en la bandera “Cárcel a los asesinos”. La consigna reproduce la demanda histórica de los Organismos de Derechos Humanos hacia los responsables de secuestros y asesinatos de personas durante la última dictadura militar argentina.

La representación de la bandera con la consigna parece reelaborar la connotación del escrache, al exponer a Chabán a la vergüenza pública por medio de la apelación a ese término y al denunciar que se encuentra dentro de Tribunales, de una manera sorpresiva y no violenta. Además, si bien los familiares con esta consigna que porta la bandera efectúan un reclamo del orden de lo burocrático-administrativo, como parece constituirlo el pedido de encarcelamiento de Chabán, la fotografía representa el desacuerdo en una impugnación a lo “institucional”, en este caso, hacia el Poder Judicial.

En la misma nota, aparece otra fotografía (Foto N° 19) que constituye otra toma perteneciente a la misma secuencia y evento, pero que construye de manera diferente al acontecimiento. La imagen, en “plano corto” que “encuadra por la cintura” (Magny, 2005: 39), a un hombre que aparece en foco, con enfoque casi frontal y altura del objetivo de la cámara, que se encuentra en una posición corporal de golpear una especie de poste con un martillo que sostiene con una de sus manos. En contracampo o fondo se observa a un grupo de manifestantes, reunidos en torno a él y entre ellos, se destacan dos mujeres, de frente, que sostienen entre sus manos carteles con las fotografías de los rostros y los nombres de las víctimas, y algunos camarógrafos y fotógrafos que enfocan con sus cámaras hacia el hombre. Detrás de ellos y con cierta profundidad de campo se alcanza a ver parte del frente del Palacio de Tribunales vallado y la bandera descripta

anteriormente. El epígrafe cumple una función de relevo al fijar el sentido de la imagen en la acción del hombre.



(Foto Nº 19) **Ciento noventa y tres golpes de martillo frente a los Tribunales**

En esta fotografía aparecen, de nuevo, las representaciones de “lo femenino”, en la imagen de las mujeres que sostienen las fotografías de los fallecidos, de manera similar a H.I.J.O.S. pero, a diferencia de éstos, las mujeres aparecen con una actitud “pasiva”, “secundaria”, en contraposición a la imagen del hombre que aparece como “protagonista”, connotando la actitud “activa” y una herramienta de trabajo propias de “lo masculino”, en tanto imágenes y lugares de hombres y mujeres que la sociedad occidental designa, en términos imaginarios, y que la prensa escrita representa.

En este caso, los 193 golpes de martillo a los que hace referencia el epígrafe parecen representar, por un lado, a los 193 fallecidos, aunque no los nombre. Y, por otro, remiten a los martillazos que realizan los jueces cuando pronuncian sentencias, aunque éstos realizan el golpe hacia abajo. En este caso, cada martillazo parece representar la “Justicia” por cada una de las víctimas, está en lugar de cada una de las sentencias, a modo de “metáforas” (Grupo μ , 1987: 176). El efecto de sentido que

produce esta fotografía se parece a la puesta en escena que realiza H.I.J.O.S frente al domicilio de represores. De este modo, como el sentido del escrache, se busca, mediante este ritual, restituir el reclamo de “Justicia” desjudicializándolo, aunque se reproduce/ transforma un elemento y una práctica de carácter judicial que se ironiza, de manera sorpresiva y creativa y constituye así otra imagen de impugnación a “lo institucional” y de expresión del desacuerdo, nuevamente, hacia el Poder Judicial.

Otra fotografía (Foto N° 20) en la nota mencionada parece formar parte de la misma secuencia. En un plano de semiconjunto, muestra en foco tres preservativos colgando de un cable, con escritos que no alcanzan a distinguirse, frente al Palacio de Tribunales en fondo o contracampo, con una angulación en contrapicado que parece significar la “superioridad” de “lo institucional”, que connota la imagen de la bandera argentina y el escudo nacional. Sobre el plano inferior derecho de la fotografía, se observa una transeúnte con una actitud indiferente frente a esta puesta en escena. El epígrafe cumple una función de relevo al otorgar una interpretación con respecto a la imagen de esta práctica, quienes son los autores y a quienes va dirigida.



(Foto N° 20) **Singular protesta:** los **familiares** colgaron **preservativos** con **los nombres de los jueces, de Chabán y de Ibarra**

El epígrafe representa a la imagen de esta práctica como una “protesta” que aparece de nuevo como un significante vacío y, a la vez, un significante flotante que se une a la imagen de esta escenificación y que el epígrafe califica de “singular”, es decir, “extraordinario o raro”, en el sentido de constituir una forma de “protesta” atípica, creativa, no convencional y participativa, en tanto connotaciones características que presenta el sentido del escrache que los familiares retoman y resignifican.

Si bien en la imagen no aparecen los autores de esta práctica ni a quienes va dirigida, el epígrafe interpreta que son los familiares de los fallecidos en Cromañón quienes representan a los jueces, Chabán e Ibarra con estos preservativos, a modo de “metonimias” (Grupo μ , 1987: 191) -ya que hay reemplazo y una contigüidad que es construida entre signo y objeto- mediante el denominativo popular que tienen los preservativos en el sentido, aparentemente, de proferir un insulto hacia ellos, en tanto efectos de sujeto, es decir que, podría ser la forma en cómo los familiares los ven, en términos imaginarios. Asimismo, la imagen de los preservativos que constituyen el punctum de la fotografía, porque representan también la prevención de la reproducción, de la descendencia, por un lado y, por otro, el cuidado de la salud y el evitar la muerte. De este modo, el efecto de sentido podría llegar a ser el de evitar y prevenir la reproducción o descendencia de estos sujetos impugnados y de cuidar la vida y evitar la muerte de otros sujetos. En este sentido se trata de exponerlos, de manera irónica, creativa y sorpresiva, a la vergüenza pública y, a la vez, consiste en otra impugnación a figuras sinecdóquicas que representan “lo institucional” que, de manera similar a los preservativos, connotan “lo falogocéntrico”, lo propiamente “masculino” que acentúa el ángulo de toma en contrapicado.

Por su parte, otra fotografía en la que las protagonistas son las mujeres y en la que se efectúa otra especie de escrache hacia una figura representativa de “lo

institucional”, aparece en una nota titulada: “Juicio político a Ibarra: descontrol por las demoras en el proceso. Cromagnon: **dura reacción de familiares. Agredieron verbalmente** al jefe de gobierno y a los diputados que instruyen la investigación por la **tragedia** de Once” (La Nación On Line, 14/09/2005). La actitud supuestamente agresiva y reaccionaria de los familiares y la configuración del acontecimiento como tragedia serán puestas en relación con los efectos de sentido que provoca la imagen de las mujeres en una actitud pasiva y que construye al acontecimiento como “genocidio del terrorismo de Estado”.

La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 21), en plano americano que muestra a dos mujeres, aparentemente, saliendo de un edificio, que se observa en fondo o contracampo, del cual se observa una puerta grande de madera, cuya entrada está custodiada por dos efectivos policiales, que aparecen sobre el margen izquierdo. La fotografía presenta un enfoque casi frontal y una angulación levemente en contrapicado que le otorga el sentido de “superioridad” a las mujeres. Una de ellas muestra una pancarta con la fotografía del rostro y el nombre de una víctima y la otra, que aparece en foco, lleva colgada la suya sobre el pecho y sostiene en sus manos un cartel con el dibujo de un esqueleto junto a otra fotografía del rostro de una víctima, acompañado por la leyenda: “Lista 48. Ibarra cadáver político”. El epígrafe cumple una función de relevo con respecto a quienes aparecen en la imagen, donde están y al hacer referencia a acontecimientos que no son representados por la fotografía.



(Foto Nº 21) **Familiares de las víctimas de Cromagnon** dejan la **Legislatura** luego de los **incidentes**

El titular de la nota y, de algún modo, también el epígrafe destacan los supuestos incidentes y la agresión verbal, calificados por el periódico como “dura reacción”, por parte de los familiares de los fallecidos en Cromañón hacia el Jefe de Gobierno y los diputados, aunque no aparecen representados por las imágenes.

En la fotografía, esta vez, las “protagonistas” son las mujeres, en un actitud “pasiva”, pero con la cabeza erguida, el rostro en una expresión seria y con la mirada hacia el frente, portando nuevamente las fotografías de los rostros de los fallecidos o colgadas sobre el pecho, denotando el vínculo primordial madre-hijo, lo cual produce, en tanto efecto de sentido, una imagen similar a las de las Madres de Plaza de Mayo. Por su parte, la presencia de efectivos policiales detrás de estas mujeres constituye el punctum que remite, de alguna manera, nuevamente, a la imagen de las Madres de Plaza de Mayo junto a policías que las vigilaban y reprimían durante sus actos de reclamo. Por lo cual, la fotografía configura, de alguna manera, al acontecimiento como “genocidio del terrorismo de Estado”.

La leyenda que aparece en el cartel, “Ibarra cadáver político”, fue pronunciada por Mariana Márquez, madre de una de las víctimas de Cromañón, hacia Aníbal Ibarra, durante una sesión en la Legislatura y parece representar, para los familiares, la consigna que expresa la demanda de destitución de su cargo y la inhabilitación para ocupar cargos políticos. En este sentido, el cartel representa una lista de candidatos para una elección política con el número 48 que, en la relación de los sueños y los números de la Quiniela, significa “el muerto que habla”. De este modo, el cartel reelabora el sentido del escrache, mediante el juego de palabras creativo y la ironía, ya que expone a Ibarra a la vergüenza pública, mediante la invención de un significante que lo interpela particularmente como “cadáver político”, en tanto efecto de sujeto, posterior al acontecimiento, que designa la imagen y el lugar que los familiares de Cromañón le atribuyen. Por su parte, los fallecidos aparecen interpelados como “víctimas” de un acontecimiento configurado como “tragedia” por el titular, por lo cual, la cadena significante resultante diría que se trata de personas que murieron por causa de un acontecimiento imprevisto e inevitable que tuvo un desenlace funesto, mientras que las fotografías de los rostros de los fallecidos que aparecen en la imagen los configura como “víctimas” del “genocidio del terrorismo de Estado”, es decir, como desaparecidos o ausentes por desaparición forzada.

Una representación fotográfica que muestra otra modalidad creativa del escrache de manera diferente a H.I.J.O.S., aparece en una nota titulada: “Se reanuda la sesión en la Legislatura. Deciden hoy el juicio político de Ibarra. **Los padres de las víctimas** pedirán al vicejefe de gobierno que se eliminen **las restricciones de ingreso en el recinto**” ([La Nación On Line](#), 14/11/2005). De este modo, se intentará observar si aparecen las supuestas restricciones y la presencia de padres u hombres en la imagen.

La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 22), en “plano medio” que “encuadra a los personajes de pie” (Magny, 2005: 39), en este caso, muestra a un efectivo policial, con enfoque frontal y altura normal, de manera que la cámara se sitúa a su altura y que se encuentra detrás de un vallado. Su rostro no puede observarse ya que lo tapa una de las fotografías con los rostros y nombres de los fallecidos que están colgadas en el vallado. Sobre él, además, aparece en foco un cartel ubicado en el piso con las fotografías de los rostros de Ibarra y Chabán, encabezándolas con sus apellidos, acompañados, en letra imprenta mayúscula, sin serifa y de color blanco, por la inscripción: “**Culpables**” y debajo de este término, en la misma tipografía pero de menor tamaño: “de la **muerte** de **nuestros hijos**”. Sobre el fondo o contracampo se observa una calle vacía e iluminada por la luz que proviene de un foco que aparece en campo, por lo cual se alcanza a distinguir que la imagen ha sido tomada de noche. El epígrafe cumple una función de relevo que fija el sentido de la fotografía en el vallado y la presencia policial.



(Foto N° 22) Anoche, ya estaban colocados los vallados a una cuadra a la redonda de la Legislatura porteña; fuerte dispositivo de seguridad

En esta fotografía aparece nuevamente la imagen de un efectivo policial que parece constituir el punctum de la imagen y en las fotografías colgadas en el vallado y el cartel se destaca la presencia predominante de hombres, a diferencia de la imagen precedente, en la cual las “protagonistas” eran mujeres, y en el titular se hace referencia a “los padres de las víctimas”, en vez de madres.

Tanto el epígrafe como la fotografía hacen hincapié en el fuerte dispositivo de seguridad, en la imagen del vallado y la presencia policial dispuestos, supuestamente, para prevenir incidentes con los familiares de los fallecidos en Cromañón. No obstante, el foco de la imagen parece ser la representación de Ibarra y Chabán como culpables, “formación discursiva” (Pêcheux, 1978: 234) que da cuenta de la imagen y el lugar que los familiares les designan y producen, en tanto, efectos de sujeto posteriores al acontecimiento. Además, se los representa como “culpables de las muertes”, es decir que si bien no se dice explícitamente, parece que se los interpela particularmente como “asesinos”, lo cual configura al acontecimiento como “matanza”, “masacre” o “asesinato”, es decir que hubo intencionalidad y ejecutores del hecho y “víctimas” pasivas, indefensas e inocentes. Si bien no aparecen los familiares en la fotografía, ni se los nombra, es decir que hay un borramiento de agentes, la leyenda del cartel da cuenta de ellos en la frase “nuestros hijos”, modalidad particular en la que son interpelados de manera particular los fallecidos, denotando el lazo primordial.

La imagen del cartel reelabora el sentido del escrache, al desjudicializar el reclamo por “Justicia”, declarando a Ibarra y a Chabán como culpables y al exponerlos, de manera creativa e irónica, a la vergüenza pública, junto con las fotografías de las “víctimas” constituye una modalidad que no pertenece a los Organismos de Derechos Humanos. Por su parte, la imagen representa una impugnación hacia vallado, en tanto “cerco que se levanta para defender un sitio e impedir la entrada en él” (Diccionario de

la Enciclopedia Española, 2009), expresando el desacuerdo frente al límite institucional impuesto, por medio de las fotografías y el cartel colocados sobre él, por el hecho mismo ser algo de carácter “institucional”.

Una fotografía similar a la anterior, donde aparece de nuevo el vallado policial y un representante del Aparato Represivo estatal e imágenes de zapatillas en lugar de las fotografías de los fallecidos, aparece en una nota titulada: “Balance de la primera jornada del juicio. **Familiares de las víctimas se mantuvieron calmos** para garantizar que nada entorpeciera el proceso” (La Nación On Line, 18/01/2006). La actitud calma o pasiva de los familiares será puesta en relación con la imagen del cartel que porta una consigna realizada por ellos que denota una actitud más activa y de escrache hacia una figura representativa de “lo institucional”.

La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 23), en plano medio que muestra un joven de espaldas, aparentemente, mirando a través del vallado en el que hace foco, de nuevo, la fotografía con enfoque frontal y altura normal. Sobre el vallado, se observan imágenes, en blanco y negro, de zapatillas colgadas en forma de hilera. En el plano izquierdo inferior de la imagen, se puede ver un cartel, de color blanco, pegado sobre vallado, con la leyenda, escrita en letra mayúscula de imprenta, sin serifa, en colores negro y azul: “Ibarra. Con la policía no frenarás nuestra lucha”. Sobre el fondo o contracampo de la imagen, se observa detrás del vallado, nuevamente, la presencia de un efectivo policial, esta vez, de brazos cruzados. Además, se puede ver parte de una calle que aparece vacía, como la imagen anterior, pero a diferencia de ésta, se encuentra iluminada por la luz del día. El epígrafe cumple una función de relevo fijando el sentido de la fotografía en las imágenes de las zapatillas y su representación para la prensa escrita.



(Foto Nº 23) Manifestantes colocaron **imágenes de zapatillas** como **símbolo de los muertos en Cromagnon**

En esta fotografía, predomina nuevamente la presencia de hombres, por un lado, el joven que aparece por fuera del vallado y, en apariencia, mirando a través de él, en una postura que aparenta intentar treparlo y, detrás del vallado, el efectivo policial cruzado de brazos, con una postura de vigilancia y defensa. El efecto de sentido que produce la imagen es que parece que tanto el joven como el policía estuvieran enfrentados en relación a las posturas corporales que presenta cada uno. Si bien no se pueden observar sus rostros, da la impresión que se estuvieran mirando. El efecto de sujeto que provoca la fotografía sería la del joven rebelde que desafía los límites que impone el “sistema” y la “autoridad” que, en este caso, representan el vallado y el efectivo policial que aparece como representante del Aparato Represivo estatal.

Asimismo, parece existir una relación de ambos personajes con algún objeto que los circunda. El joven lleva puesto un par de zapatillas en blanco y negro como las que aparecen en las imágenes colgadas del vallado a modo de hilera, que pareciera dar cuenta de la masividad de las muertes y constituir el “indicio”, en tanto “signo que se encuentra en contigüidad con el objeto denotado” (Todorov, 1987: 150), de que él

puede llegar a ser un sobreviviente. El epígrafe representa a estas imágenes como “símbolo” de los muertos en Cromagnon, es decir, “un signo determinado por su objeto dinámico solamente en el sentido en que será interpretado. El símbolo se refiere a algo por la fuerza de una ley” (Todorov, 1987: 105). No obstante, las zapatillas parecen constituir, más bien, “sinécdoques” (Grupo μ , 1987: 191) de los fallecidos, ya que se encuentran en su lugar y existe un lazo existencial con ellos, esto es, forman parte de un conjunto al que pertenecen y que podrían llegar a constituirse en una convención del acontecimiento y de las “víctimas”.

Estas imágenes representan, a su vez, a las zapatillas, constituyen réplicas muy prolijas pero, a diferencia de las que se encuentran colgadas en el “santuario”, éstas se observan desatadas y el color negro y blanco parece remitir, por un lado, a la copia y por otro, al tiempo pasado, de manera similar a la connotación de las fotografías de desaparecidos. Por su parte, el joven está vestido de azul, al igual que el color del uniforme del efectivo que se encuentra casi en el mismo plano del cartel que está adherido al vallado y que hace referencia a la policía en letras de color azul.

La fotografía constituye otra impugnación a “lo institucional”, por la leyenda que lleva inscripta, dirigida a Ibarra donde aparece, de nuevo, la representación del Estado únicamente como Aparato Represivo y configura a Cromañón como un acontecimiento ligado a la violencia estatal. De este modo, la leyenda reelabora el sentido del escrache, al denunciar y exponer a la vergüenza pública el supuesto accionar estatal con respecto al reclamo de los familiares -quienes, según el titular de la nota, se mantuvieron calmos-, y que se infiere de la frase del cartel, representado como “Nuestra lucha”.

Finalmente, la fotografía de un volante similar a los realizados por H.I.J.O.S. aparece en una nota titulada: “Chabán ya no está en la cárcel, pero sigue rodeado de

policías. **Lo custodian para prevenir incidentes con familiares de víctimas de la tragedia**” (La Nación On Line, 09/12/2007). Nuevamente, la supuesta actitud de enfrentamiento, por parte de los familiares y la configuración de tragedia serán contrastados con la representación de la impugnación realizada mediante un volante y la construcción de masacre por parte del mismo y de impugnación a “lo institucional” por parte de la imagen.

La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 24), en plano medio, enfoque de frente y altura normal, que muestra en foco un volante que pareciera sostener una persona, que se encuentra fuera de campo, de la cual sólo se alcanza a ver parte de la mano y que lleva inscripta una leyenda de advertencia a los vecinos, en letra imprenta mayúscula, sin serifa y de color negro. Sobre el fondo o contracampo se observa el frente de un edificio de color blanco, del cual cuelgan cintas de color celeste y blanco. El epígrafe cumple una función de relevo que pone énfasis en el volante y lo que representa.



(Foto N° 24) El volante que ayer se distribuyó en San Miguel del Monte para **rechazar** la posible estadía allí de Chabán

La imagen del volante representa una práctica que remite al sentido del escrache, en cuanto advierte a los vecinos, pero además denuncia y rechaza, donde “rechazar” puede significar “mostrar oposición o desprecio a una persona, grupo, comunidad, etc.” (Diccionario de la Enciclopedia Española, 2009), en este caso, hacia la presencia de Chabán, calificado en el volante de “asesino”, interpelación particular por parte de los familiares, pues esa parece ser la imagen que tienen de él. Por su parte, aparece de nuevo la interpelación “familiares” de “víctimas” de una “tragedia”, es decir, de un acontecimiento inevitable y fatal, al contrario de la configuración de “masacre” que está inscripta en el volante y que las convertiría en “víctimas” pasivas, indefensas e inocentes.

Pero en este caso, se trata de una impugnación con cierta pulcritud realizada al edificio de la Municipalidad de San Miguel del Monte, que se observa en el fondo de la imagen y representa a “la política” entendida como “lo institucional” que aparece asociado a “lo nacional”, por las cintas con los colores de la bandera argentina que cuelgan sobre el edificio. Si bien hay un borramiento de los agentes, en tanto autores que realizaron el volante, se deduce que fueron los familiares, a los cuales se hace referencia en el titular y se pone énfasis, nuevamente, como posibles actores de incidentes.

Por lo tanto, si bien, no siempre se mantiene el sentido original de la práctica del escrache, se apropia y se resignifica, en las diversas formas de “protesta” y de “repudio”, la representación de advertir, denunciar, desjudicializar y exponer a la vergüenza pública a aquellos que los familiares consideran culpables o responsables por el “acontecimiento catastrófico” Cromañón. De nuevo, si bien las fotografías de los escraches lo representan como “genocidio del terrorismo de Estado”, ya que aparecen representaciones de prácticas y símbolos provenientes de los Organismos de Derechos

Humanos, los titulares y los epígrafes dan cuenta de la configuración, predominante, del acontecimiento como “tragedia” que parece funcionar, nuevamente, como “síntoma”, en tanto “indicio y sustituto” (Freud, 1976: 87) de una impugnación a las instituciones y autoridades políticas que aparecen en las representaciones fotográficas. Por lo cual, se puede dar cuenta una vez más de la interpelación de los agentes sociales por Organismos de Derechos Humanos en la constitución de modalidades de “lo político”, en prácticas del reclamo por un acontecimiento que no podría ser catalogado dentro de lo que constituye la violencia política estatal.

Apratado III. II. Pañuelos en rebeldía y zapatillas colgadas.

Tanto los familiares de los fallecidos en Cromañón como la prensa escrita masiva, han tomado la imagen de las zapatillas vacías y colgadas de los cables¹⁷, como el símbolo de las “víctimas”, del acontecimiento y del reclamo por Justicia. De este modo, las zapatillas, pertenecientes al orden de lo simbólico, constituyen significantes que soportan y regulan las representaciones, es decir, los significados que provienen del orden de lo imaginario (Schejtman, 2002: 179-231).

Cabe destacar además que, en tanto la fotografía es considerada una representación, en este caso de las zapatillas concebidas como un “símbolo”, es decir, “un signo determinado por su objeto dinámico solamente en el sentido en que será interpretado. El símbolo se refiere a algo por la fuerza de una ley” (Todorov, 1987: 105). En este sentido, se produce una operación “metadiscursiva” que da cuenta de “una manifestación de la heterogeneidad enunciativa” (Maingueneau, 1999: 72), de este modo, la fotografía de las zapatillas constituye la representación de una representación.

En lo que respecta a la prensa escrita masiva, al cumplirse el primer aniversario del acontecimiento, aparece una nota titulada: “El **incendio** en el boliche de Once. Reclamo de justicia a un año de la **tragedia**...” ([La Nación On Line](#), 30/12/2005). Las denominaciones incendio y tragedia serán contrastadas con el efecto de sentido de la imagen como sacrificio o masacre.

La nota está acompañada por varias fotografías. Una de ellas (Foto N° 25), en “primer plano” o “inserto” que es “un primer plano muy ampliado, a menudo breve y sobre todo aplicado a un objeto” (Magny, 2005: 39-40), muestra en foco parte de un monumento, del cual se encuentra colgado un par de zapatillas de color negro, sobre la

¹⁷ Las zapatillas constituyen las pertenencias de los fallecidos que se hallaron en mayor cantidad en la puerta del local y la calle, tras el incendio, ya que era lo primero que las personas perdían, al intentar escapar del lugar, según los sobrevivientes.

inscripción “25 de mayo 1810”. La fotografía tiene enfoque frontal y la cámara se sitúa a la altura del objeto que abarca todo el campo de la imagen y el encuadre produce el efecto de sentido de cierta falta de continuidad de la toma. El epígrafe cumple una función de relevo al poner el énfasis sobre las zapatillas y develar sobre qué monumento se encuentran.



(Foto Nº 25) Zapatillas en la Pirámide de Mayo

El encuadre de la fotografía hace foco en la fecha inscripta en el monumento que remite, en función del studium, a la denominada Revolución de Mayo, en la cual una gran multitud reunida en Plaza Mayor (actual Plaza de Mayo) reclamaba la renuncia definitiva del virrey Cisneros y la formación de una Junta de Gobierno (Scenna, 1984: 231-232). El epígrafe informa que parte del monumento que aparece en campo se trata de la Pirámide de Mayo, el primer monumento patrio que tuvo la ciudad de Buenos Aires y que se encuentra en el centro de la Plaza de Mayo (Vigil, 1968).

Este es el monumento en torno al cual las Madres de Plaza de Mayo comenzaron sus rondas, cada jueves, a modo de reclamo por Justicia, en tanto espacio público de reunión para expresar el “desacuerdo” (Rancière, 1996: 10-11), propio del orden de “lo

político”. El desacuerdo entonces tenía que ver con la prohibición de toda reunión pública para reclamar por el destino de los detenidos-desaparecidos, mientras que en este caso, aunque los manifestantes reunidos en Plaza de Mayo estén fuera de campo, pareciera existir el desacuerdo con respecto a la continuidad de la clase política gobernante en sus cargos que parece manifestarse en el pedido de renuncia y de destitución, principalmente, dirigido hacia Aníbal Ibarra y que remite a la consigna “Que se vayan todos”. En esta imagen, está presente nuevamente la idea de “memoria discursiva” (Maingueneau, 1999: 71) que connota la representación de la Pirámide, la Plaza y la inscripción de la fecha de la Revolución de Mayo y que reenvía a los sentidos de reunión pública y pedido de renuncia que se reiteran en los discursos en torno al acontecimiento Cromañón.

En torno de la Pirámide y sobre el piso de la plaza, aparecen inscriptas las imágenes de los pañuelos blancos de la Asociación Madres de Plaza de Mayo – Línea Fundadora, como símbolos históricos y legitimados de la búsqueda y el reclamo hacia el Estado sobre el destino de sus hijos y como sinédoques de los desaparecidos:

(...) En la historia de las Madres de Plaza de Mayo, se cuenta que la primera vez que utilizaron el pañuelo sobre sus cabezas fue en una procesión al Santuario de Luján, en 1977. Como estrategia para identificarse y diferenciarse, eligieron utilizar un pañal de sus hijos recién nacidos. Este pañuelo blanco, por oposición al negro asociado con el momento de duelo, así como se oponía a la impureza de aquellos que habían asesinado y hecho desaparecer cuerpos, simboliza la iniciación, el nacimiento, la vida. Durante mucho tiempo llevaron la inscripción: ‘Aparición con vida de los desaparecidos’ (...) Algunas Madres, utilizan sobre sus pañuelos el nombre y apellido de sus hijos, junto a la palabra desaparecido, la fecha del secuestro y la palabra Argentina. Con el pasar del tiempo, el pañuelo de Madres y Abuelas bajó de sus cabezas y se imprimió en el piso de las principales plazas del país. (Da Silva Catela, 2001: 138-139).

De este modo, los pañuelos blancos pueden considerarse como “significantes vacíos” que “representan (o encarnan) la plenitud ausente de la comunidad” (Laclau, 2002: 33) que, en ese entonces, para las Madres tenía que ver con la búsqueda de “Verdad” y “Justicia” y los pañuelos blancos se convierten en símbolos de ese reclamo por el destino de los desaparecidos. De manera similar, la imagen de las zapatillas colgadas de la Pirámide parece producir como efecto de sentido la pretensión de intentar constituirse a futuro como símbolos del reclamo, ya que parecen funcionar también como significantes vacíos que nombran una ausencia social constitutiva como parece ser, de nuevo, “Justicia” , en este caso, por los fallecidos en el acontecimiento Cromañón. Por su parte, en tanto las zapatillas pueden ser concebidas como sinécdoques de los fallecidos, el efecto de sujeto que provoca la imagen de las zapatillas colgadas es la representación de personas que pudieron haber sido “colgadas” o “sacrificadas”. Esta connotación configura al acontecimiento como una “masacre”, “matanza”, “genocidio del terrorismo de Estado” o “sacrificio”, al contrario del titular de la nota que lo denomina como “incendio” y “tragedia”, es decir, un acontecimiento imprevisto e inevitable que tuvo un desenlace funesto.

Los pañales convertidos en “pañuelos blancos” anudados en sus extremos y cobijando una cara vacía, constituyen “indicios de una ausencia, la de los hijos desaparecidos, ausentes por desaparición forzada, de los cuales no existen cuerpos, certificación de sus muertes y, en consecuencia, la existencia de las sepulturas. Mientras que las zapatillas atadas y colgadas constituyen “indicios de una ausencia diferente, ya que se trata más bien de “pérdidas” de las cuales existe la presencia de los cuerpos, la constancia de sus fallecimientos y tumbas.

Las zapatillas también pretenden constituirse como símbolos de reconocimiento e identificación entre los familiares en los “imagentos” de dos ONG’s de familiares de

fallecidos en Cromañón, de manera similar a la imagen del pañuelo blanco que identifica a la Asociación Madres de Plaza de Mayo – Línea Fundadora. El imagotipo puede ser definido de la siguiente manera:

Al nombre y su forma gráfica –logotipo- suele sumarse con frecuencia un signo no verbal que posee la función de mejorar las condiciones de identificación al ampliar los medios. Se trata de imágenes estables y muy pregnantes que permiten una identificación que no requiera la lectura en el sentido estrictamente verbal del término. Estas imágenes –imagotipos- pueden adoptar características muy diversas, pues su único requisito genérico es su memorabilidad y capacidad de diferenciación respecto del resto: anagramas o deformaciones personalizadoras del logotipo, iconos o reproducciones más o menos realistas de hechos reconocibles, mascotas o figuras características de personajes u objetos, figuras abstractas o composiciones arbitrarias sin significación o referencias explícitas, etc. (Chaves, Norberto, 1988: 51).



Imagen Nº 26

El imagotipo (Imagen Nº 26), ubicado en la parte superior de la página de inicio de su sitio web (<<http://www.quenoserepita.com.ar>>), presenta una imagen prolija, ausente de tipografía rockera, lo que da cuenta de la realización del mismo, muy probablemente, por parte de los familiares. El imagotipo, en forma de círculo, posee un fondo de color negro sobre el que aparece el dibujo de un par de zapatillas que se muestran con una angulación en picado que produce un efecto de sentido como si estuvieran sobre el piso y que parecen remitir a la imagen las zapatillas desparramadas por el piso del local incendiado. Una de ellas se muestra como figura en color rojo con

los cordones desatados en color blanco, uno de los cuales se observa colgando, extendiéndose por fuera de la imagen, connotando la idea de un estilo juvenil que se sale de los moldes convencionales, y la otra zapatilla aparece detrás como fondo, en color blanco con los cordones desatados en color rojo. Las zapatillas aparecen, nuevamente, como sinécdoques de los fallecidos interpelados particularmente como “víctimas”, donde el color rojo parece connotar muerte y el blanco la pureza. En el sector izquierdo de la imagen se inscribe el slogan “Cromañón. Que no se repita” en letras mayúsculas de imprenta y en color blanco calado sobre negro, lo cual constituye una combinación muy pregnante.

La inscripción “Que no se repita”, al igual que el nombre de su sitio web, reenvía a la consigna de los Organismos de Derechos Humanos “Nunca más”, en referencia a la última dictadura militar en nuestro país durante la década del '70, y la reelabora. En este sentido, “el proceso discursivo no tiene principio: el discurso se sostiene siempre sobre algo previamente discursivo, que desempeña el papel de materia prima” (Pêcheux, 1978: 41).

El color negro representa el color del luto y la combinación de los colores rojo y negro remiten por un lado, a la iconografía de la consigna “Nunca Más” y del último CD del grupo Callejeros, titulado “Señales”, por el otro. El imagotipo representa la forma de un prendedor, que es utilizado por los familiares de las víctimas de Cromañón y evoca los prendedores de la Asociación Madres de Plaza de Mayo - Línea Fundadora que otras ONG`s como Asociación Madres del Dolor, Familiares de Víctimas de Accidentes de Tránsito y la Coordinadora contra la represión policial e institucional (CORREPI) resignificaron años después. Por otro lado, la ONG denota en su nombre marcas que indican el lazo primordial y de sangre como elemento de cohesión,

identificación e institucionalización, al igual que los nombres de algunos Organismos de Derechos Humanos¹⁸.

Sobre el sector derecho, fuera del imagotipo, aparece de nuevo la leyenda “Que No Se Repita”, en tipografía de imprenta minúscula, sin serifa, que connota cierta idea de dinamismo, modernidad y juventud, color azulado que parece romper la combinación de colores para destacarse y mayúsculas en las iniciales a modo de “logotipo”, es decir que aparece como “la versión gráfica estable del nombre de marca” (Chaves, 1988: 43), en este caso, del nombre de la ONG. Debajo de esta, se encuentra la leyenda “familiares de víctimas de la tragedia de Cromañón”, en tipografía similar aunque de menor tamaño, en color negro y en letras minúsculas que connota atributos de identidad institucional. Resulta llamativo que este grupo de familiares denomine a Cromañón como “tragedia”, cuyo carácter imprevisto parece contrastar con la representación de la leyenda “Que no se repita”, como si el acontecimiento hubiera tenido y pudiera tener un carácter evitable en el futuro. Abajo, a su vez, de esta frase, está inscripta la dirección del sitio web de la ONG, en la misma tipografía, de color rojo y también en letras minúsculas. “El cambio de tamaños (‘cuerpo’) de letra tiene una función claramente técnica (jerarquizar los conceptos apoyando gráficamente las abreviaciones del nombre propias de sus usos coloquiales)” (Op. Cit.: 48).

Este imagotipo y logotipo connotan la existencia de un grupo con cierto grado de institucionalización y dan cuenta de la búsqueda de la representación de las zapatillas, como imagen pregnante y estable en el espacio público, camino a convertirse en convención que permita identificar al acontecimiento Cromañón, sin necesidad de hacer referencia explícita a Cromañón, en términos verbales.

¹⁸ Por ejemplo, Familiares de Desaparecidos y detenidos por razones políticas (1976), Madres de Plaza de Mayo (1977), Abuelas de Plaza de Mayo (1977), H.I.J.O.S, (1995) y HERMAN@S (2000).



Imagen Nº 27

Por su parte, la ONG denominada “Los pibes de Cromañón” presenta esta vez en el centro de la página de inicio de su sitio web (<<http://www.lospibesdecromagnon.org.ar>>), otro imago tipo (Imagen Nº 27) en forma de círculo, que muestra dentro del mismo, con fondo de color blanco el dibujo de un par de zapatillas, a modo de siluetas, en este caso, atadas por medio de sus cordones y donde predominan, nuevamente, los colores rojo y negro y ausencia de tipografía juvenil o rockera. De manera similar al imago tipo anterior, una de las zapatillas aparece como figura, pero se observa de perfil y de la otra que aparece de fondo se muestra la suela, provocando el efecto de sentido como si una estuviera caminando y la otra se hubiera caído, lo cual parece producir como “efectos de sujeto “caídos” y “sobrevivientes”. Arriba de las zapatillas, se observa entre corchetes y en color negro la fecha del acontecimiento: [30-12-04] a modo de inscripción de lápida sepulcral.

El dibujo de las zapatillas se encuentra rodeado por un borde circular de color negro, que remite de nuevo a la forma de un prendedor o de un disco, sobre el cual se encuentran dos inscripciones en letra imprenta mayúscula. Sobre el borde superior se puede leer la leyenda en color gris: “Los pibes de Cromañón presentes”, acompañada

por dos pequeñas flechas que apuntan hacia el principio y el final de la frase, con el sentido de señalar y sobre el borde inferior se puede leer el slogan, también en letra imprenta mayúscula, pero en color blanco: “Nuestros chicos exigen Justicia”.

En estas frases hay dos términos que interpelan a los fallecidos como “pibes” y “nuestros chicos” que parecen reproducir, en tanto efectos de sujeto, no solamente una identidad etérea, sino que también apelan a denominativos populares y afectivos de los padres hacia los hijos, es decir que denotan la existencia un lazo sanguíneo primordial y pareciera constituir la imagen que los familiares tienen de los fallecidos. Además, las frases inscriptas en el círculo connotan la idea, por parte de los familiares, de los fallecidos como “protagonistas” del reclamo, donde el verbo “exigen” denota el tiempo presente, como si estuvieran vivos. Por su parte, el término “presentes” constituye una reproducción/ transformación de la consigna “Presentes, ahora y siempre” de los Organismos de Derechos Humanos en las marchas conmemorativas del 24 de marzo, en contraposición a “ausencias” que, en el caso de Cromañón, no fueron tales. Las imágenes de las zapatillas aparecen de nuevo como el indicio de los fallecidos, que quiere convertirse en el símbolo del acontecimiento y de un reclamo de Justicia, como una exigencia por parte de quienes no pueden aparecer más que representados por el reclamo de sus familiares y el dibujo de un par de zapatillas.

No obstante, a diferencia del imago tipo anterior, no aparece un logotipo ni hay atributos que puedan connotar institucionalidad, aunque sí la existencia de un grupo de familiares, en la constitución de un “nosotros” y la pretensión de constituir la imagen de las zapatillas como una nueva convención social de reclamo por Cromañón.

Ambos diseños de imago tipos están contruidos de manera “motivada”, donde “el signo visual observa plena o cierta relación con nociones o hechos asociados con la institución a la cual identifica” (Chaves, 1988: 53). Las imágenes de las zapatillas

constituyen ese signo visual que tiene estrecha relación con las ONG's de familiares, el acontecimiento Cromañón y los fallecidos, a modo de sinédoques. En este sentido, la imagen de las zapatillas puede calificarse como “figurativa”, ya que “la relación entre el imagotipo y la idea o noción a qué remite posee una referencia realista (icono)” (Idem: 54). Las imágenes de estas zapatillas se parecen a las zapatillas de los fallecidos, en tanto “el icono es lo que exhibe la misma cualidad, o la misma configuración de cualidades, que el objeto denotado” (Todorov, 1987: 105). De este modo, estas imágenes de zapatillas dan cuenta de una cierta “recurrencia o tipicidad” en “el diseño visual concreto del imagotipo respecto de los códigos o convenciones vigentes” (Chaves, 1988: 55).

Ambos imagotipos parecen configurar a Cromañón como un acontecimiento ligado al “genocidio del terrorismo de Estado” y dan cuenta, una vez más, de la interpelación de los Organismos de Derechos Humanos en la constitución de prácticas y símbolos, en tanto códigos o convenciones vigentes de “lo político”.

Otra representación fotográfica de la prensa escrita que da cuenta de esta interpelación del movimiento de Derechos Humanos y de la configuración del acontecimiento como “sacrificio” o “masacre”, aparece en una nota titulada: “Tenso clima. Negaron el planteo de nulidad pedido por Aníbal Ibarra...” (La Nación On Line, 17/01/2006). La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 28), en plano de semiconjunto que, en este caso, muestra en foco imágenes de zapatillas con los cordones desatados colgadas de un cable, en las que predominan los colores negro y blanco. La imagen posee altura normal, de este modo, la cámara se sitúa a la altura de ellas y con enfoque de perfil, lo cual produce un efecto de sentido de hilera. Esto hace que una imagen de zapatilla, la primera de la fila, aparezca como figura y el resto como fondo. En contracampo se observa parte del frente de un edificio, sobre el cual aparecen

pegados carteles con las fotografías de los fallecidos y otras imágenes de zapatillas colgadas en un cable que están, prácticamente, fuera de foco. El epígrafe cumple una función de relevo con respecto a quienes son los autores de esta puesta en escena, la representación para la prensa escrita y el lugar donde fue tomada la imagen.



(Foto Nº 28) Los **familiares** de las **víctimas** expresan su dolor fuera de la **Legislatura**

En esta fotografía, el foco está puesto en la escenificación de las imágenes de las zapatillas y su disposición en hilera que produce el enfoque de perfil, colgadas de manera similar a la imagen de las zapatillas en el “santuario de Cromañón”. Pero a diferencia de éstas que se encuentran atadas en pares, las que aparecen en esta fotografía, parecen ser réplicas confeccionadas y dispuestas de manera muy prolija y ordenada, de manera individual, con los cordones desatados, que parece representar a los fallecidos como “descalzos” o “dejados”, y en las que el predominio de los colores negro y blanco parece connotar el sentido de copia, pero también el tiempo pasado, de manera similar a las fotografías de los desaparecidos. No obstante, el hecho de que las imágenes de zapatillas aparezcan colgadas como si fueran ropas, produce de nuevo, como efecto de sujeto, la idea de que los fallecidos fueron “colgados” o “sacrificados”.

Esta representación de las zapatillas colgadas parece constituir, además una resignificación de la creencia popular en la cual connotan la idea de una “zona liberada”¹⁹, donde no existe “ley” ni “autoridad”, que también parece ser la representación que sostienen los familiares sobre el “acontecimiento” Cromañón.

Las imágenes están en lugar no sólo de las zapatillas, en tanto iconos, sino también de los fallecidos, a modo de sinécdoques, quienes son interpelados como “víctimas” pasivas, indefensas e inocentes, cuyas fotografías aparecen en contracampo, aunque fuera de foco. Es decir que esta fotografía constituye una representación de las imágenes que representan, a su vez, a las zapatillas. El efecto de sentido de hilera de las imágenes de zapatillas remite a la fotografía de los cadáveres sobre la vereda, enfocados en fila por la prensa escrita (Foto N° 1, pág.31), en ambos casos para dar cuenta de la masividad de las muertes.

Esta fotografía de las imágenes de zapatillas colgadas, en forma de hilera, parece evocar, de alguna manera, la imagen de la práctica del “siluetazo”, realizada por las Madres de Plaza de Mayo durante la década del ‘80, que consistía en la “puesta en escena” de “contornos de siluetas diseñadas sobre papel blanco (...), inscribían en su interior el nombre del desaparecido y la fecha del secuestro” (Da Silva Catela, 2001: 133-134). Estas siluetas representaban una figura humana vacía, en tamaño natural para generar mayor impacto público y para dar cuenta del “hueco simbólico” (Op. Cit.: 18) que producía el desconocimiento del destino de los cuerpos.

De manera similar, esta fotografía produce el efecto de sentido de siluetas que representan a las zapatillas colgadas de los cables y vacías que parecen connotar el lugar

¹⁹ La representación de la práctica de las zapatillas colgadas como “zona liberada” también parece relacionarse con los enfrentamientos de violencia urbana, en los barrios marginales de países como los Estados Unidos y también en el conurbano bonaerense, donde son colgados los pares de zapatillas de quienes mueren en esas luchas callejeras, lo cual parece dar cuenta de cierto grado de intencionalidad por parte de quienes eligen colgar el par de zapatillas y no una de ellas en cuanto a la pretensión de querer representar al muerto.

vacío de los fallecidos, pero con cierta vitalidad por el diseño juvenil, moderno y dinámico de las imágenes y la “visibilidad” que provoca esta especie de práctica que interviene en el espacio público. No obstante, esta escenificación parece dar cuenta de un “hueco simbólico” momentáneo sobre el desconocimiento del destino de los cuerpos de los fallecidos en Cromañón, por parte de los supuestos autores de dicha puesta en escena que se encuentran fuera de campo, interpelados de manera particular como “familiares”, quienes parecieran reproducir, nuevamente, a nivel imaginario, inconsciente, es decir, no racional, de formas de representación de la figura de ausentes por desaparición forzada, como si los familiares no hubieran tenido los cuerpos, cuando en realidad, lo que no hubo fue acceso directo a ellos, pero existen en el orden simbólico y la prensa escrita contribuyó a representar.

En la misma nota aparece una fotografía que constituye otra toma que pertenece a la misma secuencia pero configura al acontecimiento de una manera diferente. La fotografía (Foto N° 29), nuevamente en un plano de semiconjunto, hace foco en un grupo de hombres y mujeres, con enfoque casi frontal y a la altura de ellos, que se encuentran sentados de espaldas a un edificio que aparece sobre el fondo o contracampo de la imagen. Sobre el edificio, se observa una especie de panel con mensajes escritos que no alcanzan a leerse, la consigna “Justicia” en letra imprenta mayúscula, de color negro, fotografías de los rostros de los fallecidos y las imágenes de zapatillas colgadas en forma de hilera, analizadas anteriormente. Se observa que las personas aparecen iluminadas por una luz que proviene fuera de campo y también se alcanzan a ver luces encendidas en las ventanas del edificio, por lo cual, se supone que la imagen ha sido tomada de noche. El epígrafe cumple una función de relevo con respecto a la fotografía, al otorgar una representación de quienes son las personas que aparecen en ella y qué están haciendo.



(Foto Nº 29) **La vigilia de los familiares**

La fotografía parece reproducir como efecto de sentido, la vigilia en tanto acontecimiento por la práctica del acampar, la oscuridad de la imagen que contrasta con algunas luces y que da cuenta de la noche y el hecho de permanecer despierto en vísperas, en este caso y según el titular, de un veredicto con respecto al juicio político a Aníbal Ibarra y enfrente de una institución “política” como lo constituye la Legislatura porteña. Asimismo, produce el efecto de sentido de reunión política por la imagen de las personas sentadas tomando mate y de feria por la representación de fotografías, carteles, mensajes sobre el panel, la hilera de las zapatillas colgadas a modo de guirnaldas y la expresión algo animada y sonriente de los rostros de las personas.

En esta imagen predomina la presencia tanto de hombres como de mujeres que el epígrafe interpela particularmente como “familiares”. Una de las mujeres lleva puesto un prendedor sobre el pecho, con la fotografía del rostro de un fallecido, de manera similar a los prendedores que llevan las Madres de Plaza de Mayo, pero que también reelaboraron, con posterioridad, CORREPI, Madres del Dolor o Asociación Víctimas de Accidentes de Tránsito.

Si no fuera por la presencia de éstas imágenes de zapatillas que es lo que permite identificar a Cromañón, podría considerarse a la fotografía como representación de una vigilia de familiares de cualquier Organismo de Derechos Humanos, pero también Madres del dolor, asociaciones contra el gatillo fácil, y/ o de víctimas de accidentes de tránsito.

En esta fotografía aparece, nuevamente, la idea de la puesta en escena de las imágenes de zapatillas para lograr “visibilidad”, mediante una intervención en el espacio público como también la constituyen las imágenes de los pañuelos blancos y la práctica del “siluetazo”, pero también la hilera de zapatilla connota una idea de “señalización” que se reitera en otra fotografía que aparece en una relacionada al tercer aniversario del acontecimiento, titulada: “A tres años de la **tragedia. Reclamo de justicia** por las **víctimas** de Cromagnon...” (La Nación On Line, 31/12/2007). La configuración del acontecimiento como tragedia, la representación del reclamo por “Justicia” y la interpelación específica de “víctimas” serán contrastadas con los efectos de sentido de vigilia o preparatorio y efectos de sujeto que produce la imagen como “colgados” o “sacrificados”.

La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 30), en un plano de semiconjunto, que muestra en foco zapatillas de color blanco, con enfoque de frente que permite observarlas en forma de hilera y de perfil, y que están siendo colgadas por dos hombres que aparecen en la imagen. La angulación levemente en contrapicado hace que se pueda ver a uno de los hombres subido a una escalera, mientras se alcanza a ver sólo el rostro y los brazos del otro hombre que queda, prácticamente, fuera de campo. En contracampo se observa el edificio de la Catedral Metropolitana de Buenos Aires. También se pueden ver sobre el fondo luces que provienen de los postes de la calle y de la Catedral que ilumina la fotografía que ha sido tomada de noche. El epígrafe tiene una

función de relevo al fijar el sentido de la imagen en las zapatillas y su representación para la prensa escrita.



(Foto Nº 30) Las **zapatillas**, el **emblema** elegido para **homenajear** a las **víctimas de la tragedia**

En esta fotografía predomina, a diferencia de las imagen precedente, la presencia de los hombres y la representación “activa” de “lo masculino”, ya que los muestra trabajando en el armado de esta puesta en escena de zapatillas que aparecen en color blanco²⁰, por el “efecto de sentido” que provoca el flash, que connota la pureza, en este caso, de los fallecidos y que, el ángulo de toma en contrapicado produce el efecto de sentido de subida hacia el cielo y de continuidad. En este sentido, esta parece ser la imagen y el lugar que los familiares tienen de los fallecidos, en términos imaginarios.

Por otro lado, el enfoque frontal produce, de nuevo, el efecto de sentido de hilera de las zapatillas, que parecen réplicas muy prolijas y dispuestas de manera ordenada, de manera similar a las dos fotografías anteriores y que remiten a la fotografía de los cadáveres colocados en hilera (Foto Nº 1, pág. 31), en tanto las zapatillas pueden concebirse como sinécdoques de los fallecidos.

²⁰ Esta imagen parece representar la idea del ángel en zapatilla, el ángel de lo cotidiano, el héroe trágico.

En cambio, las zapatillas son representadas, en esta imagen, como “emblema”, es decir, una “cosa que es representación simbólica de otra” (Diccionario de la Lengua Española, 2009). En este caso, las zapatillas pretenden ser constituidas como símbolo que remite a “lo institucional” (Caletti, 2001: 21) para “homenajear”, es decir, para realizar un “acto o serie de actos que se celebran en honor de alguien o de algo” (Diccionario de la Enciclopedia Española, 2009), en este caso, de los fallecidos interpelados particularmente como “víctimas”, de nuevo, de un acontecimiento considerado como “tragedia”, según la prensa escrita.

No obstante, esta imagen parece configurar, de alguna manera, el acontecimiento como las vigiliass en víspera de las marchas del 24 de marzo, el efecto de sentido de preparatorio, demostrando que hay presencia y con la idea de invitación a una manifestación colectiva, para garantizar presencia y poder de convocatoria, lo cual forma parte de la actividad de “lo político”. Y además, evoca la imagen de las vigiliass de los Organismos de Derechos Humanos donde “las fotografías de los ‘desaparecidos’ comienzan a colgarse durante la tarde del 23 de marzo. Muchas veces las madres u otras personas quedaban en vigilia cuidando las fotos para que nadie las sacara. Las tiras de fotos colgadas marcan una vigilia ‘cuidando’ la plaza, preparándola para el centro del ritual que se desarrollará el día siguiente” (Da Silva Catela, 2001: 135). En este caso, son las zapatillas a modo de sinécdoques de los fallecidos las que son colgadas, por los hombres, la noche anterior en vísperas de la conmemoración del aniversario del acontecimiento Cromañón en la Plaza de Mayo y que parecen provocar, como efecto de sujeto, nuevamente, la idea de que las personas fueron “colgadas” o “sacrificadas”.

La fotografía entera constituye un punctum, algo que punza, que impacta emocionalmente. En este caso, la imagen de la hilera de zapatillas colgadas puede concebirse como una aceptación de las “pérdidas”, que implica el “trabajo de duelo”

(Freud, 1976: 243) por parte de los familiares, quienes reponen la presencia de una ausencia mediante las zapatillas, o bien, una práctica recordatoria, de manera similar a los pañuelos blancos.

En este sentido, esta constituye otra imagen que pretende dar cuenta de las zapatillas, en tanto significantes, que van adquiriendo diversos significados de acuerdo a las representaciones fotográficas que dan cuenta de las diversas prácticas que van camino a constituir las como símbolo del reclamo de justicia por el acontecimiento Cromañón.

De este modo, tanto las zapatillas como los pañuelos aparecen como “significantes vacíos” que, “nombran objetos que son, a la vez, imposibles y necesarios” (Laclau, 2005: 96), como “Verdad” y “Justicia”, y parecen funcionar a modo de “puntos nodales”, esto es, “significantes privilegiados que fijan el sentido en una cadena” (Laclau y Mouffe, 1974: 112), en este caso, el sentido sobre los acontecimientos a los que pertenecen y sobre las “víctimas” a las que representan.

Sin embargo, las zapatillas y los pañuelos blancos pertenecen a dos tipos diferentes de acontecimientos, en el caso de Cromañón “no natural” y ni “genocidio del terrorismo de Estado”, como lo es, en el caso de los pañuelos blancos. Sin embargo, se puede establecer una relación de analogía entre las zapatillas colgadas de Cromañón con los pañuelos blancos de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, a partir de una lógica o identificación cultural en vez de política que, de todas formas, constituye un (re) y (auto) reconocimiento ideológico entre los familiares.

Las zapatillas colgadas de Cromañón representan a los jóvenes seguidores del denominado “rock chabón” y del grupo Callejeros, en particular y en ellas se reconocen tanto víctimas, sobrevivientes como familiares. Por otro lado, las zapatillas representan un modo de vestimenta que se relacionan con una identificación cultural y con prácticas

rituales, símbolos e interpelaciones a las que apela el “sistema discursivo e ideológico del rock” (Lewis, 1990: 28-29), que será analizado en el último capítulo.

En resumen, en las fotografías de las prácticas conmemorativas y símbolos en torno del acontecimiento Cromañón (marchas, escraches, vigiliass, zapatillas y fotografías de las víctimas), se observan operaciones de desplazamiento de representaciones provenientes de los Organismos de Derechos Humanos, cuyos sentidos han sido reproducidos/ transformados, por parte de los familiares de fallecidos en Cromañón en parte, debido a una concepción del Estado únicamente como Aparato Represivo y que ha contribuido a configurar al acontecimiento como metonimia del “genocidio del terrorismo de Estado”.

Pero también, la presencia de estas representaciones se debe a que los agentes sociales están interpelados, es decir, constituidos como sujetos, por parte de los Organismos de Derechos Humanos en las formas de reclamo, constituyendo recursos legítimos, históricos y naturalizados en nuestra cultura política y que forman parte de la fantasía ideológica que estructura la realidad socialmente compartida.

No obstante, en las fotografías aparecen representaciones del desacuerdo, propio del orden de “lo político”, que constituye la práctica hegemónica que efectúan los agentes por configurar los sentidos sociales, que se juega en el terreno del discurso, es decir, donde las representaciones, del orden de lo imaginario, se inscriben en el escenario de lo público, perteneciente al orden simbólico, para disputar los sentidos en torno del acontecimiento. El desacuerdo “político” aparece representado, en este caso, como una impugnación a “la política”, entendida como “lo institucional”, determinada por la concepción estatal. Las instituciones políticas son vistas como “aparatos ideológicos de Estado” (Althusser, 1970: 27) por donde circula “la ideología de la clase

dominante” (Althusser, 1970: 31), entendida ésta como “falsa conciencia” o “velo” a desenmascarar. En este caso, aparece una lucha en el terreno ideológico por imponer “una relación de contradicción-desigualdad-subordinación” (Pêcheux, 2003: 160) entre “la política” y la cultura (el rock) en la representación del acontecimiento y los agentes sociales involucrados pertenecientes a cada una de esas regiones de los aparatos ideológicos.

Entonces, si bien en este capítulo, predominan los familiares como “protagonistas” del reclamo, de manera similar a los Organismos de Derechos Humanos, el reclamo y el desacuerdo giran, en cambio, en torno a las autoridades e instituciones “políticas” y la configuración predominante de la prensa escrita masiva del acontecimiento Cromañón como “tragedia” parece constituir un “síntoma” (Freud, 1976: 87) de una impugnación política que desplaza representaciones que provienen de los acontecimientos de diciembre de 2001 donde los agentes sociales reclamaban en la consigna “Que se vayan todos”, por la destitución de la clase política dirigente de entonces y que aparece de nuevo, resignificada y condensada, con representaciones provenientes del pasado dictatorial, en la demanda “Nunca más un Cromañón”.

Capítulo IV. El “santuario de Cromañón”: ¿templo o cementerio?

En este capítulo se analizará, en tanto hipótesis particular, si en las representaciones de las prácticas conmemorativas en el “santuario”, en las fotografías de la prensa escrita masiva, aparecen efectos de sentido y efectos de sujeto que constituyan indicadores de un “trabajo de duelo” (Freud, 1976: 243), por parte de los familiares, ante la pérdida de sus seres queridos.

Por otra parte, esto permitirá dilucidar si Cromañón, al que se ha designado como “acontecimiento catastrófico” en el capítulo anterior, puede incluirse dentro de la categoría de “catástrofe social”, que consiste en una dificultad o imposibilidad de representación psíquica de lo sucedido, tanto a nivel individual como grupal (familiares y sobrevivientes).

En tanto objetivo particular, se indagará si las representaciones fotográficas dan cuenta de una situación de “catástrofe psíquica”, en tanto “provocan efectos de ruptura en el trabajo psíquico de ligadura, de representación y de articulación” (Käes, 2006: 167), imposibilitando la capacidad de representación de la ruptura que implica el acontecimiento y si ésta podría ser calificada como ruptura de tipo catastrófica.

A tales efectos, se analizarán las representaciones del “santuario de Cromañón” para dilucidar lo que significa en los órdenes imaginario y simbólico, y las modalidades particulares de “interpelación” (Althusser, 1970: 48) de los fallecidos, de modo que permitan observar además, si se configura a Cromañón de manera diferente a las representaciones fotográficas de prácticas y símbolos de “lo político”, las cuales lo construían dentro de la polarización “tragedia/ masacre y/ o genocidio del terrorismo de Estado”.

El santuario de Cromañón, ubicado en la calle Bartolomé Mitre al 3000, entre Jean Jaurés y Ecuador, en el porteño barrio de Once, comenzó a tomar forma, de manera improvisada, durante las primeras 48 horas posteriores a lo que se ha denominado como “acontecimiento catastrófico”, mientras los familiares reclamaban por los cuerpos de sus seres queridos en la puerta de la Morgue Judicial de la Nación, comenzaron a dejar todo tipo de objetos dedicados a las víctimas sobre el vallado policial colocado frente al local incendiado.

Una de las características de la representación del santuario es la “sobredeterminación”, “concepto que se constituye en el campo de lo simbólico” y que - según Laclau - es para Freud, “un tipo de fusión muy preciso, que supone formas de reenvío simbólico y una pluralidad de sentidos” (Laclau, 1987: 134). En este caso, las representaciones, que pueden considerarse como “ideas latentes”, aparecen en las fotografías del santuario, que pueden ser entendidas en tanto “contenidos manifiestos” (Freud, 1976: 285-310), provenientes de la religión católica y de la religiosidad popular, que “podría definirse como toda práctica, acto, conducta o sentimientos masivo que funciona como estructura mediadora entre la matriz sagrada y los grupos humanos en forma paralela en algunos casos o enfrentada en otros, a las prácticas del sistema religioso oficial” (Sonería, Abelardo y otros, 1996), pero también representaciones pertenecientes a lo “político”, al rock y, específicamente, al denominado “rock chabón” (Semán, 2006: 61-76). De este modo, una práctica y/ o símbolo puede “condensar” varias representaciones y una misma representación puede “desplazarse” (Freud, 1976: 285-310; 311-315) en varias prácticas y/ o símbolos. No obstante, la sobredeterminación es propia de lo social, “el carácter simbólico –es decir, sobredeterminado- de las relaciones sociales implica, por tanto, que éstas carecen de una

literalidad última que las reduciría a momentos necesarios de una ley inmanente” (Laclau, 1987: 134).

Para poder dar cuenta de las representaciones del santuario de Cromañón serán analizadas fotografías del mismo en las notas de la prensa escrita masiva. “La cuadra de la **discoteca**, un **santuario**. En **el frente del vallado policial** en el barrio de Once se multiplican las **velas, flores e imágenes de las víctimas de la tragedia**” (La Nación On Line, 01/01/2005). La denominación tragedia será contrastada con los efectos de sentido que aparecen en la imagen como “ritual” o “sitio de peregrinación” para examinar si el santuario puede ser considerado parte del acontecimiento Cromañón, constituido por las fotografías como “sacrificio”, de manera diferente a las prácticas y símbolos analizados en el capítulo anterior en tanto “tragedia/ masacre y/o genocidio del terrorismo de Estado”. Por tal motivo, en primer lugar, se indagarán el tipo de plano, de enfoque, de encuadre y angulación para dar cuenta de los efectos de sentido y efectos de sujeto que producen las imágenes.

La nota mencionada está acompañada por una fotografía (Foto N° 31), en “plano de semiconjunto” donde “el decorado se reduce en beneficio de los personajes que se destacan sobre él” (Magny, 2005: 39). En este caso, se muestran en foco ramos de flores y velas, desparramados sobre el piso y un vallado que se observa casi fuera de campo, del cual cuelga una bandera argentina que se alcanza a ver en parte. En contracampo o fondo aparece, con enfoque de perfil, una mujer inclinada colocando una flor dentro de una botella. La toma posee una leve angulación de toma arriba abajo, es decir, en “picado” (Op. Cit.: 69) que induce un sentimiento de aplastamiento de los objetos que aparecen dispuestos de manera abigarrada. La imagen aparece iluminada por la luz solar, por lo cual no sólo se puede inducir que la fotografía ha sido tomada de día, sino que también constituye un “indicio” - en tanto “signo que se encuentra en contigüidad

con el objeto denotado” (Todorov, 1987: 105) - de la calle, que se encuentra fuera de campo.

El epígrafe cumple una función de “relevo” (Barthes, 1986: 35-36) al representar a los objetos que aparecen en imagen como indicios de la presencia de sujetos y al dar cuenta del lugar donde ha sido tomada la fotografía que se encuentra fuera de campo.



(Foto Nº 31) Muchas **personas** dejaron **flores** y **velas** frente al **boliche**²¹

El titular interpela particularmente a los fallecidos como “víctimas” de un acontecimiento designado como “tragedia”, la cual “(...) se caracteriza por lo serio de la acción, la dignidad de los personajes y el final desdichado (...)” (Todorov, 1987: 183). Si se toma a los significantes “víctima” y “tragedia” dentro de una cadena significativa, podría decirse que se trató de personas en una posición pasiva y de indefensión ante un acontecimiento imprevisto e inevitable que tuvo un desenlace fatal.

²¹ Las negritas son mías.

Mientras el titular de la nota ya designa al lugar como “santuario”, en tanto efecto de sentido posterior al acontecimiento, a la vez, se refiere a él como “discoteca” y el epígrafe conserva aún su denominación como “boliche”, aunque el mismo no se alcanza a observar en la imagen. Sin embargo, se produce “un efecto retroactivo de la nominación” del lugar como “santuario”, ya que “(...) es el nombre mismo, el significante, el que sostiene la identidad del objeto (...)”, producto de la “retroversión del sentido” posterior al acontecimiento, por la cual “(...) el efecto de sentido se produce siempre hacia atrás” y provoca “(...) la ilusión de que el sentido de un determinado elemento estaba presente en él desde el comienzo como su esencia inmanente” (Žižek, 1992: 95; 143-144). Como si el lugar, en su naturaleza misma, hubiera sido siempre un “santuario”. Este es el efecto de sentido que provoca la fotografía como “ritual” o “sitio de peregrinación”, donde “peregrinar” tiene el sentido de “ir en romería a un santuario por devoción o por voto” (Diccionario de la Enciclopedia Española).

En este caso, el santuario puede ser considerado como una práctica conmemorativa, en tanto busca rememorar el acontecimiento pasado otorgándole un sentido desde el presente y, simbólicamente, puede concebirse como el “templo en que se venera la imagen o reliquia de un santo de especial devoción” (Idem). Esta representación fotográfica del lugar donde ocurrió el acontecimiento como “templo” resignifica, a su vez, la interpelación particular de los fallecidos como “santos”, en tanto efectos de sujeto posteriores al acontecimiento, como efectos retroactivos de la nominación que dan cuenta de la imagen y del lugar que le asignan los familiares a sus seres queridos, en tanto “formaciones imaginarias” (Pêcheux, 1978: 48), como seres “sagrados, perfectos y libres de toda culpa” (Diccionario de la Enciclopedia Española).

Por su parte, tanto el titular como el epígrafe hacen referencia a los objetos depositados en el lugar que aparecen en la imagen: velas y flores. Pero el titular advierte

que estos objetos están ubicados sobre el frente del “vallado” que constituye un “cerco que se levanta para defender un sitio e impedir la entrada en él” (Ibid). En este caso, el vallado policial parece ser el santuario, que aparece representado como un “mojón”, “señal permanente que se pone para fijar los linderos de heredades, términos y fronteras” (Ibidem). Por lo tanto, parece constituir un límite “institucional” impuesto no sólo para defender o proteger la discoteca incendiada, sino también para volver a establecer una separación que siempre existió, entre los muertos y los vivos, como “el espacio que instituye iconográficamente el cementerio” (Da Silva Catela, 2001: 114). De hecho, la imagen de la mujer colocando una flor, en función del “studium” de la fotografía, esto es, “una extensión que yo percibo bastante familiarmente en función de mi saber, de mi cultura (...) que remite siempre a una información clásica” (Barthes, 2003: 65), en este caso, al ritual mortuario de depositar flores en las tumbas. Sin embargo, los cuerpos de los fallecidos no se encuentran enterrados allí, por lo cual, parece significar una tumba o cementerio simbólico. En este sentido, el santuario puede ser considerado como “monumentum”: “El monumento es claramente una tumba, vacía sin duda, pero que rememora” (Ariès, 1982: 51).

Por otro lado, sobre el margen izquierdo de la imagen, se observa una botella de sidra que, junto a las velas y las flores, constituyen símbolos que forman parte del armado de una mesa en celebración de la Navidad y/ o del Año Nuevo, que tienen el sentido del nacimiento y de la renovación. Asimismo, la botella de sidra que parece ofrecerse a los fallecidos remite a la representación del ritual de la “Pachamama” o “Madre Tierra”, gran deidad entre los pueblos indígenas, a la cual se le ofrendan alimentos y bebidas alcohólicas, entre otras cosas, a cambio de su protección (Rabey y Merlino, 1988). El efecto de sentido de la imagen como “santuario”, “ritual”, “sitio de peregrinación” y, por consiguiente, la producción de efectos de sentido de “santos”,

“deidades”, da cuenta de un proceso de “sacralización” del lugar y de los fallecidos, en el sentido de “atribuir carácter sagrado, digno de veneración y respeto, a lo que no lo tenía” (Diccionario de la Enciclopedia Española, 2009).

En la misma nota, hay otra fotografía (Foto N° 32) del santuario improvisado frente al vallado policial, por lo cual, parece constituir otra toma que forma parte de la misma secuencia. La imagen, en otro plano de semiconjunto, muestra en foco ramos de flores desparramados sobre la calle y parte del vallado del cual se puede ver que cuelga una bandera argentina, que se observa casi fuera de campo, nuevamente. En contracampo aparece una mujer inclinada, con enfoque de perfil, de manera similar a la imagen precedente, aparentemente, en posición de estar encendiendo una vela. Sobre el fondo de la imagen, se alcanzan a distinguir personas que se encuentran de pie, en forma de hilera, dispuestas frente al vallado. La imagen tiene una leve angulación en picado que denota la sensación de aplastamiento y de objetos abigarrados, de nuevo, pero que también aparece en función de mostrar y acompañar la posición corporal de la mujer. Como en la imagen anterior, la fotografía está iluminada por la luz solar, por lo cual, se deduce que la toma fue realizada de día e indica la presencia de la calle que permanece fuera de campo. El epígrafe cumple una función de relevo al representar una expresión de “dolor” que parece no relacionarse con el efecto de sentido de la imagen.



(Foto Nº 32) **Muestras de dolor**

La fotografía produce, en tanto efecto de sentido, la imagen del ritual de la ofrenda floral en las tumbas, por un lado, y al depósito de flores y encendido de velas a las imágenes religiosas o santos en los templos, por el otro, de manera similar a la imagen precedente. En esta fotografía, las velas y flores aparecen representadas por el epígrafe como “muestras”, en el sentido de indicios, en este caso, de “dolor” que está en estrecha relación con el “duelo”:

El “duelo” fue hasta nuestros días el dolor por excelencia, y legítima y necesaria era su manifestación. El antiguo vocablo del dolor: dol o doel, ha perdurado en nuestra lengua, aunque con la restringida acepción que atribuimos al duelo. Mucho antes de recibir nombre alguno, el dolor ante la muerte de un íntimo era la expresión más violenta de los más espontáneos sentimientos (Ariès, 1982: 146).

En este sentido, esta fotografía que representa la acción de depositar flores y velas, dentro de las 48 horas posteriores al acontecimiento, forma parte de los rituales implícitos que implica el “duelo” y que “puede significar tanto el afecto penoso como su manifestación exterior [es decir] (...) la reacción frente a la pérdida de una persona

amada” (Freud, 1976: 241). Aunque en esta fotografía no se muestre ninguna expresión de sentimientos, la imagen del santuario, en términos simbólicos, posibilita, a la vez que constituye un indicio de la aceptación temprana de la muerte y del “trabajo de duelo”, cuyo atravesamiento:

(...) Implica acatar la orden que la realidad imparte ante la pérdida real y objetiva del objeto de amor que consiste en quitar la libido de sus enlaces con el objeto, cuestión que no puede cumplirse enseguida. Se ejecuta pieza por pieza con un gran gasto de tiempo y de energía de investidura y entretanto la existencia del objeto perdido continúa en lo psíquico (Idem: 243).

Prueba de esto es la fotografía reciente de lo acontecido, en la cual, además, los rituales del duelo que muestra no garantizan por sí solos el atravesamiento del mismo si no están acompañados de la expresión corporal del duelo (lágrimas, gritos, silencio, tristeza y dolor).

Por último, también en la misma nota (01/01/2005, **La Nación On Line**), aparece otra toma (Foto N° 33) que pertenece a la misma secuencia de fotografías del santuario, en un “plano medio” que encuadra a los personajes de pie” (Magny, 2005: 39), muestra en foco, nuevamente, las flores y velas sobre el piso y el vallado que se observa en parte, y del cual se distingue una bandera argentina colgada. En contracampo o fondo se destacan tres mujeres de pie frente al vallado y hacia el cual miran, entre ellas, se encuentra una monja con las manos juntas, a modo de rezo. El enfoque de perfil le otorga a la imagen cierta profundidad de campo que produce un efecto de sentido de continuidad y/ o extensión a la cantidad de flores y al vallado, y también permite mostrar a un grupo de personas que se encuentran sobre el fondo. La imagen posee altura del hombre o del ojo, es decir que, la cámara se sitúa a la altura de las personas que aparecen en campo. Sobre el sector izquierdo superior de la fotografía, se observa parte de un cuadro en el que aparece, aparentemente, una imagen religiosa con las

manos en posición de rezo. Esta imagen, al igual que las dos anteriores, está iluminada por la luz del día y conforma un índice de la calle que permanece, de nuevo aunque en menor medida por cierta apertura del encuadre, fuera de campo. El epígrafe cumple una función de relevo en cuanto a la denominación del lugar y la representación del mismo.



(Foto Nº 33) Se improvisó **un altar en honor a las víctimas**

El efecto de sentido que provoca esta fotografía, de manera similar a las anteriores, es la de un cementerio o templo donde se realizan rituales de depositar flores y rezar, el cual se ve acentuado en esta imagen por el hecho de que las mujeres se sitúan de pie y en posición de rezo próximas a la imagen religiosa del cuadro que se encuentra en una postura similar de recogimiento y oración.

En este caso, el lugar es denominado por el epígrafe como “altar”, cuyo significado es el de “montículo, piedra o construcción elevada donde se celebran ritos religiosos como sacrificios, ofrendas, etc.” (Diccionario de la Enciclopedia Española, 2009), en “honor” que tiene el sentido de “ceremonial con que se celebra a alguien por su cargo o dignidad” (Idem), en este caso a las “víctimas” que tiene, entre otras acepciones, el significado de “persona o animal sacrificado o destinado al sacrificio”

(Ibid). En este sentido, la condición de “víctima” denota una posición pasiva y de indefensión ante un acontecimiento que podría catalogarse como “sacrificio”, que puede significar “ofrenda a una deidad en señal de homenaje o expiación” pero también “matanza de personas, especialmente en una guerra o por una determinada causa” (Ibidem). En este sentido, la denominación del lugar como “altar” da cuenta, a modo de indicio, de la existencia de un “sacrificio” previo a la construcción del “altar” y que le da su existencia, y constituye un “ceremonial” que se tributa a quienes habrían sido, de alguna manera, “sacrificados”.

De este modo, el lugar aparece representado como “templo” y como “altar” y los fallecidos como “santos” y “víctimas” de un “sacrificio”, en tanto efectos de sentido y efectos de sujeto, producto de la retroversión del sentido, posterior al acontecimiento. Por su parte, el periódico designa a los fallecidos como “víctimas” de una “tragedia”, es decir, de un suceso de carácter inevitable e imprevisto, sin intencionalidad ni ejecutores, mientras el efecto de sentido de la imagen y el epígrafe conforman otra cadena significativa, en tanto serían “víctimas” de un “sacrificio”, que se podría equiparar con el estatuto de la “matanza” o “masacre”, en cuanto se caracteriza por la existencia de planificación, premeditación y ejecutores del hecho.

No obstante, la representación del santuario parece establecer una relación de semejanza, en términos del orden imaginario, con los altares de los santos e ídolos populares, en cuanto: “Los santos populares aparecen como personas que, por haber sufrido una muerte violenta o accidental, acceden al carácter milagroso puesto que el intenso sufrimiento purifica sus almas y las vuelve intercesores ante Dios” (Martín, en Carozzi, 2003: 99). De alguna manera, la representación de la muerte, ya sea producto de una “tragedia” o de una “masacre”, conlleva a un proceso de “sacralización”, en términos simbólicos, del lugar donde ocurrió y de los difuntos, los cuales adquieren un

carácter “sagrado”, es decir, que son dignos de veneración y de respeto porque se les asigna una imagen, lugar de perfección y de inocencia, por parte de los deudos.

Otra representación fotográfica que da cuenta de la “sacralización” del lugar del acontecimiento y de los fallecidos aparece en una nota relacionada al segundo aniversario, titulada: “Por las víctimas en Cromagnon. Concluyó la marcha, a dos años de la **tragedia**. Los familiares y amigos de las **víctimas del incendio** avanzaron de Plaza de Mayo hacia Plaza Once; reclamamos por los 194 **muertos**” (La Nación On Line, 30/12/2006). La denominación del acontecimiento como tragedia e incendio y de los fallecidos como víctimas y muertos serán puestos en relación con los efectos de sentido y efectos de sujeto que provoca la imagen y configura al acontecimiento como un sacrificio y a los fallecidos como seres sagrados y sacralizados.

La nota aparece acompañada por una fotografía (Foto N° 34), en “plano total” donde “la integridad del cuerpo se encajona en la pantalla” (Russo, 2003: 201), en este caso, para mostrar en foco un árbol de Navidad entero, con enfoque frontal y altura normal, que otorga una sensación de cierta proximidad. El árbol lleva colgadas estrellas de color plateado. Al pie del árbol, se observa un cartel con la leyenda “Justicia Callejeros”. El término “Justicia” aparece inscripto en un cartel de color rojo y está, prácticamente, tapado por el término “Callejeros” que presenta la tipografía de la banda, con fondo de color gris, en letras de color blanco con relieve negro, a modo de stencil. Sobre el sector superior de la fotografía se observan rayos de luz solar y parte del cielo, por lo cual, se infiere que la imagen ha sido tomada de día y constituye, de nuevo, un indicio de la calle que se encuentra fuera de campo. En contracampo o fondo de la imagen, se alcanzan a ver fotografías de los fallecidos adheridas a una pared, en unas especies de nichos que pareciera producir la imagen como efecto de sentido y algunas remeras, sobre el piso, que parecen constituir el “punctum” de la fotografía, es decir,

“ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza” (Barthes, 2003: 65), ya que podrían llegar a ser ropas de los fallecidos, como si fueran despojos y que remiten a “lo ominoso”, que “pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y terror” (Freud, 1976: 219). Pero también parecen constituir sinécdoques de los cadáveres sobre la vereda (Foto N° 1, pág. 31). El epígrafe cumple una función de relevo al fijar el sentido de la imagen en las estrellas colgadas en el árbol y en las fotografías que contienen y que apenas alcanzan a distinguirse, de manera nítida, en la imagen.



(Foto N° 34) **Estrellas** de papel y, en cada una de ellas, **la foto de los que ya no están**. La **Navidad** de Cromagnon

El titular designa al acontecimiento primero como “tragedia” que constituye un acontecimiento inevitable e imprevisto que tiene un desenlace fatal y luego como incendio, que puede ser de carácter accidental o intencional, e interpela particularmente a los fallecidos como “víctimas” que denota una posición pasiva y una imagen de

indefensión y luego como “muertos” que da cuenta de la certificación de la presencia de los cuerpos y de sus defunciones. Pero también constituye un significante que evoca “lo ominoso”, “que se relaciona de manera íntima con la muerte, con cadáveres y con el retorno de los muertos, con espíritus y aparecidos” (Freud, 1976: 241).

La fotografía del árbol representa el símbolo conmemorativo de la Navidad que significa “la celebración del nacimiento de Jesucristo” (Diccionario de la Enciclopedia Española, 2009) quien, para la concepción judeo-cristiana, de ser hombre, luego del sacrificio que implicó su crucifixión, resucitó y se convirtió en santo. La imagen produce, como efecto de sentido, la interpelación de los fallecidos, como adornos, en una primera instancia, pero también como seres humanos que fueron “colgados” o “sacrificados” y que, por tal motivo, son sacralizados y considerados “santos” o, en este caso, “estrellas”, a través de las fotografías de sus rostros adheridas como sinécdoques, es decir, como partes que representan a los cuerpos y los sujetos a los cuales pertenecen. Por otro lado, los fallecidos aparecen, de alguna manera, interpelados como “callejeros”, del mismo modo como se denomina al grupo del cual parecen ser seguidores, que será analizado en el último capítulo. En este sentido, la imagen del árbol parece constituir una especie de homenaje hacia los fallecidos como “víctimas” o como seguidores del rock.

Por su parte, el epígrafe de la imagen se refiere a los fallecidos como “los que ya no están”, por lo cual denota un carácter de “ausencia”, de “desaparición” y no de “pérdida”, de “fallecimiento”. En este caso, las fotografías de los rostros de los fallecidos constituyen “iconos indiciales”, que poseen una “función analógica, de parecido (indirecto) entre signo y objeto” (Schaeffer, 1990: 45). Un “icono” “es lo que exhibe la misma cualidad, o la misma configuración de cualidades, que el objeto denotado” (Todorov, 1987: 105). En este sentido, los referentes fotográficos se parecen

a los fallecidos. Y, por otro lado, la fotografía puede entenderse como “substituto indiciario” ya que “al tiempo que rubrica la ausencia efectiva del referente, se ofrece él, en cuanto representación, como un objeto concreto, material, dotado de una consistencia física real” (Dubois, 2008: 276). El “índice” se trata de “un signo que se encuentra en contigüidad con el objeto denotado” (Todorov, 1987: 105). Es decir que, la representación fotográfica hace, de alguna manera, presente la ausencia del referente, con quien mantiene un lazo existencial.

De este modo, las víctimas aparecen interpeladas como seres sagrados, (“santos” o “estrellas”), que han sido sacralizados a causa del sacrificio que parecen representar sus muertes (y las de quienes murieron por rescatar la vida de otros). Estos efectos de sujeto resultan como producto del efecto retroactivo de la nominación y pretenden dar cuenta de una configuración del acontecimiento como “sacrificio”, que tiene un estatuto similar al de “matanza” o “masacre”, en cuanto denota una intencionalidad y premeditación del hecho, al contrario de la denominación “tragedia” del titular que tiene un estatuto de carácter inevitable e imprevisto.

Por otro lado, el efecto de sentido de “sacralización” en las imágenes interpelan a los sujetos, en las cuales se reconocen, reproducen pero también transforman el mandato y la posición asignada en el proceso social (Pêcheux, 2003: 157-167). Ya no son sólo “víctimas” de la “tragedia” o del “incendio” o los seguidores de Callejeros, tal como los representa la prensa escrita masiva sino que, para la representación de los familiares se han transformado, tras sus muertes, en seres ultraterrenos, que han llegado a formar parte del Cielo que, según la tradición judeo-cristiana, constituye la “morada en que los ángeles, los santos y los bienaventurados gozan de la presencia de Dios” (Diccionario de la Enciclopedia Española, 2009), porque sus almas están libres de todo pecado. Es decir, que no se los considera culpables y/ o responsables por el

acontecimiento. De este modo, estas representaciones constituyen una “identificación simbólica”, por parte de los familiares, hacia sus seres queridos que “(...) es la identificación con el lugar desde el que nos observan (...) la que domina y determina la imagen” (Žižek, 1992: 147-151). Es decir que, las “identificaciones simbólicas” de los fallecidos, constituyen “la identificación del sujeto con alguna característica significativa (...) que ‘representa al sujeto para otro significante’; asume una forma concreta, reconocible en un nombre o en un mandato que el sujeto toma a su cargo y/ o se le otorga” (Op. Cit.: 146). Estas interpelaciones, inscriptas en la superficie discursiva, perteneciente al orden simbólico, constituyen representaciones, soportadas en las “formaciones imaginarias” (Pêcheux, 1978: 48-51) que designan el lugar que se le asigna a los fallecidos y la imagen que se tiene de ellos, en este caso, como seres “ultraterrenos” y “sagrados”, libres de pecado que se interpreta, en términos laicos y legales, como no culpables y/ o responsables, es decir, “inocentes”.

Por otro lado, una imagen en la que aparecen, nuevamente, las fotografías del rostro de los fallecidos y que produce, esta vez con más fuerza, la representación del santuario como cementerio, aparece en una nota sobre el primer aniversario del acontecimiento, titulada: “Cromagnon, un **drama** que continúa. **El mismo dolor**, a un año de **la tragedia** de la disco. **Dramáticos relatos** de los que socorrieron a las **víctimas**” (La Nación On Line, 30/12/2005). Las denominaciones del acontecimiento como drama y tragedia, y la interpelación particular de víctimas serán puestas en relación con el efecto de sentido de dolor que provoca la imagen, tal como hace referencia el titular mencionado.

La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 35), en un “plano total” donde la integridad del cuerpo se encajona en la pantalla”, pero también “crece la importancia del ambiente, se diluye la expresión del personaje a favor de la presencia

del espacio que lo rodea” (Russo, 2003: 201). En este caso, si bien la cámara, con enfoque frontal y altura normal, hace foco en una especie de panel con fotografías de los rostros de los fallecidos, en color y con mirada frontal, acompañadas por sus nombres y, en algunos casos, por flores y velas; sobre el sector derecho de la imagen, se destaca la presencia de dos personas, que se encuentran de espaldas y abrazadas, aparentemente, observando una de las fotografías, encendiendo una vela o llorando. El encuadre no permite ver el lugar donde está emplazado este panel que queda fuera de cuadro, otorgando una sensación de intimidad y recogimiento, pero también de distancia y respeto por las personas que aparecen en campo. El epígrafe cumple una función de anclaje, en tanto parece fijar el sentido de la imagen en el efecto que ésta produce.



(Foto N° 35) Para las familias y los amigos de las 193 **víctimas del incendio**, a un año de la **tragedia**, **no hay consuelo que subsane esas ausencias**

El titular de la nota designa al acontecimiento como “drama” y también como “tragedia”. Si bien ambos significantes se refieren, por un lado, a géneros de ficción, como se analizó en los capítulos anteriores, en este caso, “drama” funciona como adjetivación de los testimonios de las “víctimas” sobrevivientes. Mientras que “tragedia” tiene el estatuto de constituir un hecho inevitable e imprevisto que tuvo un desenlace funesto y que representa, por el efecto de sentido de cementerio que produce la imagen, en el panel con las fotografías de los rostros de los fallecidos, “aquello que no tiene solución”.

Por otro lado, el titular se refiere a “el mismo dolor”, que también se reitera en otros titulares, copetes y epígrafes (“muestras de dolor”, “la misma imagen de dolor”, “emoción y dolor en el santuario”, “la calle sigue siendo escenario del dolor”). De esta manera, el periódico parece representar una especie de dolor de orden traumático que involucra una “compulsión de repetición”, esto es, una reproducción del recuerdo mediante la acción (Freud, 1976: 152), al decir que existe “el mismo dolor a un año de la tragedia”. Como si las fotografías representaran que, a pesar del tiempo transcurrido, no aparecen señales de la aceptación de las muertes, es decir, como si hubiera por parte de los familiares, “imposibilidad de separarse del objeto perdido (...), un pasaje al acto. No se vive la distancia con el pasado, que reaparece y se mete, como un intruso, en el presente (Jelin, 2002: 14-15). En este sentido, para que exista “repetición”, se requiere de tiempo y esto aún no ha ocurrido con el acontecimiento Cromañón.

Además, el epígrafe hace referencia al “dolor” en la idea de una supuesta “inexistencia de consuelo que subsane esas ausencias” y en la fotografía que provoca un efecto de sentido de “dolor” en la imagen de las dos personas de espaldas y abrazadas ante una de las fotografías de los fallecidos, que connota la representación de congoja,

llanto, desconsuelo y esto constituye el punctum de la imagen, es decir, aquello que punza, que impacta emocionalmente.

Pero por el contrario la imagen (Foto N° 35), constituye un indicio del trabajo de duelo, da cuenta de la aceptación de las muertes y evoca, en función del studium de la fotografía, la imagen del ritual, en el sentido de “ceremonial” consiste en visitar la tumba de un ser querido para contemplar su fotografía en la lápida sepulcral: “La foto transporta formas de comunicación y diálogo, tanto en espacios públicos como en el foro interno. Muchas personas ‘conversan’ con sus muertos, frente a la foto, en voz alta o en su interioridad, le comunican las novedades, les piden consejos, los saludan, les colocan flores” (Da Silva Catela, 2001: 129).

Por su parte, el epígrafe de la fotografía interpela particularmente a los fallecidos como “víctimas” del acontecimiento designado como incendio, a la vez que se lo cataloga como “tragedia”. La condición de “víctima” denota una posición pasiva y de indefensión, en el caso de un incendio, ante un hecho que puede llegar a ser accidental o intencional, mientras que el caso de la “tragedia” tiene un estatuto de acontecimiento inevitable e imprevisto, aunque denota el carácter funesto del hecho por la causante de desgracias o muertes. Por otro lado, el epígrafe representa a los fallecidos que aparecen en las fotografías como “ausencias”: “El uso de la fotografía como instrumento recordatorio de un ‘afín’ ausente, recrea, simboliza, recupera una presencia que establece nexos entre la vida y la muerte, lo explicable y lo inexplicable. Las fotos ‘vivifican’. Como una metonimia encierran una parte del referente para totalizar un sistema de significados” (Idem).

El hecho de considerarlos como “difuntos”, desde un principio, por la existencia de los cuerpos, la certificación de sus muertes y de sus sepulturas, constituye otro indicio de la aceptación de las muertes y del atravesamiento del trabajo de duelo que

implica la aceptación de la “pérdida” del objeto de amor (Freud, 1976: 243), a diferencia del caso de la “ausencia por desaparición forzada”²², por la cual, “la categoría de ‘desaparecido’ representa la triple condición de: la falta de un cuerpo, la falta de un momento de duelo y la de una sepultura” (Da Silva Catela, 2001: 121).

La “desaparición” o “ausencia” se asocian con la idea de una “muerte inconclusa” o “no muerte” (Op. Cit.: 115 y 158) en cuanto evocan “la no-existencia de un momento único de dolor y de las obligaciones morales sobre el muerto, asociados al desconocimiento sobre los modos de muerte” (121). La falta de cuerpo en el caso de los desaparecidos durante el “genocidio del terrorismo de Estado” es crucial ya que “en el ritual fúnebre el locus de culto es el cuerpo. Sobre él se habla, sobre él se llora, se colocan flores, se pronuncian discursos, se da el último adiós. El cuerpo condensa y domestica la muerte. La torna concreta, definitiva, presente, individual, identificada” (122). Es decir que, la ausencia de cuerpo dificulta el trabajo de duelo, produce un “hueco simbólico” y la muerte debe ser elaborada por “vehículos de rememoración” alternativos (18). De este modo, las muertes en Cromañón designadas como “ausencias” dan cuenta de la reproducción de un modelo de identificación imaginaria de muerte traumática que se relaciona con la figura de ausentes por desaparición forzada, que denotaría la falta de cuerpos, certificación de las muertes y de tumbas, por lo cual, la elaboración del duelo debería realizarse en una especie de cementerio sin tumbas. Pero en el caso de Cromañón, en el orden simbólico existen los cuerpos muertos, es decir, la prueba de realidad y además, hay un relato sobre la muerte por la presencia de testigos y de medios masivos de comunicación.

²² “La ley define, en el Art. 2, la ausencia por desaparición forzada en los siguientes términos: ‘Se entiende por desaparición forzada de personas, cuando hubiere privado a alguien de su libertad personal y el hecho fuese seguido por la desaparición de la víctima, o si ésta hubiere sido alojada en lugares clandestinos de detención privada, bajo cualquier forma, del derecho a la jurisdicción’ (Da Silva Catela, 2001: 156).

No obstante, la fotografía del mural con las fotografías de los difuntos y sus nombres, a modo de lápidas con inscripciones, parece significar que el santuario es también, simbólicamente, un cementerio. En este sentido, el mural y el santuario parecen estar en lugar de las lápidas y del cementerio, a modo de metáforas y, a la vez, constituyen a modo de sinécdoques, como las partes que representan al todo. Las inscripciones funerarias y las lápidas murales ocupaban, en principio, las tumbas de personajes ilustres como “santos” o asimilados a “santos” y “(...) traducen la voluntad de individualizar el lugar de la sepultura y de perpetuar en este sitio el recuerdo del difunto”²³ (Ariès, 1982: 40). Sin embargo, en el santuario no existen tumbas o sepulturas, ya que allí no se encuentran enterrados los cuerpos, por lo cual, parece funcionar a modo de “túmulo” porque “marca el lugar exacto donde el cuerpo fue depositado” (Da Silva Catela, 2001: 128). Posteriormente al acontecimiento, los cuerpos fallecidos fueron colocados sobre la calle donde se construyó luego el santuario.

En este caso, las fotografías de los fallecidos con inscripciones funerarias, a modo de lápidas, parecen conservar, simplemente, el sentido de individualizar al difunto: “En los cementerios, la foto indica a quien corresponde el túmulo, así como localiza iconográficamente la separación entre los vivos y un muerto. Delimita también un espacio de individualidad y de pertenencia” (Op. Cit.: 129) y, particularmente, la individualidad del cuerpo, aunque éste no se encuentre sepultado allí ya que “el culto moderno a los muertos es un culto del recuerdo dedicado al cuerpo, a la apariencia corporal” (Ariès, 1982: 130). El rostro puede ser considerado como sinécdoque del cuerpo y del sujeto. Así, en los cementerios de Occidente, en las sepulturas, además de la lápida sepulcral con su inscripción funeraria, aparecía el retrato del difunto en primer

²³ Esta práctica, según el autor, reside en lo que él denomina “la muerte propia”, una actitud ante la muerte en la historia occidental que aparece en el siglo XII y que alude al valor de la existencia propia, admitida en la era moderna. Y, por otro lado, el culto moderno de tumbas y cementerios, que aparece en los siglos XIX y XX, descansa en la ausencia y el recuerdo del otro, en lo que Ariès llama “la muerte ajena”. (Ariès, 1982: 39-53).

plano y enfoque de frente, como es el caso de la fotografía del panel emplazado en el santuario. En las sepulturas occidentales, aparece primero la efigie, luego se reproduce una mascarilla sacada del rostro del difunto y más tarde aparece el retrato realista para cierta categoría de personajes ilustres, religiosos o laicos. “El arte funerario evolucionó hacia una mayor personalización hasta comienzos del siglo XVII y, entonces, la tumba admitía una doble representación del difunto, yaciendo y rezando” (Op. Cit.: 40). No obstante, el carácter de las tumbas de los fallecidos de Cromañón, no parece presentar fotografías y parecen ser más precarias, en comparación con las tumbas de personas ilustres o de otra posición económico-social.

En el caso del acontecimiento Cromañón, como se mencionó anteriormente, no sólo se certifica la existencia de los cuerpos y de sus muertes, sino que también la naturaleza de la muerte es diferente, ya que la causante de la misma fue un incendio y no un “sacrificio”, ni el “genocidio del terrorismo de Estado” y esto parece haber permitido la rápida aparición del santuario dentro de las 48 hs. posteriores al acontecimiento, ya que las sepulturas no se produjeron con la misma prontitud por causa de las condiciones materiales, al tratarse de muertes masivas, sólo tres días después del acontecimiento se produjeron cien entierros. No obstante, mientras la fotografía produce, como efecto de sentido, la representación de “víctimas” de una “tragedia”, el epígrafe releva el sentido de la imagen y las interpela como “ausencias”, que remite a la situación de los desaparecidos durante el “genocidio del terrorismo de Estado”, connota la idea de una falta de cuerpo y, por lo tanto, de una muerte inconclusa, que no constituye el caso de los fallecidos en Cromañón.

Por su parte, la presencia de los jóvenes en las representaciones fotográficas del santuario es destacada, a diferencia de las imágenes precedentes donde sólo aparecían mujeres, en una nota titulada: “Tensión en la marcha. Luego de una **pacífica**

movilización por parte de familiares y amigos de las víctimas, se produjeron serios enfrentamientos entre un grupo de jóvenes y la policía; hubo heridos y cerca de 40 detenidos” (La Nación On Line, 06/01/2005). La actitud pasiva de los familiares y, en particular, de las mujeres, como se pudo observar en las fotografías anteriores y la actitud de supuesto enfrentamiento de los jóvenes con el Aparato Represivo estatal contrasta con el efecto de sentido de pasividad, intimidad y recogimiento que presentan en esta imagen.

La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 36), en un plano de semiconjunto, que destaca en foco a un grupo de jóvenes arrodillados, tanto varones como mujeres, con el rostro cabizbajo, serio y apesadumbrado, encendiendo velas que depositan sobre el piso. El enfoque casi frontal de la imagen denota cierta proximidad con los jóvenes que aparecen en campo, pero también cierta distancia y de respeto. La fotografía posee una angulación levemente en picado que da una sensación de abigarramiento de objetos y personas que el encuadre refuerza en la idea de intimidad y recogimiento del ritual al dejar, nuevamente, al paisaje circundante fuera de campo. El epígrafe cumple una función de relevo al denominar al ritual como “homenaje”, al acontecimiento como “tragedia” y al lugar donde sucedió como “discoteca” que permanece fuera de campo.



(Foto Nº 36) El **homenaje** en la **discoteca** donde ocurrió la **tragedia**

La imagen provoca, en tanto efecto de sentido, como en fotografías anteriores, la idea de un ritual, que el epígrafe cataloga como un “homenaje”, que puede considerarse como “acto o serie de actos que se celebran en honor de alguien o de algo” (Diccionario de la Enciclopedia Española, 2009). Además, la fotografía parece representar un “sitio de peregrinación”, “templo” o “cementerio”, mientras que el epígrafe designa al lugar como “discoteca”, al igual que antes del acontecimiento. Por su parte, Cromañón aparece denominado por el epígrafe, nuevamente, como “tragedia”.

De esta manera, la configuración de “tragedia” parece entrar de nuevo en contraste con la idea de “sacrificio”, que connota el efecto de sentido de santuario en la imagen pero que implica, a la vez, el proceso simbólico de “sacralización” del lugar y de los fallecidos.

La representación fotográfica de los rituales en el santuario como una especie de lugar para el entierro o velatorio simbólico, se puede observar también por la realización de vigiliat durante los primeros tiempos posteriores al acontecimiento en una nota titulada: “Seis días después del **horror**: la calle sigue siendo escenario del dolor. La

noche en vela y el alma en pena, en **el santuario** de Once. Amigos y familiares de las **víctimas cuidan** las 24 horas **el improvisado memorial**. Se quedan en **vigilia** para **cuidar** las **ofrendas** y **los carteles que reclaman justicia**. Los que visitan el lugar por la madrugada buscan descargar su **indignación** y **dolor** en la intimidad” (La Nación On Line, 06/01/2005,). Se examinará si la denominación del acontecimiento como horror y la condición de víctimas, las representaciones de la calle, del dolor y la indignación, de la noche, las almas en pena, el santuario como un improvisado memorial, la configuración del acontecimiento como vigilia, las ofrendas, el significante Justicia aparecen en los efectos de sentido de ritual, santuario, lugar de peregrinación y efectos de sujeto de santos y visitantes que produce la imagen.

La nota está acompañada por dos fotografías. Una imagen (Foto N° 37), en un plano total muestra, en figura o campo, una especie de panel en el cual se observan carteles con mensajes que no pueden leerse, fotografías y objetos que la angulación levemente en picado hace que se vean de manera abigarrada, pero que no logran distinguirse y que se reiteran sobre el piso. El enfoque de perfil parece otorgar una cierta profundidad de campo que produce un efecto de continuidad y/ o extensión de los objetos en la imagen. Sobre el piso, se observan velas encendidas que iluminan el lugar, los objetos y las mujeres que aparecen sobre el margen izquierdo de la imagen, de pie, enfocadas de perfil y de frente a este panel hacia el cual dirigen la mirada. La luz de las velas contrasta con la oscuridad circundante, por lo cual se infiere que la fotografía ha sido tomada de noche. El epígrafe cumple una función de relevo al fijar el sentido de la imagen en la luz de las velas y dar cuenta del tiempo y del lugar de la representación fotográfica.



(Foto Nº 37) Unas pocas **velas** alumbraban, en la **madrugada** de ayer, **el santuario de la esquina de Bartolomé Mitre y Ecuador**

El titular designa al acontecimiento como horror, que puede significar “sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso” (Diccionario de la Enciclopedia Española, 2009), en tanto efecto de la retroversión del sentido, posterior al acontecimiento que puede incitar la presencia de “lo ominoso” en la ficción que representa la fotografía, al ser del orden de lo imposible ya que se relaciona, en este caso, con el retorno de los muertos. El efecto de sentido de “horror” podría unirse con la oscuridad de la noche que aparece en la imagen y con la idea de las “almas en pena”, que nombra el copete, y que es una “figura recurrente en numerosas mitologías, que se caracteriza por ser un espíritu o fantasma del alma de una persona, que después de morir vaga sin descanso” (Vergara, 2003).

Por otro lado, el efecto de sentido de la imagen es, nuevamente, el de un “ritual”, por el encendido de velas y el de un “sitio de peregrinación” que el epígrafe ancla como santuario. El encuadre de la imagen deja fuera de campo a la calle, a la cual hacen referencia el copete de la nota y el epígrafe, representada como “escenario del dolor”, es

decir, como el espacio público donde se efectúa una puesta en escena del trabajo de duelo que es del orden de lo privado.

Por su parte, el copete hace referencia al ritual de la vigilia que es una práctica de carácter religioso que consiste en “pasar la noche en vela” (Diccionario de la Lengua Española, 2009), en este caso, en el sentido de “velar”, es decir “acción de estar despierto o en vela para cuidar o vigilar” (Idem) el lugar, designado por el copete como “improvisado memorial” y las “ofrendas”, que constituyen “dones que se dedican a Dios o a los santos, para implorar su auxilio o algo que se desea, o bien para cumplir con un voto u obligación” (Ibid). Con el significante “ofrendas” se quiere representar a los objetos que aparece en imagen pero que no alcanzan a distinguirse y, de este modo, se interpela particularmente a los fallecidos como “santos”, nuevamente.

El copete hace referencia al reclamo por “Justicia” que no aparece en la imagen y al santuario como un lugar para descargar los sentimientos de “dolor” y de “indignación” que puede ser definida como “enojo, enfado, ira vehemente contra una persona o contra sus actos” (Ibidem), que tampoco son representados por la imagen, en la cual aparecen dos mujeres en una posición pasiva. Es decir que, en la representación fotográfica no aparece la exteriorización del dolor y la indignación como expresiones corporales del duelo.

En la misma nota mencionada, aparece otra fotografía (Foto N° 38), en la que se destaca la luz de las velas en contraste con la oscuridad de la noche y aparece de nuevo la presencia de los jóvenes. La imagen, en un plano de semiconjunto, hace foco en un conjunto de jóvenes, predominantemente varones, en su mayoría arrodillados y algunos encendiendo velas, sobre el piso, con una expresión del rostro cabizbajo, serio y apesadumbrado, como predominante en la mayoría de las fotografías. El enfoque de perfil provoca un efecto de sentido de hilera que muestra no sólo la masividad de las

personas que se encuentran en el lugar que se observan de pie en contracampo, prácticamente fuera de foco, sino también para dar cuenta de la extensión de los objetos que se encuentran sobre el piso, en las que hace hincapié la angulación en picado que los muestra de manera abigarrada, y el epígrafe que cumple una función de relevo, al fijar el sentido de la imagen en los objetos denominados como “ofrendas”, en la configuración del lugar como santuario, del acontecimiento como “tragedia” y de los fallecidos como “víctimas”.



(Foto Nº 38) Familiares y amigos de las **víctimas** de República Cromagnon siguen llenando de **ofrendas** y **pedidos de justicia** el santuario erigido en la esquina del lugar de la tragedia

En esta fotografía, de manera similar a otra imagen analizada previamente, se destaca la presencia de los jóvenes, en este caso, en su mayoría hombres, que se muestran en una actitud pasiva y de recogimiento.

El efecto de sentido que provoca la imagen es, de nuevo, el de un “ritual” y el de un “sitio de peregrinación” y el encuadre de la imagen otorga una sensación de intimidad y de recogimiento, dejando fuera de campo a la calle circundante, a la cual hace referencia el epígrafe y en la que fue erigido lo que el epígrafe cataloga, nuevamente, como “santuario”. No obstante, la imagen también parece representar un

cementerio ya que el encendido de velas se realiza tanto para los “santos” como para los difuntos.

El epígrafe hace referencia a las “ofrendas” que constituye el término con el que la prensa escrita representa a las velas, flores, imágenes religiosas, entre otros objetos que aparecen en imagen y también da cuenta de “pedidos de Justicia” que, en este caso, no aparecen representados en la fotografía, al igual que en la imagen precedente. El significado de las “ofrendas”, como dones de carácter religioso, interpela, de manera particular, a los fallecidos como “santos”, mientras que el epígrafe se refiere a los difuntos como “víctimas” de una “tragedia”, es decir, personas en una actitud pasiva y de indefensión ante un acontecimiento de carácter inevitable e imprevisto.

No obstante, la imagen produce como efecto de sentido la “sacralización” del lugar y de los fallecidos, en tanto “efectos de sujeto” “sagrados”, con posterioridad a sus muertes que podrían ser calificadas como “trágicas”, a los cuales se le depositan “ofrendas”.

La representación de “lo juvenil” y de los fallecidos por una relación sinecdótica de contigüidad, en la imagen de las zapatillas colgadas aparece, al cumplirse el segundo aniversario, en una nota titulada: “Por las víctimas en Cromagnon. Concluyó la marcha, a dos años de la **tragedia**. Los familiares y amigos de **las víctimas del incendio** avanzaron de Plaza de Mayo hacia Plaza Once; reclamos por los 194 **muertos**” (La Nación On Line, 30/12/2006). La denominación tragedia, víctimas del incendio y muertos será contrastada con la idea de “colgados” y “sacrificados” en la escenificación de las zapatillas colgadas.

La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 39) casi en “primer plano”, que “recorta la cabeza a la altura del cuello” (Magny, 2005: 39) o, más bien un “inserto” que es “un primer plano muy ampliado, a menudo breve y sobre todo aplicado a un

objeto” (Op. Cit.: 42) que, en este caso, muestra en foco pares de zapatillas atadas y colgadas de cables. En una de las zapatillas puede leerse, escrito a mano, la leyenda: “Justicia por nuestros pibes”. En contracampo o fondo de la imagen, se observan parte del cielo y del frente de un edificio, los cuales constituyen indicios de que la fotografía ha sido tomada de día y en la calle que, por el encuadre de la imagen queda, prácticamente, fuera de campo. Sobre el frente de este edificio, se observan una bandera, de color verde que, en forma de tira, se extiende sobre la pared de arriba hacia abajo y en la cual, en letras de color negro, se alcanzan a leer las palabras: “Memoria”, “víctimas” y “Cromañón” y un mural, del cual se destaca una bandera argentina pintada que tiene la inscripción “Justicia”. El epígrafe cumple una función de relevo, al dar cuenta del lugar donde ha sido tomada la fotografía y al fijar el sentido de la misma en la imagen de las zapatillas.



(Foto Nº 39) La entrada al **santuario**, en Once, hoy. Aún siguen **colgadas las zapatillas de los muertos**

La angulación en contrapicado de la imagen produce el efecto de “descotidianizar”. De este modo, la imagen, mediante la hilera de pares de zapatillas

atadas al cable, con el cielo de fondo y una toma de abajo arriba, produce como efecto de sentido la idea de subida de las zapatillas que parece representar la partida de los fallecidos al cielo²⁴. Las zapatillas parecen funcionar a modo de sinécdoques (y metáforas de los fallecidos, es decir que hay un reemplazo pero también una relación de contigüidad entre objeto y signo, es decir entre los difuntos y sus zapatillas que constituyen la parte que representa a un todo al cual pertenecen. En este sentido, constituyen indicios de los fallecidos interpelados particularmente, por el epígrafe, como “muertos”, significante que parece remitir a “lo ominoso”. La construcción ficticia de la representación fotográfica, en tanto la imagen de las zapatillas colgadas produce, como efecto de sujeto, la idea de personas que han sido “colgadas” o “sacrificadas”, en un lugar de pasividad y una imagen de indefensión e inocencia. Mientras que el titular vuelve a designar a los difuntos como “víctimas” de un incendio o “tragedia” que posee un carácter inevitable e imprevisto, es decir, un acontecimiento sin intencionalidad, premeditación ni ejecutores del hecho. Nuevamente, la imagen de las zapatillas colgadas constituye una intervención en el escenario público, una especie de práctica y de señalización cuyo sentido se resignifica de la creencia popular que las representa como indicios de una “zona liberada”, en la cual no existiría ni “ley” ni “autoridad”. De alguna manera, esta idea se conecta con la representación del acontecimiento Cromañón para los familiares, según la cual, la causante del incendio fue la “corrupción” y lo que sucedió se podría haber evitado si el Estado hubiera impuesto su autoridad para que se cumplieran las leyes y normas de seguridad en los locales de diversión nocturna.

En la misma nota mencionada aparece otra representación sinecdóquica de los difuntos en una fotografía (Foto N° 40) que, en un plano total, muestra en foco a un

²⁴ Esta imagen parece representar la idea de los ángeles descalzos.

hombre de espaldas, con enfoque casi frontal y altura normal, que toca con su mano el rostro de un joven, en blanco y negro, en una bandera con fondo de color blanco, pegada sobre una pared. El rostro del joven aparece junto a un escudo del club de fútbol Boca Juniors, y ambos están rodeados por una leyenda que no alcanza a leerse bien, en color gris y letra cursiva: “¡El que está preso sin rejas...volver a verte! El epígrafe cumple una función de relevo en cuanto da cuenta de una actitud, por parte del hombre, que no aparece representada por la imagen, de la configuración del lugar donde se encuentra y al fijar el sentido de la fotografía en la imagen del rostro del joven.



(Foto Nº 40) Como cada semana, Mario Mansilla se acerca al **santuario** para **llorar** a su hijo, Jorge, de 22 años, que jugaba en la 5a división de Arsenal de Sarandi

El efecto de sentido de esta imagen parece ser la del ritual mortuario de visitar la tumba del fallecido, es decir que parece constituir un indicio del trabajo de duelo. Aunque no se observa el rostro del hombre, el epígrafe interpreta que el hombre llora a su hijo, en tanto expresión corporal del duelo.

En esta imagen, el rostro del fallecido aparece como sinécdoque del cuerpo y del difunto, en este caso, representado en blanco y negro que remite, por un lado, al sentido de copia y, por otro, a las fotografías de los desaparecidos. Por su parte, la

representación fotográfica del santuario también aparece como sinécdoque y metáfora de la lápida sepulcral y del cementerio. Esta representación fotográfica se asocia, de alguna manera, a la imagen del panel con las fotografías de los fallecidos, analizada anteriormente (Foto N° 35, pág. 152), que refiere al orden de la individualidad.

Por otro lado, el fallecido aparece representado por una identidad particular, junto con el emblema del cuadro del club de fútbol del que era simpatizante, que puede ser considerada como representación de una práctica popular, pero también masiva. La imagen de la bandera remite, por un lado al ámbito del fútbol, pero también de “lo político” por la inscripción que lleva y al ambiente del rock, en el cual los seguidores de una banda cuelgan banderas en los recitales con mensajes en apoyo al grupo del cual son “fans” o “fanáticos”. En este sentido, “fan” significa “admirador o seguidor del alguien” y su sentido en castellano “fanático” remite más bien a “quien defiende con tenacidad desmedida creencias u opiniones, sobre todo religiosas o políticas” (Diccionario de la Enciclopedia Española, 2009). De este modo, la imagen parece interpelar al fallecido como “seguidor” o “fan” del rock, mientras que el “fanatismo” estaría representado por la leyenda inscripta en la bandera, en tanto pareciera defender una creencia u opinión que pertenece al orden de “lo político”. Estas cuestiones serán retomadas en el siguiente capítulo.

El santuario de Cromañón” aparece representado, en las fotografías de la prensa escrita, como “templo”, “sitio de peregrinación”, “altar”, en términos simbólicos, que resignifica la interpelación particular de los fallecidos como “santos”. Esto configura al acontecimiento Cromañón como un “sacrificio”, similar al estatuto de “masacre” o “matanza”, en tanto existen planificación, premeditación y ejecutores del hecho, pero además se produce una “sacralización” simbólica del local incendiado y de los

fallecidos que aparecen, en tanto efectos de sujeto, como seres “sagrados” e “inocentes”. Esto se contrapone con la representación de la prensa escrita masiva, en los titulares, copetes y epígrafes, que continúa interpelando particularmente a los fallecidos como “víctimas”, es decir personas en una posición pasiva y de indefensión, ante un acontecimiento al que denomina como “tragedia” que tiene un carácter inevitable e imprevisto, esto es, sin intencionalidad ni premeditación del hecho.

Por otro lado, el santuario también aparece representado, en términos de orden imaginario, aunque traducido al orden simbólico, como un cementerio, en tanto intenta conservar por medio de las fotografías de los rostros de los fallecidos, acompañados de sus nombres, objetos y pertenencias, la individualidad, corporeidad e identidad de los mismos, es decir que, funcionan como sinécdoques de las tumbas y las lápidas sepulcrales. Además, el hecho de haber sido construido sobre el vallado policial, lo representa también como un “mojón” que impone un límite no sólo institucional, sino imaginario, entre el mundo de los vivos y el de los muertos, de manera similar al cementerio.

No obstante, el santuario se trataría de un cementerio simbólico o “monumentum”, en tanto tumba simbólica, vacía que rememora (Ariès, 1982: 51), ya que los cuerpos no se encuentran enterrados allí, sino que están en tumbas individuales en los cementerios. Este tipo de rituales alternativos para elaborar las muertes parecería corresponderse más al caso del “genocidio del terrorismo de Estado”, donde la falta de los cuerpos dificulta el trabajo de duelo, mediante rituales mortuorios normales. No obstante, el hecho de que el acontecimiento Cromañón haya sido construido como metonimia del “genocidio del terrorismo de Estado” determina, de alguna manera, la reproducción, por parte de los familiares, de un modelo de identificación imaginaria de muerte traumática que es el de “ausentes por desaparición forzada”, es decir que hay

una transformación de ausencias que no lo son. En el caso del acontecimiento Cromañón, no sólo están los cuerpos que constituyen la prueba de realidad, la certificación de sus muertes y de sus sepulturas, sino que también hay un relato sobre las muertes, proporcionado por los testigos y representado por los medios masivos de comunicación y además, por la naturaleza del acontecimiento, en tanto se trató de un incendio, los cuales constituyen indicios que colaboran en la aceptación de la “pérdida”, y no de la “ausencia”, de los seres queridos, que implica el trabajo de duelo por parte de los familiares. Cabe mencionar que aquí, el significante “ritual” parece adquirir el sentido de un “significante vacío, en tanto pretende representar, en el orden de lo simbólico, un vacío, un imposible estructural que, en este caso, constituye la muerte construida en el acontecimiento Cromañón como traumática, en términos imaginarios.

Las fotografías analizadas a lo largo de todo este trabajo parecen dar cuenta de un atravesamiento del duelo no sólo por la representación de rituales mortuorios, sino también por la expresión corporal de sentimientos como lágrimas, gritos, silencio, tristeza y dolor en la exteriorización de los rostros sobre todo por parte de las mujeres y, en este capítulo, también de los jóvenes, cuya presencia es predominante.

La posibilidad de representación psíquica, por parte de los familiares, del “acontecimiento catastrófico” y de la interpelación particular de los fallecidos que muestran las fotografías de la prensa escrita de las prácticas conmemorativas en el santuario, es decir, el hecho de que poder inscribir en el orden de lo simbólico representaciones soportadas en el orden imaginario, es decir, inconsciente, no racional, dan cuenta de que el “acontecimiento catastrófico” Cromañón no podría ser catalogado como una “catástrofe social” en el sentido de que no se produjo “el aniquilamiento (o la perversión) de los sistemas imaginarios y simbólicos predispuestos en las instituciones sociales y transgeneracionales (...) Las situaciones de catástrofe social provocan efectos

de ruptura en el trabajo psíquico de ligadura, de representación y de articulación”. En el caso de “rupturas catastróficas” que provocan, a su vez, una “catástrofe psíquica”, que “se produce cuando las modalidades habituales empleadas para tratar la negatividad inherente a la experiencia traumática se muestran insuficientes, especialmente cuando no pueden ser utilizadas por el sujeto debido a cualidades particulares de la relación entre realidad traumática interna y medio ambiente” (Käes, 2006: 167-168; 142), resulta dificultosa o imposible la posibilidad de representación:

El primer acto de la violencia social catastrófica es el de establecer el terror mediante la desarticulación de los procesos de pensamiento. Es por ello por lo que la abolición del orden simbólico da al objeto desaparecido el estatus enloquecedor de una representación fantasmática en el psiquismo. La angustia que suscita el terror no puede ser reprimida ni proyectada, ni ligarse a representaciones de cosas y de palabras, ni encontrar representaciones y objetos en el simbolismo lingüístico y social (Käes, 2006: 168).

No obstante, durante la primera noche posterior al “acontecimiento catastrófico”, los familiares de Cromañón permanecieron en la puerta de la Morgue Judicial de la Nación reclamando los cuerpos de sus seres queridos, lo cual da cuenta de una decisión político-administrativa o burocrática, a diferencia de los lugares a donde se recurría para tener algún dato sobre el paradero de una persona desaparecida: la Policía, la Justicia, la Iglesia o los compañeros de militancia política. Entre los familiares de Cromañón se habló de la presencia de cuerpos “NN”²⁵ en la Morgue que evocó la representación de la ausencia y/ o desaparición de cuerpos jóvenes durante el “genocidio del terrorismo de Estado”, que produce el sentimiento de “lo ominoso”, que “pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror” (...) es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo”, en el sentido de “(...) antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la

²⁵ “Signo con que se suple en lo escrito el nombre propio de una persona que no se sabe o no se quiere expresar. Significa *nescio*, no sé, del verbo *nescire*, ignorar”. Enciclopedia Quillet. (Salamana, 1992 en Da Silva Catela, 2001: 123).

represión (...) lo ominoso es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud, 1976: 219-220; 241).

Las cifras simbólicas, en el caso de los 30 mil desaparecidos²⁶ del “genocidio del terrorismo de Estado”, así como las 194 “víctimas” de Cromañón, en tanto existe duda sobre si constituyen las cifras exactas, ya que muchas fueron trasladadas a hospitales de las localidades de la Provincia de Buenos Aires en las que vivían, el silencio sobre quién pudo haber encendido y arrojado la bengala que produjo el incendio, porque podría haber sido cualquiera de las personas que fallecieron y la supuesta presencia de cuerpos “NN” en la Morgue, si bien parece remitir, por un lado, al “olvido n° 2”²⁷ que implica una huella en el orden del discurso entre lo dicho y lo no dicho (Pêcheux: 1978: 249-253), también constituyen otra remisión a “lo ominoso”. Aunque se han certificado las muertes, es difícil acceder a la prueba de realidad del destino de cada uno de los cuerpos y conocer si hubo más fallecidos. Por otro lado, lo que caracteriza a “lo ominoso”, en el vivenciar, no es sólo lo terrorífico y fantasmático, sino el carácter sorpresivo de la “repetición”: “Es sólo el factor de repetición no deliberada el que vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la idea de lo fatal, inevitable, donde de ordinario sólo habríamos hablado de ‘casualidad’” (Freud, 1976: 237). Es decir que, esta representación de la muerte masiva de jóvenes por el Estado, a causa de su supuesta rebeldía y sin posibilidad de defenderse, parece representar “el permanente retorno de lo igual, la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos,

²⁶ Si bien no se puede afirmar cómo nació el número de 30.000 desaparecidos: “Un antecedente puede ser buscado en la marcha realizada el 3-5-84 por familiares de La Plata, bajo el lema “100 por 30.000”. Otra versión recolectada en el libro de Filc (1998) explica que las 10.000 denuncias realizadas en la CONADEP deben ser multiplicadas por 3, ya que por cada denuncia otras dos dejaron de ser realizadas” (Da Silva Catela, 2001: 73).

²⁷ En Análisis Automático del Discurso, Pêcheux señala que: “El término olvido paradójicamente designa lo que nunca se ha sabido y que por lo tanto interesa en grado sumo al ‘sujeto hablante’, en la extraña familiaridad que mantiene con las causas que lo determinan...con una ignorancia total de las causas” (1978: 237). Y, por otro lado, el olvido n° 2 se sustenta en el olvido n° 1: “(...) Es de naturaleza inconsciente al igual que la ideología, el sujeto no puede acceder a esta zona y es por eso mismo constitutiva de la subjetividad en el lenguaje” (1978: 251).

hechos criminales y hasta de nombres a lo largo de varias generaciones sucesivas”. En este caso, “lo que se relaciona de manera íntima con la muerte, con cadáveres y con el retorno de los muertos, con espíritus y aparecidos” (o más bien, de los “desaparecidos”), aquello familiar en nuestra historia es lo que se vuelve “ominoso”: “(...) eso angustioso es algo reprimido que retorna” (Op. Cit.: 234; 241; 240), es decir, “la reaparición del estatus enloquecedor de esa representación fantasmática del objeto desaparecido en el psiquismo” (Käes, 2006: 168).

No obstante, Cromañón, en tanto acontecimiento, no puede ser catalogado como catástrofe social, como lo constituye el “genocidio del terrorismo de Estado”, porque existió la posibilidad de representación psíquica, por parte de los familiares, mediante prácticas y símbolos. Pero sí puede ser considerado un “acontecimiento catastrófico” en el sentido de haber sido “un acontecimiento imprevisto y súbito” (Käes, 2006: 164) que reprodujo y transformó, mediante una “memoria discursiva” (Maingueneau, 1999: 71), representaciones provenientes del “genocidio del terrorismo de Estado” y sus consecuencias. No obstante, Cromañón podría ser considerada una catástrofe calificada como social por el hecho de haber sido representada por los medios masivos de comunicación y por los relatos sobre el acontecimiento y las muertes, por parte de los testigos y sobrevivientes.

Capítulo V. “Las calles son nuestras aunque el tiempo (o Ibarra) diga lo contrario”²⁸: entre el rock, “lo político” y “la política”.

La representación “ominosa” (Freud, 1976: 219), en el caso Cromañón, de los cuerpos de jóvenes “ausentes” y/ o “desaparecidos” por el Estado, parece “condensar” (Freud, 1976: 285-310) efectos de sentido del “genocidio del terrorismo de Estado”, de militantes de izquierda y ausentes por desaparición forzada, como efectos de sujeto, con modalidades particulares de interpelación del discurso “contestatario” del rock.

En este sentido, el presente capítulo intentará dar cuenta, en tanto hipótesis, de una supuesta presencia y determinación, en las fotografías de la prensa escrita masiva, del “sistema discursivo e ideológico” del rock (Lewis, 1990: 28-29) en la (re) configuración de “formaciones discursivas” (Pêcheux, 1978: 233) y representaciones de prácticas conmemorativas y símbolos en torno de “lo político”, en tanto actividad distintivamente humana, cuyo principio fundante es el “desacuerdo” (Rancière, 1996: 10-11).

Por otro lado, en tanto hipótesis, también parece existir una condensación entre el discurso ideológico del rock y el de “lo político” en la representación de una supuesta relación de “identificación” (Freud, 1976: 73-78) entre el grupo Callejeros y sus seguidores, a partir de las interpelaciones específicas provenientes del discurso del rock, y del “rock chabón” (Semán, 2006: 61-76) en particular, la cual parece dar cuenta de la existencia de un “reconocimiento ideológico” mutuo y de la expresión de una “interpelación de clase” (Althusser, 1970: 66; 48) en el terreno ideológico.

Por su parte, se pretende analizar si las modalidades particulares de interpelación del discurso del rock, que aparecen en las representaciones fotográficas, (re) configuran

²⁸ Leyenda anónima inscrita en un graffiti callejero.

al acontecimiento Cromañón de una manera diferente a la de los capítulos anteriores que lo insertaban en una dicotomía “tragedia/ masacre y/o genocidio del terrorismo de Estado” y “tragedia/ masacre y/ o sacrificio”.

Cromañón, al que se ha denominado hasta el momento como “acontecimiento catastrófico”, involucró un recital y a seguidores que tenían incorporadas prácticas pertenecientes al género musical del rock, por lo cual, en las fotografías de prácticas conmemorativas y símbolos aparecen modalidades particulares de interpelación que provienen del rock que, en tanto sistema discursivo e ideológico:

(...) Comprende una serie de representaciones ideológicas sobre la creación musical y la vida social. El rock emergió no solamente como un género musical, sino también como un sistema discursivo, a través del cual, los efectos de la comercialización e industrialización de la producción musical pueden negociarse y las desigualdades sociales pueden activarse en la arena cultural (...) [Por otro lado], la “esencia del rock” consiste en representar los temas de los jóvenes en su tránsito de la adolescencia a la adultez (Lewis, 1990: 29-33).

Desde su nacimiento, el rock, en tanto forma de interpelación particular, se autodefine y representa para sus seguidores como discurso “antisistema”, “rebelde”, “contrahegemónico”, de “resistencia”, de “pseudomilitancia”: “La actitud contestataria del rock se establecía frente a un sistema social caracterizado como hipócrita, represivo, violento, materialista, rutinario, alienado, superfluo y autoritario, (...) y denunciaba la contradicción entre los valores afirmados por la sociedad adulta y su práctica social” (Vila, 1987: 6-7).

En este sentido, las interpelaciones de carácter “contestatario” del discurso ideológico del rock parecen condensarse e implicarse más con las representaciones de “lo político”, en tanto ambos conforman modos de constitución subjetiva, parecen ser presentadas como desacuerdo, en el caso Cromañón, frente a concepciones de Estado

(democrático o terrorista) y de los derechos y deberes de la ciudadanía, como se pudo observar en los capítulos precedentes. Pero también, el desacuerdo parece remitir a concepciones de juventud (sumisa o rebelde y contestataria frente al sistema y la autoridad) y a lo que es “lo legítimo” y “lo hegemónico” en torno del rock y de “lo político”.

Para examinar estos temas, serán analizadas fotografías de la prensa escrita masiva. “Tras la **tragedia** de Cromañón. Callejeros concretó el regreso. El grupo cantó ante más de veinte mil **fans** en un polémico **recital**; el ex empresario Omar Chabán dijo que abrazaría a Pato Fontanet para ‘llorar juntos por lo que pasó’”²⁹ (La Nación On Line, 21/09/2006,). Las denominaciones de tragedia para configurar al acontecimiento, de fans, en tanto interpelación particular para referirse a los seguidores del grupo Callejeros, y de recital serán puestas en contraste con los efectos de sentido de marcha, reunión o recital y los efectos de sujeto de sobrevivientes, seguidores y fanáticos que produce la imagen.

En primer lugar, las imágenes serán examinadas en torno al tipo de plano, enfoque y angulación que presentan para dar cuenta de los efectos de sentido y efectos de sujeto que provocan.

La nota mencionada está acompañada por una fotografía (Foto N° 41), sin epígrafe, que en un plano americano, que “enfoca a los personajes por encima de las rodillas” (Magny, 2005: 39), toma de frente y altura normal, la cual pone en foco a un grupo de varones jóvenes con remeras de color amarillo. En figura o campo, aparecen tres jóvenes, de espaldas, que dejan ver sobre sus remeras, en letra imprenta de color negro, la inscripción: “Sobrevivientes, familiares y amigos de las víctimas”. Sobre el sector izquierdo de la imagen, se muestra un joven, enfocado de frente que tiene una

²⁹ Las negritas son mías.

expresión boquiabierta en su rostro, como si estuviera gritándole a los otros jóvenes, hacia los cuales parece dirigirse, y lleva estampada sobre el pecho, en letra imprenta de color negro, la leyenda “Basta de culpar a Callejeros”. El término “Callejeros” aparece inscripto con la tipografía representativa de la banda. En contracampo aparecen otros jóvenes y el paisaje que quedan, prácticamente, fuera de foco.



(Foto Nº 41)

El titular del periódico designa, nuevamente, al acontecimiento Cromañón como “tragedia”, en el sentido de constituir un acontecimiento de carácter imprevisto e inevitable que tuvo un desenlace fatal. Por otro lado, el copete de la nota denomina a los jóvenes seguidores del grupo Callejeros como “fans”, en tanto efecto de sujeto posterior, pero también, anterior al acontecimiento. El término “seguidor” parece dar cuenta de alguien que es “partidario activo de alguien o de algo”, por su parte, “fan” significa “admirador o seguidor del alguien” y su sentido en castellano “fanático” remite más bien a “quien defiende con tenacidad desmedida creencias u opiniones, sobre todo religiosas o políticas” (Diccionario de la Enciclopedia Española, 2009).

El efecto de sentido que produce esta fotografía es la representación aparente de una marcha, reunión o recital, tal como lo menciona la nota, por lo cual la imagen parece dar cuenta de una reunión previa o posterior al recital de “seguidores” o “fans” de Callejeros que aparecen en la imagen. En las leyendas inscriptas en las remeras que llevan estos jóvenes aparecen las interpelaciones “sobrevivientes”, “amigos” y “familiares”, que los identifican de manera diferente al resto de los jóvenes que aparecen en la fotografía. En particular, el significante “sobrevivientes” constituye una interpelación particular que produce un efecto de sujeto con posterioridad al acontecimiento, del mismo modo que “víctimas” para referirse a los fallecidos. La pregnancia del color amarillo en las remeras que identifica a estos jóvenes como “sobrevivientes” y como “fans” para el periódico remite, aunque contrasta, al color blanco identificador de las remeras de la agrupación H.I.J.O.S. y de Madres de Plaza de Mayo. El color amarillo reenvía, en tanto efecto de sentido, al señalamiento del tránsito (“pare”, “precaución”, “alerta”) que, en el caso de la inscripción en las remeras, se une al sentido de “Basta”.

Esta vestimenta, además de constituir un “reconocimiento ideológico” (Althusser, 1970: 66) de tipo cultural entre los seguidores y con la banda, “(...) demuestran su respuesta a las producciones de los artistas al generar sus propios textos y actos preformativos (...) Los fans proveen algo de la evidencia más visible e intensa de la existencia de la interpretación textual motivada y el uso textual en la vida cotidiana” (Lewis, 1990: 149). El sentido de la vestimenta es “reproducido/ transformado” (Pêcheux, 2003: 157) para representar a los sobrevivientes, amigos y deudos y expresar una consigna en apoyo del grupo Callejeros, que se inscribe en el reclamo por “Justicia”, en este caso, en el ámbito de un recital de rock. De alguna manera, esta resignificación se condensa en la fotografía, con la representación del recital de rock

como espacio de “lo político”, en el cual “el movimiento se festeja a sí mismo y corrobora la presencia del actor político cuestionado” (Vila, 1985: 86).

El enunciado “Basta de culpar a Callejeros”, analizado anteriormente (pág. 79), representa una consigna de apoyo al grupo para que no sea juzgado legalmente por el acontecimiento, por parte de quienes no lo consideran culpable y/o responsable por lo sucedido. Si bien el enunciado presenta un borramiento de agentes, ya que no se nombra a quienes, supuestamente, culpabilizan al grupo Callejeros, los portavoces de esta consigna, según la inscripción de la remera, parecen ser algunos jóvenes “sobrevivientes”, “amigos” y “familiares” de “víctimas” que aparecen en esta imagen.

Además, esta consigna parece dar cuenta no sólo de la interpelación de “seguidores”, en tanto partidarios activos de Callejeros y de “fans”, en tanto admiradores de la banda, sino también y sobre todo de “fanáticos”, en el sentido de ser quienes defienden con tenacidad y apasionamiento la creencia de que el grupo Callejeros no es culpable por el acontecimiento.

Las interpelaciones que reciben estos jóvenes constituyen efectos de sujeto que involucran, a su vez, “identificaciones imaginarias”, que “(...) es la identificación con el lugar desde el que nos observan (...) la que domina y determina la imagen” (Žižek, 1992: 147-151). Es decir que, a modo de “formaciones imaginarias” (Pêcheux, 1978: 48-51) designan el lugar y la imagen que se tiene de los jóvenes y se inscriben en la superficie discursiva, como “identificaciones simbólicas”, que constituyen “la identificación del sujeto con alguna característica signifiicante (...) que ‘representa al sujeto para otro signifiicante’; asume una forma concreta, reconocible en un nombre o en un mandato que el sujeto toma a su cargo y/ o se le otorga” (Žižek, 1992: 146). Por parte de la prensa escrita masiva, los jóvenes son vistos como “fans” del grupo Callejeros, es decir, como admiradores y seguidores de una banda de música, pero la

imagen los representa como “sobrevivientes” de un acontecimiento que, para el periódico es de carácter imprevisto, inevitable, carente de intencionalidad, premeditación y ejecutores. Además, la imagen representa a estos jóvenes como “fanáticos” en la expresión de una consigna de carácter “contestatario”, “disidente” frente a quienes intentan culpabilizar al rock y sus prácticas por el acontecimiento.

Por otro lado, los jóvenes seguidores del rock, en general y del grupo Callejeros, en particular, usan zapatillas que parecen constituir otro componente de la vestimenta que los identifica, es decir, que parecen ser símbolos que forman parte del sistema discursivo del rock. Una fotografía analizada anteriormente (Foto N° 28 pág.126) muestra en foco imágenes de zapatillas colgadas en forma de hilera frente al edificio de la Legislatura porteña.



(Foto N° 42) Los **familiares** de las **víctimas** expresan su dolor fuera de la Legislatura

El efecto de sentido de hilera y/ o fila en la disposición de las imágenes de zapatillas remite a la representación fotográfica de los cadáveres en forma de hilera sobre la vereda (Foto N° 1, pág. 31). Esto parece constituir el punctum de la imagen que, además, se refuerza por el hecho de que las imágenes de zapatillas aparezcan

colgadas ya que produce, como efecto de sujeto, la idea de que los jóvenes fueron “colgados” y/ o “sacrificados” e incita el sentimiento de “lo ominoso” en la ficción que constituye la fotografía, representando a las zapatillas como despojos, como “lo que quedó” del acontecimiento.

Los colores negro y blanco de las réplicas exactas de zapatillas no sólo remiten al sentido de la copia sino también a las representaciones fotográficas de los desaparecidos, ya que el blanco y negro parecen connotar el tiempo pasado. Por su parte, el hecho de aparecer desatadas remite al sentido de “lo juvenil”, “lo rebelde”, “lo contestatario” que son interpelaciones específicas del discurso del rock, y también connotan vacío, como se analizó en comparación con los pañuelos blancos anudados de las Madres de Plaza de Mayo, pero también connotan cierta vitalidad. Por otro lado, la representación de estas réplicas de zapatillas se contradice, de alguna manera, con las ideas de la masificación y de la estandarización cultural que el discurso del rock le critica al “sistema”.

Las imágenes de zapatillas no sólo constituyen la representación de otra representación, en tanto iconos que se parecen a las zapatillas, sino que aparecen en esta imagen como “sinécdoques” (Grupo μ , 1987: 191) de los fallecidos interpelados de manera particular por el epígrafe como “víctimas”, en tanto personas en una actitud pasiva, de indefensión e inocentes frente a lo que la imagen configura como un “sacrificio”.

En esta fotografía, las representaciones de zapatillas, en tanto símbolos de identificación cultural entre los seguidores del rock, aparecen “reproducidas/ transformadas” por los familiares, que se encuentran fuera de campo en esta imagen, para realizar un reclamo por “Justicia” en nombre de los fallecidos. Además, la fotografía constituye una impugnación a “lo institucional”, por el mero hecho de serlo y

donde el desacuerdo se constituye frente a una concepción “contracultural”, “contrahegemónica” “antisistema”, “contestataria” frente a la “autoridad”, como interpelaciones específicas del discurso del rock, ya que según esta representación fotográfica, “el sistema los mató por ser seguidores del rock” y la imagen de las zapatillas colgadas pretende reivindicar como tales.

Por su parte, la misma operación ideológica de condensación entre el rock y “lo político” parece efectuarse en una fotografía (Foto N° 43)³⁰ en “primer plano” o “inserto” (Magny, 2005: 42) que muestra, en una relación de proximidad, con enfoque de frontal y altura normal, un stencil, realizado en aerosol de color rojo sobre una pared, de un par de zapatillas atadas y acompañadas, en la parte superior y entre corchetes, de la consigna “Justicia”.



(Foto N° 43)

El encuadre de la imagen destaca en foco al stencil que ocupa, prácticamente, toda la fotografía y deja fuera de campo a la calle que aparece representada dentro del

³⁰ Fotografía extraída de <http://www.lospibesdecromagnon.org.ar>, única fuente disponible.

campo por el indicio que constituye la pared y, además parece otorgarle un efecto de sentido de falta de continuidad a la imagen.

El punctum de la fotografía parece constituirlo el color rojo que predomina en el stencil, que remite a la iconografía del “Nunca más” y de los partidos políticos de izquierda a nivel internacional, en tanto “memoria discursiva” (Maingueneau, 1999: 71) a la cual reenvía. El stencil además connota la idea de “escrache”, de “lo juvenil”. Pero también el color rojo evoca el color de la sangre que parece reenviar a los fallecidos, representados por las zapatillas a modo de sinécdoques. Es decir que el color rojo denota muerte pero también reclamo en la inscripción “Justicia”, donde la letra “T” produce, curiosamente, como efecto de sentido la representación de un martillo, connotando la idea de un pedido de justicia legal.

La imagen representa además, la idea de una apropiación del escenario público y, en este sentido, constituye una práctica propia de “lo político” y “contestataria” del rock que se relaciona con la práctica callejera del graffiti que, en este caso, aparece representado como algo improvisado y/ o no terminado. Nuevamente, de manera similar a la imagen precedente, la imagen del stencil constituye, por un lado, un icono de las zapatillas y, por otro, la imagen de las zapatillas representa un símbolo de identificación cultural entre los seguidores del rock, en general y de Callejeros, en particular, que es resignificado para realizar un reclamo por “Justicia” y que parece ir en camino a constituirse como símbolo del reclamo por el acontecimiento Cromañón.

Otra imagen que representa la reconfiguración de representaciones de “lo político” con interpelaciones particulares del rock aparece en una nota titulada: “A tres días de la **tragedia** en el recital que dejó 182 muertos. Fuerte reclamo de los familiares de las **víctimas**. Cientos de manifestantes protestaron esta noche frente a la sede del **Gobierno porteño en reclamo de justicia; pidieron la renuncia de Aníbal Ibarra**”

([La Nación On Line](#), 02/01/2005). La configuración “tragedia”, la interpelación de “víctimas”, la representación del reclamo por “Justicia” explicitado en el pedido de renuncia de Aníbal Ibarra, frente a la sede del Gobierno porteño, serán puestos en relación con los efectos de sentido de marcha y recital y los efectos de sujeto de “sobrevivientes” y “seguidores” que produce la fotografía.

La nota mencionada está acompañada por una fotografía (Foto N ° 44) que, en un “plano corto” que “encuadra a los personajes por la cintura” (Magny, 2005: 39), enfoque casi frontal y altura normal, muestra en foco a un grupo de jóvenes marchando, entre los que se destacan dos chicas con la expresión del rostro boquiabierta, aparentemente, cantando o coreando alguna consigna. Una de ellas tiene una remera con el rostro y el nombre de un ser querido fallecido y la otra sostiene, con un brazo en alto, y junto a otros manifestantes que aparecen en contracampo, una bandera blanca que, en aerosol de color negro y gris, con una tipografía dinámica y juvenil, lleva inscripta una leyenda, de la cual sólo alcanza a leerse: “Justicia Nuestros”.



(Foto N° 44)

Nuevamente, el titular configura al acontecimiento Cromañón como “tragedia” e interpela particularmente a los fallecidos como “víctimas”, cuya cadena significativa resultante da cuenta de que se trató de personas en una posición pasiva y de indefensión frente a un acontecimiento de carácter imprevisto e inevitable que tuvo un desenlace funesto.

La fotografía produce, en tanto efecto de sentido, la representación de una imagen típica de marcha que legitima el reclamo en la prensa escrita. En esta imagen, los jóvenes aparecen como “protagonistas” del reclamo por “Justicia”, conformando un “nosotros”, en la inscripción de la bandera. Las chicas parecieran ser interpeladas particularmente como “sobrevivientes” y “seguidores” del grupo Callejeros, en tanto efectos de sujeto que provoca la imagen. De este modo, la imagen de las chicas sosteniendo la bandera y con una expresión boquiabierta remite también a la representación de los jóvenes en un recital de rock, gritando o coreando alguna canción de la banda de la cual son seguidores y también a la actitud de una hinchada en el ambiente del fútbol.

Por su parte, una de las chicas luce un flequillo “rolinga” y una remera negra con una especie de animal que saca una lengua roja que remite a la iconografía de del grupo “The Rolling Stones” y el estilo de estampar imágenes de bandas de música en las remeras de los seguidores se resignifica en la remera de la otra chica, la cual lleva estampado el rostro de un fallecido. En este sentido, “el ‘rock chabón’ existe actualmente como un sinfín de bandas que se mimetizan con los Stones, o con aquellos que en su momento han sido su encarnación argentina; también apela a una identidad local, particular, barrial” (Semán, 2006: 70). La mayoría de los seguidores del “rock chabón” y del grupo Callejeros, específicamente, provienen del conurbano bonaerense y el discurso del “rock chabón” pretende representarse a sí mismo como más

“contracultural”, “rebelde”, “antisistema” que el rock en general, conformando la idea de “culturas juveniles” que generan, supuestamente, nuevas interpelaciones específicas. Esas interpelaciones se unirían en una cadena asociativa por significantes como “rolingas”, “stones”, “callejeros” que parecieran remitir a un significante con cierta capacidad de vacuidad y de flotación que podría derivar en la formación de un “punto nodal”, en tanto “significantes privilegiados que fijan el sentido en una cadena” (Laclau y Mouffe, 1978: 112) y que parecerían ser el “rock” o la “cultura rock”.

Aunque en la fotografía no se puede dar cuenta del lugar donde se encuentran los manifestantes, el titular de la nota hace referencia a que se dirigieron al frente de la sede del gobierno porteño en reclamo por “Justicia” que, en este caso, se explicita en el pedido de renuncia de Aníbal Ibarra. De este modo, se observa que se trata de una impugnación a “lo institucional” que representa el desacuerdo con concepciones de Estado y de “lo legítimo”, es decir con lo que representan la “ley” y la “autoridad”. El discurso “contestatario” del rock relaciona la “mentira” y la “violencia” con el “sistema” y los valores de la “sociedad adulta”, mientras que la “verdad” se relaciona con el discurso ideológico del rock: “Si grita pidiendo verdad en lugar de auxilio, si se compromete con un coraje que no está seguro de poseer, si se pone de pié para señalar algo que está mal, pero no pide sangre para redimirlo, entonces es rock and roll” (Peter Townshend en Vila, 1987: 28). La imagen de las jóvenes, supuestamente, gritando y sosteniendo una bandera con la consigna “Justicia”, representa la actitud “contestataria” que expresa el desacuerdo frente al Estado, la “ley”, la “autoridad”, el “sistema” como representantes de la “violencia”, la “mentira” y los valores de la “sociedad adulta”, según las interpelaciones específicas del discurso del rock.

Si bien los jóvenes participan de las prácticas tradicionales de los familiares en el reclamo por “Justicia”, como parece constituirlo en este caso la marcha, aparecen

representadas otras prácticas y símbolos propios de la juventud que también pertenecen al sistema discursivo del rock y que, de alguna manera, dan cuenta de una reproducción/ transformación de las representaciones en las formas del reclamo.

La presencia predominante de jóvenes y de representaciones de prácticas provenientes y/ o resignificadas por el rock que, a su vez, transforman el sentido de las modalidades del reclamo, aparecen en una fotografía³¹ (Foto N° 45), sin epígrafe, en otro plano corto, que encuadra a dos varones, a la altura de la cintura y con enfoque frontal, que se encuentran, aparentemente, sobre un escenario ejecutando sus guitarras. La imagen posee un ángulo de toma levemente contrapicado, por lo cual, el enfoque abajo arriba descubre, en contracampo un cartel con la fotografía en color del rostro, en primer plano, de una joven fallecida con mirada frontal y acompañada por su nombre, sostenida por un joven que se observa en parte. A su lado, se observa a un joven que sostiene en alto, con una de sus manos, la fotografía de un fallecido que no alcanza a distinguirse. También, uno de los jóvenes que está sentado con la guitarra lleva puesta una remera blanca que tiene estampado el rostro de un fallecido, aunque no se puede ver entera. Las fotografías se ubican a la altura del cielo que se observa de fondo, por lo cual, la imagen ha sido tomada de día y también se alcanzan a ver algunos árboles que permiten inferir que se encuentran en alguna plaza. Delante de los jóvenes se distinguen algunas cabezas que dan cuenta de la presencia de público que queda fuera de campo.

³¹ Fotografía extraída de <<http://www.lospibesdecromagnon.org.ar>>, única fuente disponible.



(Foto Nº 45)

El efecto de sentido que produce la imagen es la de representar un recital de protesta política y social o de homenaje que, desde el escenario público, efectúa un reclamo a partir de la puesta en escena de prácticas provenientes de la música popular. De este modo, la fotografía representa la imagen de una peña folclórica y de un dúo, formación típica del género musical folclórico.

Las fotografías que aparecen en esta imagen, especialmente la del rostro que aparece en primer plano de la joven con mirada frontal y acompañada de su nombre constituyen una “metaimagen”, es decir una imagen que representa a otra. La posición frontal de la mirada y del rostro parece connotar el tiempo presente, lo estático y la actitud de mostrarlas en valor de prueba de existencia, ya que son fotografías cercanas al acontecimiento. En este caso, se representa un reclamo de orden individual en una escenificación de orden colectivo que remite a la idea de reunión pública masiva.

El recital de protesta, en reclamo y/ u homenaje se realiza en nombre de los fallecidos que aparecen representados por sus fotografías. Los jóvenes que aparecen ejecutando guitarras, una acústica que es más cercana al rock y la otra criolla que es

típica de la música popular folclórica, podrían llegar a ser familiares, amigos o sobrevivientes inclusive de los fallecidos, en tanto efecto de sujeto que provoca la imagen, sobre todo la del joven que se encuentra sentado y el cual lleva puesta una remera que tiene estampado el rostro de un fallecido.

Esta imagen podría dar cuenta de una de las representaciones del denominado “rock chabón” donde “la actividad del público es tanto o más importante que la que ofrecen las bandas” (Semán, 2006: 71). En este sentido, estos jóvenes que aparecen en la fotografía podrían llegar a ser seguidores del grupo Callejeros que resignifican prácticas provenientes, en este caso, de la música folclórica y de “lo político” para efectuar el reclamo.

Una fotografía similar, donde predomina la presencia de jóvenes y de prácticas pertenecientes y/ o transformadas por el rock y que se condensa con “lo político”, aparece en una nota sobre el tercer aniversario del acontecimiento, titulada: “A tres años de la **tragedia. Reclamo de justicia** por las **víctimas** de Cromagnon...” ([La Nación On Line](#), 31/12/2007). La configuración tragedia, la interpelación particular víctimas, el reclamo por Justicia y la Plaza de Mayo como lugar elegido del reclamo, serán puestas en relación con la representación fotográfica del fogón o guitarreada.

La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 46), sin epígrafe que, en un plano de semiconjunto muestra en foco un cartel que se encuentra sobre el piso con la fotografía con formato carnet en color, en primer plano, del rostro y el nombre de una joven fallecida, con mirada frontal y sonriente, acompañada por la consigna “Justicia”, en letra imprenta blanca sobre fondo de color rojo. Si bien en contracampo se muestra a un grupo de jóvenes, sentados en roda, sobre el piso, algunos de los cuales están ejecutando guitarras, aquí parece radicar la pregnancia de la fotografía. La imagen posee un ángulo de toma levemente en picado que produce una sensación de “aplastamiento”

sobre la fotografía del rostro de la joven fallecida, como si estuviera adherida al piso y una sensación de abigarramiento sobre el grupo de jóvenes que son enfocados con cierta distancia. Sobre el fondo se observa parte del piso de una plaza y algunas personas, de las cuales se alcanzan a ver sus piernas, pero están fuera de campo, pero la toma tiene cierta profundidad de campo de largo, lo cual le otorga cierta continuidad a la imagen, que parece haber sido tomada de noche.



(Foto Nº 46)

El efecto de sentido que provoca esta imagen es la de representar un fogón o guitarreada con amigos, que podría entrar en continuidad con la imagen precedente, como la práctica que se realiza luego de la finalización de la peña arriba del escenario. La práctica de la guitarreada “la inventa el boom del folklore a comienzos de los ’60, y se continúa en el folklore politizado de finales de década” (Alabarces, 1993: 66). El grupo “Sui Géneris” trasforma esta práctica durante la década del ’70, donde las guitarreadas “significaban gestos de afirmación colectiva, y también minúsculos, aunque posibles gestos de transgresión” (Op. Cit.: 67).

Es decir que el rock resignifica esta práctica que, en esta imagen nuevamente, es realizada con guitarras criollas, pertenecientes al género de música popular folclórica, por lo cual, remite al sentido de la “argentinidad”, del “gaucho”, es decir que reivindica los orígenes. Estos jóvenes que aparecen en la imagen, si bien no se identifica quiénes son, podrían llegar a ser sobrevivientes y/ o seguidores del grupo Callejeros, en tanto efectos de sujeto que produce la imagen ya que están, por un lado, en una relación de contigüidad con la fotografía del rostro de la joven fallecida y, por otro, no sólo resignifican una práctica que el rock, a su vez, ha transformado, sino que también se conecta con la interpelación “nacionalista” del “rock chabón” en el cual, a diferencia del rock nacional, “se reivindican los sujetos prototípicos de la nación y se recuperan ritmos folclóricos nacionales como la zamba o la baguala” (Semán, 2006: 69). En este caso se une a la representación del fogón con guitarras criollas que retoma el sentido de “lo político”, de la protesta, en este caso para efectuar un reclamo por “Justicia” en nombre de los fallecidos que aparecen interpelados, de nuevo, por el titular como “víctimas” de una “tragedia”.

Por su parte, existe una consigna que también parecen condensar representaciones provenientes de “lo político” con interpelaciones particulares pertenecientes al sistema discursivo del rock. En este sentido, una de las frases más pronunciadas por los seguidores del grupo Callejeros: “Las calles son nuestras aunque el tiempo diga lo contrario”, que pertenece a la canción “Una nueva noche fría” ha sido resignificada por “Las calles son nuestras aunque Ibarra diga lo contrario”. La reproducción/ transformación de los sentidos en la recepción de las canciones, por parte del público, constituye una de las interpelaciones del discurso del “rock chabón” que, en tanto subgénero musical, “es una realidad que no se puede definir por un recorte de estilos musicales, letrísticos o proveniencias sociales (...), es la categoría con la que ha

sido captada la relación entre el rock y las generaciones nacidas a partir de fines de 1970 y 1980, a veces en la escucha, a veces en la producción, a veces en la articulación comercial del rock” (Semán, 2006: 63).

En este caso, el enunciado “Las calles son nuestras aunque Ibarra diga lo contrario” parece hacer referencia a la oposición hacia el proyecto del entonces Jefe de Gobierno, Aníbal Ibarra, para desalojar el “santuario de Cromañón”, levantado en el barrio de Once, tras el cierre de la calle Bartolomé Mitre, que implicó además, el desvío de varias líneas de colectivos. Por otro lado, hace referencia a la representación de una apropiación de la calle como escenario de lo público por parte de un “nosotros” y expresa el desacuerdo fundante de lo “político” al reproducir/ transformar una interpelación que proviene del sistema discursivo del rock para dar cuenta de una lucha política por el espacio público, desde la disputa por la configuración de sentidos sociales en el orden simbólico que implica la frase.

El enunciado “Las calles son nuestras...” también hace referencia a la calle, la esquina, el barrio como escenarios de las canciones pertenecientes al discurso del “rock chabón”: “El ‘rock chabón’ toma como epicentro de sus sentimientos y su ethos el barrio, la patria pequeña de la infancia y la juventud y su paisaje transformado por la pobreza, la desocupación, la delincuencia, el tráfico de drogas, en fin, las novedades de la década de 1990” (Semán, 2006: 67). Por otro lado, tanto banda como seguidores son interpelados como Callejeros y la calle como su espacio de pertenencia, de la cual pretenden apropiarse, en este caso, por medio del graffiti que:

Representó, desde su surgimiento, un acto de trasgresión. Desde los jacobinos durante la Revolución Francesa hasta los gestores de la ciudad moderna consideraron – y aún consideran – la práctica de la libre expresión en la vía pública como un acto de vandalismo. El graffiti se instaura en el espacio de lo ajeno, en ese “estar fuera de lugar” se inscribe la esencia del graffiti y eso lo constituye como acto político (AMARC-ALC en Cara y Señal n° 10, 1999: 45).

En este sentido, la práctica del graffiti y las representaciones el sistema discursivo del rock, parecen condensarse e implicarse con las interpelaciones del desacuerdo propio de “lo político”, que aparecen inscriptas en el escenario de lo público, al compartir interpelaciones particulares que se representan como “contestatarias”, conformando una especie de cultura política.

Por su parte, otro enunciado que condensa representaciones del desacuerdo fundante de “lo político” hacia “la política” para expresar una defensa del rock y sus prácticas aparece en una fotografía, analizada anteriormente (Foto N° 6, pág. 52) del stencil que representa una de las consignas más apegadas al acontecimiento Cromañón, por parte de los familiares: “Ni la bengala, ni el rocanrol, a nuestros pibes los mató la corrupción”.



(Foto N° 47)

En primer lugar, se resaltan los sustantivos “bengala” y “rocanrol” bajo los cuales se omite nombrar a quién encendió la bengala, porque podría llegar a ser un sobreviviente o un fallecido y al grupo Callejeros, representados ambos como no culpables y/ o responsables por las muertes, y al “rock chabón” representado como parte

del “rock”, teniendo en cuenta que “el ‘rock chabón’ fue negado como rock por los críticos que pretendían representar la voz del establishment musical del género o acusado de no tener mensaje y, aún, de ser la causa del incendio de Cromañón” (Semán, 2006: 217). Esta consigna parece configurar al acontecimiento como una “masacre” o “matanza” por la frase “a nuestros pibes los **mató** la corrupción”, donde el significante “corrupción”, a modo de metáfora, está en lugar de “la política” entendida como “lo institucional” y representa, de este modo, un desacuerdo con concepciones de Estado (democrático o terrorista) y de los derechos y deberes de la ciudadanía, pero también con “lo legítimo”, lo “hegemónico” (el Estado, el “sistema”, la “ley”, la “autoridad”) que aparece en una posición de responsabilidad y culpabilidad y con una imagen de “corrupta”. Además, expresa un desacuerdo con concepciones de rock (rock nacional, hegemónico, del establishment o rock chabón, barrial) y de juventud (víctima de un sistema corrupto o responsable de su propia muerte por realizar prácticas de riesgo) que son los disensos que expresan la disputa por fijar el sentido, en la superficie discursiva, en torno a la configuración del acontecimiento Cromañón.

Estas representaciones de Estado, ciudadanía, juventud, del rock y sus prácticas también aparecen en las connotaciones de la imagen y del nombre del local “República Cromañón” en la prensa escrita. En este sentido, el local aparece representado como “un objeto imaginario (el punto de vista de un sujeto) y no de la realidad física” (Pêcheux, 1978: 59), como “cámara de gas”, “trampa mortal”, “laberinto”. Previamente, el local era representado como lugar y refugio de la cultura underground” que tiene el sentido de “subterráneo, clandestino” (Diccionario Español-Inglés Oxford, 2005).

El término “Cromañón” es una castellanización y abreviatura del término original en francés “Cro-Magnon”. Se le denominó Hombre de Cro-Magnon (Piedra Grande), debido a una cueva francesa en la que se halló uno de sus fósiles, la cueva de

Cro-Magnon (cerca de Les Eyzies de Tayac-Sireuil, Dordogne, Francia) (Reverte Coma, 2008) y constituye el nombre con el cual se suele designar al tipo humano correspondiente a ciertos fósiles de *Homo sapiens* (es decir, la especie humana actual). En este sentido, las cadenas significantes que asocian al local incendiado de Cromañón con el hombre de Cromagnon serían “cueva” y “hombres pre-históricos”, es decir que, de alguna manera, se representa a quienes concurrían a este local como personas pertenecientes a una posición socio-económica desfavorecida que, necesariamente, implicaba ciertas características ideológicas, prácticas y rituales propios de esa condición, reforzada por la ubicación del local en un barrio como el de Once, el cual estaría habitado por esas clases sociales medias-bajas.

De alguna manera, la significación del local como “cueva”, a través de su nombre, coincide con las representaciones en las fotografías y términos que recibe en la prensa escrita masiva. Asimismo, el local era considerado el refugio del under musical, un circuito alternativo a los espacios legitimados de promoción de bandas de rock que podrían ser consideradas hegemónicas. Lo llamativo, además, del nombre del local es que constituye una especie de “oxímoron”, es decir, una “figura retórica que consiste en la unión de dos palabras de significado opuesto” (Diccionario de la Enciclopedia Española, 2009), ya que “República” remite a la civilización, a los ideales libertarios de la Revolución Francesa, al contrato social que hace de todo habitante un ciudadano, a los derechos individuales y “Cromañón” alude a un eslabón en la cadena evolutiva, un ser pretotémico que no es capaz de formular ni de atenerse a normas que limiten, de algún modo, sus impulsos, y no concibe todavía las ventajas de vivir en sociedad.

Asimismo, la representación del local con posterioridad al “acontecimiento catastrófico”, como santuario de Cromañón, podría ser considerado otro “oxímoron”, donde “santuario” se refiere al “templo donde se venera a un santo” y “Cromañón” hace

referencia a una “cueva” donde viven seres prehistóricos que tras sus muertes, han sido “sacralizados” como “víctimas” y seres sagrados. Estos efectos de sujeto involucran “formaciones imaginarias” (Pêcheux, 1978: 48-51) que designan el lugar que se le asigna a los fallecidos y la imagen que se tiene de ellos, en este caso, como seres “ultraterrenos” y “sagrados”, libres de pecado que se interpreta, en términos laicos y legales, como no culpables y/ o responsables. No obstante, tanto el “templo” como la “cueva” están destinados a un “culto” del rock y de los muertos.

De este modo, una fotografía³² (Foto N° 48), sin epígrafe, en un plano de semiconjunto (Magny, 2005: 39), pone en foco objetos abigarrados en detrimento del paisaje circundante, mediante un encuadre que parece quitarle continuidad a la imagen, ya que parece no haber indicios de un fuera de campo. La fotografía posee un ángulo de toma levemente en picado que produce una sensación de abigarramiento de los objetos que aparecen en campo: flores, fotografías de los rostros de fallecidos, peluches, latas de cerveza, el busto de un Cristo con un rosario, vírgenes, remeras de distintos colores con la leyenda “Callejeros”, inscripta con la tipografía de la banda y una en la que aparece el rostro del Che Guevara de perfil y con mirada al horizonte. En la imagen se observan además, dos especies de tubos de colores que producen como efecto de sentido la apariencia de las candelas, las cuales constituyen el tipo de pirotecnia que se identificó, aparentemente, como causante del incendio y, en este sentido, parece constituir el punctum de la fotografía.

³² Fotografía extraída del sitio web <<http://www.lospibesdecromagnon.org.ar>>, única fuente disponible.



(Foto Nº 48)

La fotografía parece producir, como efecto de sentido la idea de un mural, pero también de “lugar de peregrinación”, donde se depositan diferentes clases de objetos que, de alguna manera, remiten a los fallecidos que aparecen en las fotografías y que funcionan a modo de “recordatorios”.

Llamativamente se destaca la imagen del Che Guevara, la cual pareciera connotar la idea del joven muerto, símbolo de la rebeldía frente al “sistema” y la “autoridad”, interpelaciones específicas del discurso del rock que se conectan con la representación del desacuerdo fundante de “lo político”, y que parece otorgar una relación de contigüidad de sentido con las fotografías de los fallecidos, en tanto efectos de sujeto que parece provocar la imagen. La imagen hace que las identidades culturales (“seguidores” del rock) se transformen en identidades políticas (“revolucionarios”, “guerrilleros”, “militantes”).

En este sentido, la imagen parece connotar la idea de “morir por el rock” como “morir por un ideal”, en el caso del Che Guevara que representa al Ideal del Yo, en este caso, ideales de orden “político” que respondían a un proyecto de cambio

revolucionario. Pero también la imagen del Che Guevara provoca, como efecto de sentido en las fotografías de los fallecidos, con posterioridad al “acontecimiento” Cromañón, la representación del “narcisismo”, del “Yo Ideal”, de orden Imaginario, donde el sujeto constituye una imagen de sí mismo, regido también por una falsa unidad, es decir, una “identificación imaginaria” que es “la identificación con la imagen representa ‘lo que nos gustaría ser’” (Žižek, 1992: 147). De este modo, el efecto de sujeto que produce esta imagen es la del joven que muere a causa de su “rebeldía” ante el “sistema” y la “autoridad”, por un ideal con el que se identifica que, en el caso de los jóvenes fallecidos en Cromañón, tiene que ver con ideales del sistema discursivo del rock.

Por su parte, la presencia de remeras con la inscripción y la tipografía del grupo Callejeros interpela a los fallecidos como seguidores del grupo, que se identifican entre sí con esa vestimenta, y también con la misma denominación de la banda que parece funcionar como una interpelación particular que produce un reconocimiento ideológico mutuo entre banda y seguidores.

En la fotografía aparecen además latas de cerveza y esas especies de candelas que la imagen produce como efecto de sentido y que parecen remitir a la figura del “joven sospechoso” y las representaciones que evoca, como aquel que se ha “iniciado en el rock (esa sociedad ‘secreta que celebra sus ritos: la ropa, la música, la droga, etc.)’” y “(...) es sobre los jóvenes que se descarga el grueso de la represión (...) un sistema autoritario que no los tiene mayormente en cuenta, salvo para los genocidios (guerra antsubversiva y guerra de Malvinas)” (Vila, 1985: 85-86 y 121). En este sentido, la fotografía parece configurar al acontecimiento como “masacre”, “matanza” y/ o “genocidio del terrorismo de Estado” sobre la juventud por adherir a la ideología “contestataria” del rock.

Las interpelaciones específicas del rock que apuntan a los ideales que representa el movimiento y que se entrecruzan con las representaciones de “lo político” aparecen en una nota, titulada: “Mensajes y ritos en la entrada de Cromañón, ahora un **altar popular**. Las **ofrendas** en memoria de los chicos. Hay zapatillas de esas que no se lavan, imágenes religiosas, **Gauchitos Gil**, corazones y muchas, muchas cartas. Hay flores y un tapiz formado por tantas camisetas ahora sin dueño. Gesto de dolor y recuerdo, la esquina de Ecuador y Mitre es un altar para ellos” (Página/12, 23/01/2005)³³. Las representaciones del santuario de Cromañón como altar popular, de los objetos depositados como ofrendas y de imágenes religiosas populares como la del Gauchito Gil serán contrastadas con los efectos de sentido como despojo y efectos de sujeto como Callejeros y caretas que produce la imagen.

La nota mencionada está acompañada por una fotografía (Foto N° 49), en primer plano o “inserto” (Magny, 2005: 42) que pone en foco una tela de color blanco que, en letras negras y blancas, lleva inscripta la leyenda “Callejeros”, en color blanco y negro, con la tipografía representativa de la banda y sobre la cual, hay una estampita con la imagen del Sagrado Corazón de Jesús y se observa además la leyenda, escrita a mano en letras de color negro: “Mientras haya mundo habrá **caretas**”. La imagen posee una angulación en picado que produce una sensación de “aplastamiento” de la tela sobre el piso. El epígrafe cumple una función de relevo al fijar el sentido de la imagen en la tela, a la cual le otorga una representación, denomina a quienes son los que la dejaron, aunque no aparecen en imagen, y designa el lugar donde se encuentra y donde fue tomada la imagen, ya que el encuadre produce un efecto de sentido de falta de continuidad.

³³ La versión On Line de este periódico constituye la única fuente disponible de esta fotografía.



(Foto Nº 49) Una de las muchas camisetas con mensajes que los chicos llevaron al altar

La fotografía produce, como efecto de sentido, la representación de un despojo que denota el presente, lo que quedó después del “acontecimiento catastrófico” y el punctum de la imagen parece residir en el detalle de una especie de mancha de color rojo, sobre la remera, que evoca a la sangre.

El titular de la nota, denomina al santuario como “altar popular”, en tanto efecto de sentido posterior al acontecimiento, denotando su aparente similitud con otros santuarios de santos e ídolos populares que murieron de forma “trágica”. Por su parte, el periódico representa a los objetos depositados como “ofrendas” de carácter religioso y hace referencia a la imagen del gauchito Gil, que connota la idea del enfrentamiento con la “autoridad”³⁴. En este sentido, esta connotación se relaciona con el discurso

³⁴ El gauchito Gil es una figura religiosa, objeto de devoción popular en la Argentina. Su fundamento histórico está en la persona del gacho Antonio Mamerto Gil Núñez (Pay Ubre, Mercedes, provincia de Corrientes, ca. 1840 – 8 de enero de 1878), de quien se sabe poco con certeza. Las historias populares varían pero, en términos generales, la leyenda cuenta que Antonio Gil fue un gacho trabajador rural que fue reclutado para combatir en la guerra de la Triple Alianza, desertó y fue perseguido. Cuando lo capturaron, un comisario estaba a punto de dispararle debajo de un árbol, y el Gauchito Gil dijo: “no me mates, ya va a llegar la carta de mi inocencia”, a lo que el comisario respondió: “igual no te vas a salvar”, y el Gauchito dijo: “cuando llegue la carta vas a recibir la noticia de que tu hijo está muriendo por causa de una enfermedad; cuando llegues reza por mí y tu hijo se va a salvar”. Al llegar a su casa el comisario rezó por él y su hijo se curó. Actualmente, el santuario construido en el emplazamiento de su tumba

“contestatario” del rock que aparece representado en la fotografía, por medio de lo que el epígrafe configura como una camiseta de la banda Callejeros, la cual lleva un mensaje inscripto que remite a una de las interpelaciones específicas del sistema discursivo del rock.

El enunciado “Mientras haya mundo habrá caretas” reenvía a la representación del mundo como “careta”, propia del discurso del rock: “Cuando los valores prescriptos por la sociedad adulta son traicionados por ella misma, pero se intenta mantener la apariencia de legalidad y normalidad, los jóvenes perciben esto como ‘mentira’, ‘hipocresía’, ‘falsedad’. El movimiento de rock acuñó un término para designar a la hipocresía: la ‘careta’” (Vila, 1985: 123). La caracterización “careta”, como parte de las interpelaciones ideológicas del rock, se refiere a “aquella sociedad (o persona, porque también se aplica a individuos) que aparenta ser lo que verdaderamente no es” (Op. Cit.: 121).

Por otro lado, el enunciado parece evocar una resignación ante una especie de oposición constitutiva de lo social que además, parece expresar una “interpelación de clase” (Althusser, 1970: 48): los jóvenes seguidores del rock quienes aparecen denominados como “chicos”, en el epígrafe y como “Callejeros”, en la imagen Vs. los “caretas”, que podría referirse a aquellas personas que poseen mayor “capital cultural” o “económico” o bien, a quienes pertenecen al “sistema” y la “autoridad”, en tanto efectos de sujeto. De este modo, la fotografía configura al acontecimiento, nuevamente, como una especie de “matanza”, “masacre” y/o “genocidio del terrorismo de Estado” sobre

(ubicada a unos 8 km de la ciudad de Mercedes) recibe cientos de miles de peregrinos cada año, especialmente el 8 de enero, el aniversario de la muerte de Gil. El culto del gauchito Gil se ha propagado no sólo por Corrientes sino también por la provincia del Chaco, norte de Santa Fe, Gran Buenos Aires e incluso en la Capital Federal. Se pueden distinguir los santuarios del gauchito Gil a la vera de los caminos de toda la Argentina, caracterizados por poseer multitud de banderas rojas. Obtenido de <<http://www.santogauchitogil.com.ar.html>>, capturado el 20/02/09.

los jóvenes como seguidores del rock por parte de quienes ellos denominan como “caretas”, es decir, de nuevo, un “sistema” que “los mata por ser rockeros”.

La presencia de interpelaciones específicas del rock que se condensan con representaciones de “lo político” aparece, nuevamente, en una: “Tras la **tragedia** de Cromañón. Callejeros concretó el regreso. El grupo cantó ante más de veinte mil **fans** en un polémico recital; el ex empresario Omar Chabán dijo que abrazaría a Pato Fontanet para ‘llorar juntos por lo que pasó’” (La Nación On Line, 21/09/2006). La denominación tragedia y las interpelaciones fans y víctimas serán puestas en relación con el efecto de sentido como un acto de Organismos de Derechos Humanos, o bien de asociaciones contra el gatillo fácil y/ o Madres del Dolor y los efectos de sujeto como familiares y Callejeros que produce la imagen.

La nota mencionada está acompañada por una fotografía (Foto N° 50) que, en un “plano corto” que “encuadra a los personajes por la cintura” (Magny, 2005: 39), pone foco en un grupo de personas, en su mayoría hombres, los cuales son enfocados de perfil, que se encuentran de pie y apoyados sobre una especie de palco. Las personas miran, aparentemente, hacia un escenario que queda ubicado fuera de campo. En la imagen, se destaca la presencia de algunos jóvenes con remeras que llevan la inscripción “Callejeros” y aparece una bandera amarilla colgada sobre el palco con los rostros dibujados de dos jóvenes, que se observan en parte, acompañados por la inscripción “Callejeros”, con la tipografía de la banda y, a su lado, hay dos fotografías de los rostros de otros jóvenes fallecidos. El ángulo de toma levemente contrapicado “sugiere la superioridad de lo filmado” (Op. Cit.: 27), en este caso, de las personas que aparecen en campo y en las cuales hace hincapié el epígrafe que parece cumplir una función explicativa o de anclaje de quiénes son los mismos.



(Foto Nº 50) Familiares de víctimas de Cromañón

El efecto de sentido de la imagen parece evocar las escenas de la tribuna en los partidos de fútbol y de los familiares de Organismos de Derechos Humanos con las fotografías de las víctimas en los juicios a los responsables de los secuestros y asesinatos durante el “genocidio del terrorismo de Estado”, pero también a los actos e asociaciones contra el gatillo fácil y/o de Madres del Dolor.

El titular de la nota configura al acontecimiento Cromañón como “tragedia”, es decir, un acontecimiento de carácter imprevisto e inevitable que tuvo un desenlace fatal de manera diferente a la imagen que parece configurarlo, nuevamente, como “masacre”, “matanza” y/o “genocidio del terrorismo de Estado”. Por su parte, el periódico interpela a los seguidores del grupo Callejeros, en el titular, como “fans” y a los fallecidos, en el epígrafe, como “víctimas”. Es decir que interpela a los seguidores del rock como admiradores de la banda y a los fallecidos como personas en una posición pasiva y de indefensión frente a una “tragedia”, mientras que el epígrafe “familiares de víctimas...” remite a los nombres de Organismos de Derechos Humanos y otras asociaciones que denotan en sus denominaciones el vínculo primordial.

La imagen parece provocar, como efectos de sujeto, la representación de los fallecidos como “callejeros”, de la misma manera que se denomina la banda de la cual eran, supuestamente, seguidores, como “efecto retroactivo de la nominación” (Žižek, 1992: 146) de los jóvenes fallecidos, por parte de los familiares, posterior al “acontecimiento catastrófico”, la cual parece dar cuenta no sólo de un reconocimiento ideológico con la banda, sino también de la expresión de una interpelación de clase.

La interpelación específica como “callejeros” constituye una “identificación simbólica”, por parte de los familiares, hacia sus seres queridos que “(...) es la identificación con el lugar desde el que nos observan (...) la que domina y determina la imagen” (Žižek, 1992: 147-151). Es decir que, las “identificaciones simbólicas” de los fallecidos, constituyen “la identificación del sujeto con alguna característica signifiicante (...) que ‘representa al sujeto para otro signifiicante’; asume una forma concreta, reconocible en un nombre o en un mandato que el sujeto toma a su cargo y/ o se le otorga” (Op. Cit.: 146). El término “Callejeros” parece representar una “identificación” (Freud, 1976: 73-78) de los fallecidos con la posición de la banda como “víctimas”, pero también evoca a quienes cuyo ámbito de pertenencia parece ser la calle y denota cierta posición económico-social que puede remitir a una inferioridad en el capital cultural y/ o económico, como lugar e imagen asignados a estos jóvenes en la estructura social.

A partir de las interpelaciones específicas del sistema discursivo del rock compartidas, que generan un reconocimiento ideológico mutuo y la expresión de una interpelación de clase, tanto banda como seguidores establecen una relación de “identificación”:

(...) La identificación aspira a configurar el yo propio a semejanza del otro, tomado como ‘modelo’ [y] (...) una masa primaria de esta índole es una multitud de individuos que han puesto un objeto, uno y el mismo, en el lugar de su ideal del yo,

a consecuencia de lo cual se han identificado entre sí en su yo
(Freud, 1976: 73-78).

En este sentido, existiría “una cualidad común compartida”, (...) ese “algo en común” que hace posible la identificación entre los miembros del grupo no puede consistir exclusivamente en el amor por el líder, sino en algún rasgo positivo compartido por el líder y los liderados” (Laclau, 2005: 83-85) que, en este caso, parece constituir la interpelación común entre banda y sus seguidores como “callejeros” e “invisibles”, que dan cuenta de los ideales del discurso del rock, en tanto expresión de un discurso “contestatario” ante el “sistema” y la “autoridad”, con el que se identifican tanto seguidores como banda.

En este sentido, el discurso “contestatario” del rock, siempre configuró las representaciones sobre lo que significa ser joven, en particular: “El rock de los años ’70 había desplazado las interpelaciones políticas como articuladoras de las identidades juveniles, en el inconformismo y el enfrentamiento con el mundo adulto, por la situación política del momento” (Alabarces, 1993: 44).

El discurso del “rock chabón”, en cambio, desde la representación del escenario barrial y del enfrentamiento de sus agentes sociales: los “marginales” Vs. la “represión policial”, “apela a una identidad local, particular, barrial” (Semán, 2006: 70), desde la cual, el discurso del “rock chabón” es “contestatario de una forma diferente a la que había sido el rock de los años 1970. En vez de asumir una postura anticapitalista, da cuenta de una nostalgia por una fase en que los más pobres, al menos, tenían trabajo y patrones” (Op. Cit.: 68).

Por otro lado y, en relación con lo anterior, en el último CD del grupo Callejeros titulado “Señales”, aparece una dedicatoria de la banda a sus seguidores, expresada en el enunciado: “A los invisibles, por siempre”. La denominación pertenece al tema apertura del primer CD de la banda titulado “Sed”, denominado “Los invisibles”:

Tener que seguir,
tener que alimentar,
sin correr a chetearla,
siguen dando vueltas y poniendo,
y nunca sacan sortija.

Con frío, pero abrazados,
inoxidable oración,
aunque sin escuela y sin muelas
los dejaron hoy.

Luchando sin atajos
los invisibles,
agitan rocanroles irresistibles.
Piden que sus críos se salven,
y no piden más.

Sin interrumpir, sin cortar una cabeza,
aunque por la calle
huela a muerte de la más
salvaje, (y más también).

Según una nota de la prensa escrita ([La Nación On Line](#), 02/01/2005): “Los seguidores, en realidad, son ‘invisibles’, se sienten fuera del ‘sistema’ y a gusto en su pequeño mundo de barrio. Sus seguidores pertenecen, en su mayoría, a la clase media devenida baja después de tantos golpes de la economía”. El periódico interpela a los seguidores como “invisibles”, prácticamente, en el mismo sentido que las representaciones que aparecen en la canción “Los invisibles” del grupo Callejeros, las cuales generan, como efectos de sujeto, jóvenes que pertenecen a una posición socio-económica desfavorecida, es decir, una inferioridad, predominantemente, de capital económico y que remite no sólo a una interpelación de clase, sino también a interpelaciones específicas del rock como la posición “antisistema” y del “rock chabón”, en particular, que apela a una identidad local o barrial.

Estas interpelaciones particulares inscriptas en la superficie discursiva, perteneciente al orden simbólico, constituyen representaciones, soportadas en las

“formaciones imaginarias” (Pêcheux, 1978: 48-51) que hacen referencia al lugar que se les asigna a los jóvenes fallecidos y seguidores del grupo Callejeros, en la estructura social, y la imagen que tienen de ellos, tanto la banda como la prensa escrita.

Por otro lado, el grupo Callejeros también se autodenomina “invisibles”, en tanto efecto de sentido, porque se “caracterizó por ser una banda que no daba entrevistas a los medios de comunicación, pese a sus años de trayectoria y que creció a partir del método de promoción del ‘boca en boca’” (La Nación On Line, 02/01/2005), patentado por otros grupos de rock como “Los Redondos” y “La Renga”, dos bandas que influenciaron musicalmente al grupo Callejeros, es decir que constituyen bandas otorgadoras de sentido de identidad, un componente esencial y particular en el sistema discursivo del rock. No obstante, el rechazo de la promoción mediatizada por el recital, como principal forma de difusión de la música, no es propio de estas bandas:

El discurso del rock evita la promoción (...) al usar el tour de conciertos como el vehículo promocional primario de la música. El concierto de rock funciona bien como un evento comunal para los fans y provee a los músicos con un escenario no sólo para la interpretación de su música, sino también para su reafirmación ‘en persona’ de la ideología de autenticidad (...). El rock es considerado como la forma más genuina de la expresión popular, una superación de la experiencia de la gente de su status subordinado socialmente” (Lewis, 1990: 30-31).

De este modo, el grupo Callejeros autodenominado como “invisibles” por su rechazo a la promoción mediática, hace referencia a ciertas representaciones del discurso ideológico del rock referidas a la creación musical. En primer lugar, la representación del rock como “un último intento romántico de preservar maneras de hacer música –actuar como artista, actuación como ‘comunidad’ en la cara de la comercialización de la música” (Frith, en Lewis, 1990: 30).

Esto se relaciona con la “superioridad artística” de la ideología del rock (Lewis, 1990: 30) que “se alinea con el escenario romántico de la lucha del artista (...) Se piensa

que los verdaderos músicos del rock han ganado el derecho a un status elevado porque han trabajado muy duro, han experimentado el sufrimiento del pequeño reconocimiento, y honrado su arte por haber pasado tiempo tocando en pequeños locales de música”.

En este sentido, el grupo Callejeros parece inscribirse dentro de esta representación, ya que se trata de una banda que se formó en el año 1995 en Villa Celina, partido de La Matanza, provincia de Buenos Aires, de donde son oriundos sus integrantes. “Se dice que Eleazar Torrejón, padre de Cristián Torrejón, el baterista del grupo, les armó con sus propias manos la sala de ensayos” (Clarín, 07/01/2005), que “gastaban monedas y días en volantes y pegatinas, tocaban en pubs locales y grababan demos, hasta que un día Omar Chabán los hizo tocar como teloneros del grupo Ratonés Paranoicos en ‘Cemento’, relato representativo de la “genealogía del rock” (La Nación, 02/01/2005). En el año 2001, grabaron su primer CD, titulado “Sed” de manera independiente. Al tiempo, llenaron cuatro veces el estadio “Marquee”, convocaron 800 personas en “Cemento”, tocaron con el grupo “Viejas Locas”, en el microestadio de Gimnasia y Esgrima de Ituzaingó, con los grupos “Divididos” y “La Renga” que, como se mencionó anteriormente, no sólo los invitó a tocar con ellos, sino que también les prestó los equipos de sonido para el recital que realizaron en el microestadio de Atlanta en el 2003, donde presentaron su segundo CD, titulado “Presión”, tras firmar contrato con el sello discográfico “Pelo Music”³⁵ y de esta manera, según la representación de la prensa escrita masiva, “quebró el estigma de banda under para insertarse, a la par de sus colegas, La 25, en la historia grande del rock barrial” (La Nación, 02/01/2005). En el 2004, se presentaron en el Cosquín Rock, llenaron dos veces el estadio Obras y convocaron 5 mil personas en los recitales que dieron en Córdoba y 18 mil en el estadio de Excursionistas el 18 de diciembre, en el que presentaron su tercer CD, titulado

³⁵ El sello discográfico tiene el mismo nombre que la revista de rock “Pelo” representativa del movimiento de rock de la década del ’70, por lo cual, parece remitir a los ideales e interpelaciones de ese discurso en aquél contexto socio-histórico en el que nació el movimiento del rock.

“Rocanroles sin destino”, días antes de su presentación en “República Cromañón”, local que se inauguró el 12 de abril de 2004 con su presentación. De este modo, la idea de “invisibilidad” parece perderse ante la representación “comercial” que adquiere la banda. Por otro lado, la historia de Callejeros reenvía, de alguna, manera al denominado “mito fundacional” proveniente del discurso del rock, conformado por “los lugares sagrados”, “los periplos rituales”, “las vestimentas propiciatorias”, “la humildad del origen” y “la víctima” (Cfr. Alabarces, 1993-46-47).

En este sentido, “los lugares sagrados” y los “periplos rituales” están conformados por los circuitos y espacios del under, como el caso de Cromañón, “las vestimentas propiciatorias”, por los jeans y remeras con iconografías rockeras o futbolísticas, donde predominan, por lo general, los colores rojo y/ o negro y las zapatillas, “la humildad del origen”, por su proveniencia de una localidad del conurbano bonaerense que denota cierta posición económico-social desfavorecida y, la figura de “la víctima”, que parece ser la interpelación en la que se autoidentifican sus integrantes, con posterioridad al “acontecimiento catastrófico”, por haber perdido familiares y amigos al igual que sus seguidores.

Los seguidores interpelados como “callejeros”, “invisibles” y “víctimas” se reconocen ideológicamente en esas interpelaciones específicas del rock que dan cuenta de una reproducción del mandato y el lugar asignado en la estructura social, pero también los transforman, a partir de las representaciones que hacen las letras de las canciones del grupo de su supuesta “resistencia” frente a las adversidades que les impone el “sistema” y la “autoridad”. Además, esas interpelaciones parecen funcionar como significantes flotantes que adquieren diferentes significados de acuerdo a la cadena significativa a la que se adhieran, como se pudo observar.

De manera similar, la abreviatura del nombre del grupo Callejeros, “CJS”³⁶, constituye una reproducción/ transformación de la forma de escritura de los mensajes de texto y parece ser el significante oficial con el que se reconocen la banda y sus seguidores. Por otro lado, esa especie de sigla, da cuenta de una primacía de lo lingüístico, no sólo en las imágenes, sino también en la iconografía de la banda, de la presencia de representaciones provenientes de “lo tecnológico” y de una escritura codificada que pertenece a una comunidad interpretativa conformada por los seguidores que, en tanto “fans”, “proveen algo de la evidencia más visible e intensa de la existencia de la interpretación textual motivada y el uso textual en la vida cotidiana” (Lewis, 1990: 149) y, a la vez, remite a un viso de elemento “contracultural”, que pertenece al discurso del rock. Pero también representa una de las contradicciones del discurso del rock que se refiere al efecto de sentido de “la posición anticomercial que fomenta una posición de oposición política a la organización capitalista de la producción cultural, a la vez que niega la extensión del control capitalista sobre sus propias creaciones” (Op. Cit.: 31).

Las prácticas de los seguidores del rock aparecen representadas en otra fotografía que aparece, en la misma nota mencionada (pág. 202). La imagen (Foto N° 51), sin epígrafe, en un “plano general”, que “descubre un decorado natural muy amplio o la totalidad de un decorado construido con personajes apenas visibles” (Magny, 2005: 39), muestra en foco una bandera grande de color rojo, que tiene inscripto, en letras de color negro, el nombre de la banda con su tipografía y una leyenda que se alcanza a leer en parte: “Sentimiento aún si...”. La bandera está sostenida por la mano de una persona que está excluida del campo de la imagen y flamea sobre una multitud de personas que

³⁶ El sentido de esta sigla identificatoria del grupo Callejeros apareció resignificado en un sello judicial para el anuncio de su próximo recital: “En la página oficial del grupo, una ficticia citación judicial, con el sello ‘Juzgado de los Invisibles’, convoca a los músicos a hacerse presentes el 9 de mayo de 2009 en un estadio de Santa Fé para ‘dar cumplimiento con las obligaciones que oportunamente se les impusiera’. El afiche ya generó el rechazo de un grupo de padres de víctimas de Cromañón” (*Revista Veintitrés*, Año 11, N° 564, pág. 38).

se observan en contracampo, de espaldas, mirando hacia el escenario que se puede ver en parte, sobre el margen superior derecho de la imagen, prácticamente, fuera de campo. La fotografía posee un ángulo de toma en picado, que produce una sensación de aplastamiento y de abigarramiento del público.



(Foto Nº 51)

La imagen produce como efecto de sentido la escena de un recital o bien, de una tribuna en una cancha de fútbol y el público aparece representado en una toma panorámica que denota la idea de multitud. El término “sentimiento” evoca la idea del “fanatismo” por una banda de rock y/ o por un equipo de fútbol y, por lo tanto, produce como efectos de sujeto la representación de “fanáticos”. La idea de que la banda representa un “sentimiento aún si...”, en el sentido de “a pesar de todo”, “pase lo que pase”, no sólo constituye “seguidores” o “fans”, como efectos de sujeto, en el sentido de “admiradores”, sino que connota “fanatismo” que significa la idea de defender con tenacidad y apasionamiento al grupo luego del acontecimiento Cromañón y en este sentido, se conecta con la representación de una práctica de “lo político”. Por otro lado, los colores rojo y negro remiten, por un lado a la iconografía del grupo Callejeros y, por

otro lado, a la de la consigna de los Organismos de Derechos Humanos “Nunca Más”, pero también al color representativo de los partidos de izquierda, a nivel internacional y, en este sentido, también se conecta con “lo político”.

La imagen de la bandera, especie de símbolo común en recitales de rock, partidos de fútbol e inclusive actos políticos representa, mediante sus inscripciones, mensajes de apoyo al grupo, al equipo o al partido al cual se pertenece y parece representar la idea del “aguante” que el “rock chabón” retoma y resignifica del ámbito del fútbol, la cual “es una categoría física y, sobre todo, moral, que da cuenta del valor de los hombres en su capacidad de resistir y/ o atacar en relaciones de fuerza desventajosas”. En este caso, la bandera parece representar el “aguante” de los seguidores hacia su banda, con posterioridad a un acontecimiento frente a quienes la consideran responsable y/ o culpable por lo sucedido.

En otra imagen (Foto N° 52) que acompaña a la misma nota aparece, de nuevo, la representación de símbolos e interpelaciones específicas del rock. La fotografía, sin epígrafe, en un “plano medio” que “encuadra a los personajes de pie” (Magny, 2005: 39), muestra en foco un grupo de jóvenes, de espaldas y en hilera, caminando, con enfoque frontal y altura normal. En contracampo se observan algunas personas y una especie de vallado policial. Sobre el sector derecho superior, se destaca una bandera, con fondo de color blanco, en la que aparece inscripto el término “Callejeros” con la tipografía de la banda y en letras de color negro, acompañado de la leyenda: “Un sentimiento” y el dibujo de dos estrellas. Asimismo, sobre el mismo plano, una joven lleva puesta una remera de color blanco con el nombre y la tipografía representativa de la banda.



(Foto Nº 52)

El efecto de sentido que produce la imagen es la de representar la entrada de los jóvenes a una cancha de fútbol, para presenciar un recital o un partido. Nuevamente, la presencia de una bandera y la remera con la leyenda inscripta evocan la idea de “fans” pero también de “fanáticos”, como efectos de sujeto. Es decir, que estos símbolos comunes, nuevamente, en el ámbito del rock, del fútbol y de “lo político” interpelan, en esta imagen, a seguidores de una banda de rock, pero también parecen representar la idea de un “sentimiento” que connota esa idea de tenacidad y de apasionamiento frente a alguien o algo, es decir, que ese significante parece contener lo que significa para ellos la banda, algo de orden inconsciente, no racional, sino más bien emocional.

Por otro lado, El punctum de la imagen, parece constituirlo el hecho de que los jóvenes que aparecen enfocados de espaldas, no se muestran sus rostros y podrían llegar a ser, además de seguidores de la banda, sobrevivientes del “acontecimiento catastrófico”. Por lo general, en las fotografías, los sobrevivientes casi no aparecen, están ausentes o representados de esta manera, lo cual parece denotar, en tanto efectos

de sujeto, analogías de los fallecidos y por eso no se los muestra, o no se muestran sus rostros, porque remiten a “lo ominoso” (Freud, 1976: 219), en tanto constituyen cuerpos sin rostro y en hilera como la imagen de los cadáveres (Foto N° 1, pág. 31).

De este modo, los jóvenes enfocados de espaldas, sin rostro, aparecen representados como el pequeño “otro” “la dimensión del objeto como real (...) el *objet petit a* lacaniano (...) la objetivización de un vacío” (Žižek, 1992: 133-134) que, en tanto figuras sinecdóquicas, constituyen la parte que representa al todo, que de manera similar, a modo de “significantes vacíos” “representan (o encarnan) la plenitud ausente de la comunidad” (Laclau, 2002: 33). En este sentido, los significantes vacíos y la manera en la que los sobrevivientes aparecen representados en las fotografías, parecen evocar la representación de esa supuesta “invisibilidad” que los constituye como sujetos.

En resumen, las fotografías de la prensa escrita masiva vuelven a configurar a lo que se ha denominado como “acontecimiento catastrófico” Cromañón dentro de la tensión “tragedia”, en los titulares y epígrafes, y “masacre”, “matanza”, “sacrificio” y/o “genocidio del terrorismo de Estado” en los efectos de sentido que producen las imágenes.

De este modo, se representa al rock como discurso opuesto a “la política”, entendida como “lo institucional” (los partidos políticos, los políticos, el “genocidio del terrorismo de Estado”, las instituciones políticas) mientras que, el rock y “lo político”, en tanto formaciones discursivas, se condensan para representar un desacuerdo de orden estructural que se funda sobre el vacío, la falta que nunca se llenan, que se encarnan, en este caso, en el acontecimiento Cromañón y que se conectan, de alguna manera, con la

idea del “inconformismo”, otra de las interpelaciones específicas del sistema discursivo del rock.

Por su parte, las interpelaciones, prácticas y símbolos que provienen del discurso del rock (“lo contestatario”, “lo rebelde”, “antisistema”, “contracultural”, “contrahegemónico”, las “zapatillas”, remeras, banderas), aparecen representados en las fotografías resignificadas y, a la vez, (re) configuran aquellas representaciones de prácticas y símbolos que provienen de “lo político” para expresar el reclamo por “Justicia” en el escenario público. Por otro lado, las interpelaciones provenientes del sistema discursivo del rock pretenden aparecer como más “contestatarias” en el discurso ideológico del “rock chabón” y con más fuerza luego del acontecimiento Cromañón. No obstante, el discurso del “rock chabón” que pretende representar rupturas con respecto a aquellas provenientes del discurso del rock, en general, no son más que continuidades, como lo es el discurso “contestatario”, la oposición “caretas” Vs. “seguidores”, la posición antisistema y anticomercial, el recital como vehículo principal de promoción, en tanto ideales a partir de los cuales se “identifican” (Freud, 1976: 73-78) los seguidores entre sí y con la banda. Asimismo, una relación de identificación entre seguidores y Callejeros parece establecerse a partir de interpelaciones específicas y comunes a ambos en las cuales se reconocen ideológicamente y expresan una interpelación de clase como “callejeros” e “invisibles”, antes y después del acontecimiento que funcionan como significantes flotantes que adquieren diferentes significados de acuerdo a la cadena signifiante en la que se articulen.

De este modo, las representaciones fotográficas interpelan a los jóvenes, cuya presencia es predominante en las imágenes de este capítulo, como “seguidores”, “fans”, “fanáticos”, “callejeros”, “invisibles”, “víctimas”, “muertos”, que producen diferentes efectos de sujeto. Los jóvenes seguidores del rock parecen convertirse en “fans”, como

comunidad juvenil con códigos comunes, a partir de la reproducción/ transformación que realizan de las interpelaciones, prácticas y símbolos del discurso del rock (la resignificación de las letras de sus canciones, el uso del merchandising del grupo la imitación del estilo de vestimenta de los músicos), de la banda, antes y después del acontecimiento Cromañón, para expresar no sólo su admiración, como seguidores, por el grupo Callejeros, sino también para otorgarles su apoyo y defensa, en tanto “fanáticos,” ante quienes los interpelan como culpables y/ o responsables por lo sucedido.

La condensación entre las interpelaciones del discurso del rock con representaciones de “lo político” conforman un discurso que manifiesta una disputa clásica en el terreno ideológico, entre el discurso “contestatario” rock (sus prácticas y símbolos) Vs. la política y el mercado (políticos, instituciones y empresarios), que parece encarnarse en el acontecimiento Cromañón y expresase en el enunciado: “Ni la bengala ni el rocanrol, a nuestros pibes los mató la corrupción”.

Finalmente, parece reiterarse el intento de asignar a Cromañón la denominación de “acontecimiento catastrófico” en el sentido de que se ha tratado de un “acontecimiento imprevisto y súbito” (Käes, 2006: 164) que ha producido, reproducido y transformado representaciones que, en el caso específico de este capítulo, tienen que ver con el discurso y las interpelaciones particulares del rock en relación a “lo político”.

VI. A modo de cierre

“Cromañón”, significante que designa todo un proceso, ha dado lugar a diversos cambios en las esferas política, social y cultural de nuestro país. En cuanto a los procesos en la vida política pública, hubo una transformación a nivel institucional, en tanto la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires inició un juicio político que terminó con la destitución del entonces Jefe de Gobierno Aníbal Ibarra, al ser considerado “responsable político”, según la denominación de familiares y de la prensa escrita, por el incendio y las muertes.

Este proceso provocó, a su vez, la adhesión de partidos políticos de izquierda y de derecha en un movimiento contingente y heterogéneo, como “elementos” diferenciales que, mediante una “práctica articuladora”, se establecieron en tanto “momentos” equivalentes frente a una misma “demanda”: la destitución de Aníbal Ibarra, la cual también produjo una articulación de significantes del pasado reciente como “juicio”, “Juntas”, golpe”, “Alianza”, “Que se vayan todos”.

En cuanto a lo social y cultural, se generó el debate social sobre las responsabilidades gubernamentales en cuanto a la regulación de normas y leyes en los lugares públicos y la connivencia entre los poderes político y económico, y sobre la concientización social en cuanto al estado de las discotecas y locales destinados a espectáculos musicales. El denominado "efecto Cromañón" -entre otras designaciones que recibió por parte de la prensa masiva- provocó la clausura masiva de discotecas y espacios culturales, en forma posterior al incendio, que incumplían normas de seguridad, no solamente en la Ciudad de Buenos Aires, sino también en diversas partes del país. De esta forma, muchos de los espacios culturales que anteriormente servían para que las pequeñas bandas o artistas en general se dieran a conocer, fueron

clausurados. La intención de las autoridades de mejorar la seguridad de los espectadores afectó los circuitos artísticos independientes. Esto produjo el reclamo de diversas asociaciones de artistas, que incluían desde la apertura de nuevos lugares para trabajar hasta la elaboración de una nueva normativa por considerar obsoleta la actual. En este sentido, Cromañón ha dejado, específicamente, consecuencias sociales o “restos” sobre el rock y sus prácticas, y sobre algunas generaciones de jóvenes (y el resto de la sociedad) que temen que se produzcan otros hechos similares, que han sido denominados “Cromañones”, en sus ámbitos de pertenencia (escuelas, universidades, boliches, recitales, etc.), que se manifiesta como una especie de “angustia-señal” que “es la respuesta del yo a la amenaza de una situación traumática, amenaza que constituye una situación de peligro” (Freud, 1976: 77).

En este sentido, Cromañón aparece como “síntoma”, es decir, como “indicio y sustituto” (Op. Cit.: 87) y/ o “efecto traumático” en lo socio-cultural que, a su vez, parece haber producido el surgimiento de la representación social de la Argentina como metáfora del local incendiado “República Cromañón”, que ha condensado otras representaciones sociales que se encontraban dispersas, las cuales atañen a las instituciones políticas y a la sociedad civil, en las cuales el significante “Cromañón” aparece en lugar de: “una sociedad bajo condiciones de vida prehistóricas”, “impunidad”, “Estado corrupto e ineficiente”, “terrorismo estatal”, “la codicia de los grupos empresariales”; o bien, en lugar de: “indisciplina social”, “ignorancia y falta de educación”, “transgresión e incumplimiento de las leyes por parte de los ciudadanos”, entre otros. Pero, también el significante “Cromañón” aparece a modo de sinécdoque, como la parte que representa al todo, constituye una idea con un alto valor, que se desplaza en elementos secundarios como: “rutas sin señalización”, “cortes de luz sin responsables a la vista”, “puertas de vidrios en escuelas”, “pasajeros que viajan

hacinados en los trenes”, “tapas de alta tensión que matan a transeúntes por falta de mantenimiento”, entre otros sintagmas del sentido común de orden ideológico. Por esto, el denominado “efecto Cromañón” se encuentra, de alguna manera, en relación con la denominación que ha sido utilizada en este trabajo para referirse a Cromañón como un “acontecimiento catastrófico”, en el sentido de que un “acontecimiento imprevisto y súbito” (Käes, 2006: 164) ha producido, reproducido y transformado representaciones que estaban presentes en los discursos a modo de significantes flotantes y que Cromañón parece unirlos como un significantes vacío que no está atado a un determinado y único significado y que, a la vez, parece encarnar la falta social constitutiva.

En las fotografías de prácticas conmemorativas y símbolos, en la prensa escrita masiva, en torno a Cromañón (marchas, escraches, “santuario”, zapatillas, bandera argentina con las fotografías de los fallecidos o éstas colgadas sobre el pecho, “reclamos” por “Justicia”) aparecen algunos aspectos no explorados sobre el “acontecimiento catastrófico”: la representación de un acontecimiento “no natural” y que no podría catalogarse como “genocidio del terrorismo de Estado” pretende ser configurado, por parte de los familiares de los fallecidos, como metonimia o desplazamiento del pasado dictatorial, cuyos efectos y/ o consecuencias reaparecen resignificados en el presente manifestándose bajo nuevas y diferentes formas, escenarios y agentes sociales: “No hay manera de cubrir el pasado con un manto de olvido, ya que surgirá y se manifestará en los escenarios y momentos más inesperados” (Da Silva Catela, 2001: 17).

De este modo, la presente investigación se ha centrado en dilucidar qué fue y es Cromañón y, en este sentido, ha comprobado la producción de una tensión/ polarización entre los mensajes lingüísticos de la prensa escrita masiva (titular, copete y epígrafe)

que denominan, predominantemente, a Cromañón, en tanto acontecimiento, como “tragedia” (pero también como “drama”, “desastre”, “incendio”, “catástrofe”) y las representaciones fotográficas que producen como efecto de sentido la configuración de Cromañón como “masacre”, “matanza”, “genocidio del terrorismo de Estado” y “sacrificio”. Estas últimas designaciones son compartidas por los familiares de los fallecidos en tanto se cree que existió premeditación, intencionalidad y ejecutores de la misma, en este caso, Aníbal Ibarra y Omar Chabán, a modo de figuras sinecdóquicas, representativas de los poderes político y económico, interpelados específicamente como “asesinos” y a los fallecidos como “víctimas”, en tanto efectos de sujeto que provocan las fotografías y que designan un lugar de pasividad y una imagen de indefensión y de inocencia en la representación de los fallecidos.

Si bien, el gobierno (tanto nacional como local), se autodefine discursivamente como “progresista” y el discurso del ex Presidente Néstor Kirchner, al inaugurar el Museo de la Memoria en el predio de la ESMA, el 24 de marzo de 2004, dio cuenta de una aceptación del Estado de la culpa en la desaparición de personas³⁷, aparece representado, para los familiares, únicamente como Aparato Represivo, denominación perteneciente a la perspectiva althusseriana³⁸, que se concibe como un Estado separado de la sociedad, de carácter coercitivo (Althusser, 1970: 20).

En este sentido, los agentes sociales involucrados no se conciben como parte del Estado, en el cual están inmersos y del cual, sin embargo, participan mediante la práctica hegemónica, en la disputa por la configuración de sentidos sociales que consiste en inscribir, en el orden simbólico del discurso y en el escenario público, representaciones de “lo político”, soportadas en el orden imaginario, constitutivo de los sujetos, de carácter inconsciente, es decir, no racional.

³⁷ “Kirchner inauguró el Museo en la ESMA y pidió perdón en nombre del Estado” (*Clarín*, 24/03/2004).

³⁸ La concepción de Estado coercitivo en Althusser es la misma que la de la teoría marxista clásica.

La representación sobre el Estado que configuran las denominaciones del acontecimiento y las interpelaciones particulares de los agentes sociales involucrados determinan, a su vez, una serie de desplazamientos de representaciones de prácticas conmemorativas y símbolos de los Organismos de Derechos Humanos (marchas, escraches, bandera argentina con las fotografías de los rostros de los fallecidos adheridas o colgadas sobre el pecho y el “reclamo” por “Justicia”) que han sido reproducidos/ transformados, por parte de los familiares de Cromañón, en la escenificación del reclamo por “Justicia” y aparecen a modo de significantes con capacidad de vacuidad y flotación, como recursos legítimos, históricos e instaurados en nuestra cultura de “lo político”, para efectuar el reclamo ante las autoridades políticas y para la búsqueda de apoyo por parte de otros sectores de la sociedad, en los casos en los que se producen muertes trágicas.

De este modo, las fotografías de la prensa escrita masiva en torno a Cromañón dan cuenta que los familiares de los fallecidos y la sociedad han sido interpelados, de manera general, por los Organismos de Derechos Humanos en las modalidades del reclamo, es decir, en la constitución de prácticas de “lo político”, en la interpelación particular del binomio “asesinos/ víctimas” y en la reproducción de un modelo de identificación imaginaria de muerte traumática que es el de ausentes por desaparición forzada, los cuales son transformados para otro tipo de acontecimientos, como lo constituye el incendio de Cromañón.

Por su parte, en las fotografías de las modalidades del reclamo en Cromañón aparece la representación del desacuerdo, fundante de “lo político”, bajo la forma de una impugnación, por parte de los familiares, hacia las instituciones que representan a “la política” (Policía Federal, Palacio de Tribunales, Congreso Nacional, Legislatura Porteña, Casa de Gobierno). En este sentido, las representaciones del “genocidio del

terrorismo de Estado” y sus consecuencias dan cuenta que “pasó a ser casi imposible la relación de las fuerzas de seguridad y los ciudadanos frente las situaciones de violencia sin una referencia o el esbozo al menos de un lazo con la década del ‘70” (Da Silva Catela, 2001: 280). Las instituciones políticas son vistas como Aparatos Ideológicos de Estado por donde circula “la ideología de la clase dominante” (Althusser, 1970: 27; 31), entendida ésta como “falsa conciencia” o “velo” a desenmascarar: “Ante el secuestro de sus parientes, los familiares de desaparecidos comenzaron a ‘desconfiar’ de las instituciones en las cuales ‘creían’ (Iglesia, Justicia, políticos, militares)” (Da Silva Catela, 2001: 35). Esta constituye otra de las representaciones que reaparecen del pasado dictatorial y se resignifican, post Cromañón, junto con la impugnación a “lo institucional” y a la clase política que representaba la consigna “Que se vayan todos”, perteneciente a los acontecimientos de diciembre de 2001.

No obstante, el Estado aparece representado como el gran “Otro” que tiene el poder, la responsabilidad y la capacidad de dar todas las respuestas ante los reclamos efectuados por la sociedad, como una fantasía ideológica que estructura la realidad socialmente compartida, a la vez que se lo concibe como “no garante”, ya que en las fotografías de la prensa escrita se representa una ausencia de agentes del Estado en la asistencia a las víctimas (Policía, Bomberos, SAME). Es decir, que se podría dar cuenta de la presencia de una “razón cínica” (Žižek, 1992: 57), es decir, aún sabiendo que el Estado no es garante, se le reclama que lo sea. No obstante, los sujetos parecen estar constituidos, en tanto posicionamientos sociales, como ciudadanos en la concepción de un Estado no garante y como Aparato Represivo que determina sus representaciones, efectuando un marco de inteligibilidad estructurante que no le deja mayores alternativas.

Cromañón parece encarnar representaciones del desacuerdo que tienen que ver con concepciones de Estado (“democrático” y/ o “terrorista”), de ciudadanía (en cuanto

a sus deberes y derechos), de “lo legítimo” y/ o “lo hegemónico” (a nivel de “lo político”, lo social y cultural) y concepciones de “juventud” (“rebelde”/ “sumisa”, “contestataria”/“víctima”) que también constituyen configuraciones del pasado reciente.

Por otro lado, las fotografías sobre Cromañón representan formas simbólicas e imaginarias que contribuyen al trabajo de duelo, por parte de los deudos, además por la existencia de los cuerpos, la certificación de los decesos y de sus sepulturas, debido la naturaleza misma de las muertes, en tanto se trató de un incendio, de un acontecimiento con testigos, sobrevivientes y medios de comunicación que colaboraron en la elaboración de un relato sobre la muerte. En este sentido, las fotografías de marchas, escraches, zapatillas, santuario, imágenes de los fallecidos, recordatorios, entre otros, junto a la representación de los familiares como “protagonistas” del reclamo, mediante la producción de efectos de sentido de llanto, silencio, gritos, tristeza y dolor en las imágenes constituyen indicadores de la aceptación de las muertes y de un atravesamiento del duelo. En este caso, no habría representación de una “compulsión a la repetición”, en el sentido psicoanalítico de negación de la muerte, es decir, como oposición al trabajo de duelo, sino que habría “repetición” en tanto establecimiento de un patrón, una instauración de prácticas conmemorativas públicas e identificatorias de los aniversarios de Cromañón: la marcha, la visita al santuario y la misa en la Catedral Metropolitana de Buenos Aires. En este sentido, cabe aclarar que el presente trabajo no se ha basado en el estudio de este aspecto, ya que el foco está puesto en la definición del acontecimiento y no tanto en las prácticas mismas, sino en lo que se puede rastrear a partir de la representación fotográfica de la prensa escrita masiva, es decir, en lo que ha elegido mostrar y en los modos en que lo ha hecho.

No obstante, las fotografías de la prensa escrita masiva dan cuenta de la representación de un funcionamiento a nivel imaginario, por parte de los familiares,

como si no hubieran tenido los cuerpos³⁹ cuando, en realidad, lo que no hubo fue un acceso directo a ellos, y esto se puede observar en la realización de rituales mortuorios, de alguna manera, alternativos para la elaboración de la muerte, como lo constituye la representación del santuario con los retratos fotográficos de los difuntos, acompañados de sus nombres, que aparecen como sinécdoques y metáforas del cementerio y de las lápidas sepulcrales, o más bien, como “monumentum”, en tanto, tumba simbólica, vacía, que tiene el sentido de rememorar” (Ariès, 1982: 51).

Asimismo, la representación fotográfica del santuario construye al acontecimiento como “sacrificio” y genera un proceso simbólico de “sacralización” de los difuntos, acompañado de rituales mortuorios que “condensan” prácticas, símbolos e interpelaciones particulares provenientes de la “cultura popular”, la “religión católica” y lo que podría denominarse religiosidad popular, como prácticas “sincréticas” actuales, que se pueden observar en los santuarios dedicados a santos e ídolos populares, y que parecieran funcionar a modo de fantasía ideológica que otorga una especie de respuesta frente a lo que podría denominarse muertes trágicas o traumáticas.

De este modo, Cromañón en tanto acontecimiento no podría ser catalogado como catástrofe social, como lo constituyó el “genocidio del terrorismo de Estado” ya que existió, desde un principio y por parte de los familiares, la posibilidad de representación psíquica, es decir, de poder inscribir en términos simbólicos representaciones soportadas en el orden imaginario, en la puesta en escena de prácticas conmemorativas y símbolos. No obstante, Cromañón podría ser considerado como “acontecimiento catastrófico”, categoría propuesta en el presente trabajo y aplicable a este caso específico, en el sentido de que se trató de un “acontecimiento imprevisto y súbito” (Käes, 2006: 164) que convocó en su denominación, mediante la reproducción/

³⁹ Como podría considerarse el caso de la figura de los desaparecidos, en tanto “categoría que representa esta triple condición: la falta de un cuerpo, de un momento de duelo y de una sepultura” (Da Silva Catela: 2001: 121).

transformación de una memoria discursiva, representaciones provenientes de acontecimientos donde el Estado cumplía preponderantemente el rol de Aparato Represivo. No obstante, Cromañón podría catalogarse como una catástrofe social por el hecho de haber sido representado por los medios masivos de comunicación y los relatos de testigos y sobrevivientes.

Por su parte, la representación fotográfica de Cromañón también evidencia la presencia del rock que el presente trabajo aborda como discurso ideológico con prácticas, símbolos, interpelaciones específicas (“rebelde”, “contestatario”, “antisistema”, “contrahegemónico”, “contracultural”) que se condensan con representaciones del desacuerdo, propio de “lo político”, en la expresión de un “inconformismo” ante la “falta” o imposibilidad estructural de lo social, sobre la cual se fundan el Estado y la ciudadanía y que se presentifica en Cromañón. En este sentido, el discurso del rock aparece como (re) configurador de prácticas, símbolos propios y/ o resignificados (zapatillas, remeras, banderas, fogón, guitarreada) y de modalidades de “lo político” en la escenificación del reclamo. Además, aparecen interpelaciones específicas del denominado “rock chabón”, el cual pretende presentarse como un discurso más “contestatario” que el del rock en general pero, en realidad, presenta más continuidades que rupturas con respecto a éste último.

La condensación entre el rock y “lo político” parece encarnarse en la representación de una relación de “identificación” entre seguidores y el grupo Callejeros. La misma permite observar no sólo la producción de un reconocimiento ideológico mutuo a partir de interpelaciones particulares compartidas (“Callejeros” e “Invisibles”), el posicionamiento de “víctimas” con posterioridad al incendio, y la expresión del desacuerdo por parte de los seguidores hacia quienes intentan responsabilizar y/ o culpabilizar a la banda por lo sucedido, sino que también se puede

ver la expresión de una interpelación de clase en el terreno ideológico, que denota cierto posicionamiento socio-económico que parecen compartir tanto seguidores como banda, en el cual parecen reconocerse, y que daría cuenta de ciertas prácticas supuestamente ligadas a ese posicionamiento y a la pertenencia del “rock chabón” que ha sido el “blanco” de la crítica social y del “establishment del rock”, post Cromañón, como causante del incendio por el uso de pirotecnia en lugares cerrados, la asistencia de menores de edad a recitales y la supuesta existencia de guarderías clandestinas en los baños de locales durante los recitales, entre otros.

Las interpelaciones específicas del rock condensadas con representaciones de “lo político” expresan el desacuerdo con “la política”, bajo un discurso “antisistema” ante la representación de un Estado que “mata jóvenes por adherir a la ideología del rock”. Esta es una connotación perteneciente a la lucha política presente desde el surgimiento mismo del movimiento del rock, la cual le da nacimiento, y que parece encarnarse también en Cromañón.

De este modo, Cromañón constituye un significante que representa una multiplicidad de sentidos no sólo en torno a la construcción de sí como acontecimiento, sino también y sobre todo, en torno al pasado reciente, a “lo político”, “la política”, “lo religioso” y/ o lo que podría denominarse religiosidad popular y el “rock”. En este sentido, Cromañón podría ser considerado un significante con capacidad de vacuidad y de flotación que adquiere sentido de acuerdo a la cadena significativa en la que se articule, por lo cual, da cuenta de la lucha política por fijar, precaria y provisoriamente, los sentidos en torno de su configuración.

VI. Bibliografía

VI. I. Bibliografía principal

ARIÈS, Philippe (1982). La muerte en Occidente. Editorial Argos Vergara, Barcelona.

ALTHUSSER, Louis (1970: 7-84). Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Nueva Visión, Buenos Aires.

BARTHES, Roland (2003). La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía. Editorial Paidós, Buenos Aires.

BARTHES, Roland (1986: 11-40). “La imagen fotográfica”. En Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces. Editorial Paidós, Barcelona.

DA SILVA CATELA, Luzmila (2001). No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos. Ediciones Al Margen, La Plata.

FREUD, Sigmund (1976: 285-315). Cap. VI: “La elaboración onírica”. Apartados: “La labor de condensación” y “El proceso de desplazamiento”. En La interpretación de los sueños, Obras Completas, Vol. IV, Amorrortu Editores, Buenos Aires.

FREUD, Sigmund (1976: 237-255). “Duelo y melancolía”. En Obras Completas, Vol. XIV, Amorrortu Editores, Buenos Aires.

FREUD, Sigmund (1976: 147-157). “Recordar, repetir, reelaborar”. En Obras Completas, Vol. XII, Amorrortu, Buenos Aires.

FREUD, Sigmund (1976: 217-251). “Lo ominoso”. En Obras Completas, Vol. XVII, Amorrortu, Buenos Aires.

GRUPO μ (1987: 170-199). Retórica General. Paidós, Barcelona.

KÄES, René (2006: 159-187). “Rupturas catastróficas y trabajo de memoria. Notas para una investigación”. En Violencia de Estado y Psicoanálisis. Centro Editor de América Latina, APDH, Buenos Aires.

LACLAU, Ernesto, y MOUFFE, Chantal (1987: 129-189). “Más allá de la positividad de lo social: antagonismo y hegemonía”. En Hegemonía y estrategia socialista. Siglo XXI, Buenos Aires.

LACLAU, Ernesto (2002: 9-55). “Muerte y resurrección de la teoría de la ideología”. En Misticismo, retórica y política. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

LACLAU, Ernesto (2005). La razón populista. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

LEWIS, Lisa (1990). Gender Politics and MTV. Voicing the difference. Temple University Press, Philadelphia.

MAGNY, Jöel (2005). Vocabularios del cine. Paidós, Barcelona.

PÊCHEUX, Michel (2003: 157-167). “El mecanismo del reconocimiento ideológico”. En Žižek, S. (comp.). Ideología. Un mapa de la cuestión, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

PÊCHEUX, Michel (1978: 31-77; 230-254). Cap. I, parte II: “Orientaciones conceptuales para una teoría del discurso” y Segunda parte, Cap. I: “Formación social, lengua y discurso”. En Hacia un análisis automático del discurso. Gredos, Madrid.

PÊCHEUX, Michel (1997). “O discurso. Estrutura ou acontecimento”. São Paulo, Pontes. Traducción del portugués realizada por Paula Rodríguez Marino para Teoría y Prácticas de la Comunicación III y Seminario de Opinión Pública, Medios y Ciudadanía. Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Mimeo, Buenos Aires, 2do. Cuatrimestre 2005/ 2006.

RANCIÈRE, Jacques (1996). El desacuerdo. Política y Filosofía. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

RODRÍGUEZ MARINO, Paula (2006: 170-183). “Estrategias de lo traumático y la ‘memoria airada’ en ‘*Un muro de silencio*’”. *Revista Signo y Pensamiento*. Volumen XXV, N° 48. Departamento de Comunicación, Facultad de Comunicación y Lenguaje, Pontificia Universidad Javeriana.

SCHEJTMAN, Fabián (2002: 179-234). “Introducción a los tres registros”. En Mazzuca, Roberto (comp.), et al. Psicoanálisis y psiquiatría: encuentros y desencuentros. Berggasse 19 Ediciones, Buenos Aires.

SEMÁN, Pablo (2006: 61-77). “Vida, apogeo y tormentos del ‘rock chabón’”. En Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva. Editorial Gorla, Buenos Aires.

TODOROV, Tzvetan; DUCROT, Oswald (1987). Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Siglo XXI Editores, México.

VECCHIOLI, Virginia (2001: 83-102). “Políticas de la Memoria y Formas de Clasificación Social. ¿Quiénes son las ‘Víctimas del Terrorismo de Estado’ en la Argentina?”. En La imposibilidad del olvido. Recorridos de la Memoria en Argentina, Chile y Uruguay. Bruno Groppo-Patricia Flier (comps.). Ediciones Al Margen, Buenos Aires.

VEZZETTI, Hugo (2002). Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

VILA, Pablo (1985: 83-147). “Rock nacional. Crónicas de la resistencia juvenil”. En JELIN, Elizabeth. Los nuevos movimientos sociales. CEAL, Buenos Aires, Vol. 1.

Vila, Pablo (1987: 23-29). “El rock: música argentina contemporánea”. En *Revista Punto de Vista* N° 30.

VI. II. Bibliografía secundaria

ALABARCES, Pablo (1993). Entre gatos y violadores. El rock en la cultura argentina. Ediciones Colihue, Buenos Aires.

ALESSANDRIA, Jorge (1996). Imagen y metaimagen. Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires.

ALTHUSSER, Louis (1967: 182-206). “Marxismo y Humanismo”. En La revolución teórica de Marx. Siglo XXI, Buenos Aires.

ALTHUSSER, Louis (1974: 75-81). “Observación sobre una categoría: “proceso sin sujeto ni fin(es)”. En Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis. Siglo XXI, Buenos Aires.

AMARC – ALC (Asociación Mundial de Radios Comunitarias de América Latina y el Caribe) (2005: 45). “Dossier: graffiti, educación popular, cine y televisión” en *Revista Cara y Señal* N° 10.

CALETTI, Sergio (2001). “En torno de la subjetividad y otros textos”. (Borradores de trabajo para discusión). Ficha de Cátedra de Comunicación III, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires.

CAROZZI, María Julia (2006: 97-109). “Antiguos difuntos y difuntos nuevos. Las canonizaciones populares en la década del 90”. En Semán, Pablo, Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva. Editorial Gorla, Buenos Aires.

CHAVES, Norberto (1988). “La imagen corporativa”. Editorial Gili, Barcelona.

Diccionario de la Lengua Española (2009). Real Academia Española, 22^a Edición, ESPASA-CALPE, Madrid.

Diccionario inglés-español Oxford (2005). Oxford University Press, Philadelphia.

DUBOIS, Phillipe (2008: 273-292). Cap. VII: “La fotografía como aparato psíquico”. En El acto fotográfico y otros ensayos. La Marca Editora, Buenos Aires.

FEIERSTEIN, Daniel (2000: 13-29). “El genocidio como práctica social”. En Seis estudios sobre genocidio. Análisis de las relaciones sociales: otredad, exclusión y exterminio. EUDEBA, Buenos Aires.

FREUD, Sigmund (1976). “Psicología de las masas y análisis del Yo”. En Obras Completas. Vol. XVIII, Amorrortu Editores, Buenos Aires.

FREUD, Sigmund (1976: 74-161). “Inhibición, síntoma y angustia”. En Obras Completas, Vol. XX, Amorrortu, Buenos Aires.

JELIN, Elizabeth (2002). Los trabajos de la memoria. Colección Memorias de la Represión. Siglo XXI Editores, Madrid.

LACLAU, Ernesto (1995: 69-86). “¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política?”. En Emancipación y Diferencia. Ariel, Barcelona.

LORENZANO, Sandra (2001). Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura. Universidad Autónoma Metropolitana, México.

LORENZ, Federico (2002: 53-98). “¿De quién es el 24 de marzo? Las luchas por la memoria del golpe de 1976”. En Jelin, Elizabeth (comp.). Las conmemoraciones. Las disputas en las fechas “in-felices”. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

LOWRIE, Charlotte. “¿Qué se considera una buena foto?”. Disponible en <<http://www.avizora.com/publicaciones/publicaciones.html>>, capturado el 20/02/2009.

MAINGUENEAU, Dominique (1999). Términos claves del análisis del discurso. Nueva Visión, Buenos Aires.

NÚÑEZ, Gerardo. “La fotografía. Los cuantums del tiempo”. Disponible en <<http://www.fotomundo.com>>, capturado en octubre de 2005.

Organización de las Naciones Unidas. “¿Qué es un desastre?”. Disponible en <http://www.unisdr.org/eng/public_aware/world_camp/2004/booklet-spa/page5-spa.pdf> capturado el 18/02/2009.

RABEY, Mario y MERLINO, Rodolfo (1988: 113-120). “El control ritual-rebaño entre los pastores del altiplano argentino”. En Flores Ochoa, Jorge Ed., Llamichos y paqocheros: Pastores de llamas y alpacas. Cuzco, Perú.

REVERTE Coma, José Manuel. “Neoantropinos”. Museo de Antropología Médico-Forense Paleopatología y Criminalística. Disponible en <<http://www.gorgas.gob.pa/museoafc/loscriminales/evolucion/neoantropinos.html>>, capturado el 28/10/08.

RICOEUR, Paul (1999). La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido. Arrecife Producciones, Madrid.

RODRÍGUEZ MARINO, Paula; Shtivelband, Ernesto y Terriles, Ricardo (2004: 51-56). “Fotografía y desaparición. La dimensión del recuerdo”. *Revista Puentes*. Publicación trimestral de la Comisión por la Memoria. Año 4, número 11, La Plata.

RUSSO, Eduardo (2003). Diccionario de cine. Paidós/ El Amante de Cine, Buenos Aires.

SCENNA, Miguel Ángel (1984: 231-232). Las brevas maduras. Memorial de la Patria. Tomo I, Editorial La Bastilla, Buenos Aires.

SCHAEFFER, Jean Marie (1990 : 9-113). La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico. Cátedra, Madrid.

SONERÍA, Abelardo y otros (1996). Sociología de la religión. Editorial Docencia, Buenos Aires.

SONTAG, Susan (2003). Ante el dolor de los demás. Alfaguara, Buenos Aires.

VERGARA, Gloria (2003: 57-66). “El inframundo maravilloso. Cultura y magia en las narraciones orales de Coahuayana”. En Estudios sobre las culturas contemporáneas. Vol. IX, N° 17, Universidad de Colima, México.

VIGIL, Carlos (1968). Los Monumentos y lugares históricos de la Argentina. Editorial Atlántida, Buenos Aires.

ŽIŽEK, Slavoj (1992: 125-175). “Che Vuoi?”. En El sublime objeto de la ideología. Siglo XXI, México.

VII. Material de análisis

-“Tragedia en un recital: 169 muertos”, La Nación On Line, 31/12/2004 y 30/12/2005.

[Foto N° 1]. Disponible en
<http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20041231.html> y

<http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20051230.html>, capturado en 2007.

-Idem. [Foto N° 2].

-Idem. [Foto N° 3].

-“Declaró ante la Justicia. Chabán dijo que lo de Cromagnon fue un atentado. Afirmó que tres jóvenes fueron los que tiraron la pirotecnia”, La Nación On Line, 09/12/2005.

[Foto N° 4]. Disponible en
<http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20051209.html>, capturado en 2007.

-“El juicio político contra el suspendido jefe de gobierno. La ciudad, empapelada con polémicos afiches. Unos carteles que contraponen fotos de Ibarra y su abogado Strassera con las de Macri y el ex presidente de facto Jorge Videla aparecieron esta

mañana en varios puntos del microcentro”, La Nación On Line, 06/02/2006. [Foto N° 5]. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20060206.html>, capturado en 2007.

-<<http://www.lospibesdecromagnon.org.ar>>. [Foto N° 6]. Capturado en 2007.

-“Comenzó en la plaza Miserere. Masiva protesta frente al gobierno porteño y la Casa Rosada. Esta tarde, más de mil personas marcharon en reclamo de justicia para las víctimas de la tragedia; se registraron algunos incidentes frente a la Morgue Judicial; convocaron a un cacerolazo para mañana a las 20”, La Nación On Line, 01/01/2005. [Foto N° 7]. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20050101.html>, capturado en 2007.

-“Tres días después del horror: reacciones por la tragedia. Airado reclamo de justicia en las calles. Más de 2500 personas, marcharon hasta Plaza de Mayo para exigir la renuncia de Aníbal Ibarra”, La Nación On Line, 03/01/2005. [Foto N° 8]. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20050103.html>, capturado en 2007.

-“Tensión en la marcha. Luego de una pacífica movilización por parte de familiares y amigos de las víctimas, se produjeron serios enfrentamientos entre un grupo de jóvenes y la policía; hubo heridos y cerca de 40 detenidos”, La Nación On Line, 06/01/2005. [Foto N° 9]. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20050106.html>, capturado en 2007.

-“A una semana del horror: incidentes en la cuarta marcha. Más de 10.000 personas pidieron que renuncien Ibarra y Kirchner. Hubo incidentes cuando la manifestación se desconcentraba; detuvieron a 40 personas”, La Nación On Line, 07/01/2005. [Foto N° 10]. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20050107.html>, capturado en 2007.

-“La tragedia en la disco de Once: los familiares de las víctimas exigen justicia. Marcha y reclamos por Cromagnon. Más de 2000 personas se reunieron en la plaza Miserere y se dirigieron a la Plaza de Mayo; pidieron la renuncia de Ibarra”, La Nación On Line, 01/03/2005. [Foto N° 11]. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20050301.html>, capturado en 2007.

-“Recordaron a las víctimas del incendio en República Cromagnon...”, La Nación On Line, 31/03/2005. [Foto N° 12]. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20050331.html>, capturado en 2007.

-“Declaró ante la Justicia. Chabán dijo que lo de Cromagnon fue un atentado”, La Nación On Line, 09/12/2005. [Foto N° 13]. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20051209.html>, capturado en 2007.

-“La tragedia de la disco en Once. Familiares expresaron su repudio en Plaza de Mayo. Antes, realizaron un abrazo simbólico al Palacio de Tribunales”, La Nación On Line, 14/05/2005. [Foto N° 14]. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20050514.html>, capturado en 2007.

-Idem. [Foto N° 15].

-“Familiares dolidos y sin respuesta...”, La Nación On Line, 29/01/2005. [Foto N° 16].

-“La ciudad: comenzó el período de sesiones ordinarias en la Legislatura. De espaldas, protestaron contra Ibarra. Los familiares de las víctimas de Cromagnon repudiaron el mensaje del jefe de gobierno porteño”, La Nación On Line, 02/03/2005. [Foto N° 17]. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20050302.html>, capturado en 2007.

-“Declaró ante la Justicia. Chabán dijo que lo de Cromagnon fue un atentado...”, La Nación On Line, 09/06/2005. [Foto N° 18]. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20050609.html>, capturado en 2007.

-Idem. [Foto N° 19].

-Idem. [Foto N° 20].

-“Juicio político a Ibarra: descontrol por las demoras en el proceso. Cromagnon: dura reacción de familiares. Agredieron verbalmente al jefe de gobierno y a los diputados que instruyen la investigación por la tragedia de Once”, La Nación On Line, 14/09/2005. [Foto N° 21]. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20050914.html], capturado en 2007.

-“Se reanuda la sesión en la Legislatura. Deciden hoy el juicio político de Ibarra. Los padres de las víctimas pedirán al vicejefe de gobierno que se eliminen las restricciones de ingreso en el recinto”, La Nación On Line, 14/11/2005. [Foto N° 22]. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20051114.html], capturado en 2007.

-“Balance de la primera jornada del juicio. Familiares de las víctimas se mantuvieron calmos para garantizar que nada entorpeciera el proceso”, La Nación On Line, 18/01/2006. [Foto N° 23]. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20060118.html], capturado en 2007.

-“Chabán ya no está en la cárcel, pero sigue rodeado de policías. Lo custodian para prevenir incidentes con familiares de víctimas de la tragedia”, La Nación On Line, 09/12/2007. [Foto N° 24]. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20071209.html], capturado en 2007.

-“El incendio en el boliche de Once. Reclamo de justicia a un año de la tragedia...”, La Nación On Line, 30/12/2005. [Foto N° 25]. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20051230.html], capturado en 2007.

-<<http://www.quenoserepita.com.ar>> [Foto N° 26]. Capturado en 2007.

-<<http://www.lospibesdecromagnon.org.ar>> [Foto N° 27]. Capturado en 2007.

-“Tenso clima. Negaron el planteo de nulidad pedido por Aníbal Ibarra...”, La Nación On Line, 17/01/2006. [Foto N° 28]. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20060117.html>, capturado en 2007.

-Idem. [Foto N° 29].

-“A tres años de la tragedia. Reclamo de justicia por las víctimas de Cromagnon...”, La Nación On Line, 31/12/2007. [Foto N° 30]. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20071231.html>, capturado en 2007.

-“La cuadra de la discoteca, un santuario. En el frente del vallado policial en el barrio de Once se multiplican las velas, flores e imágenes de las víctimas de la tragedia”, La Nación On Line, 01/01/2005. [Foto N° 31]. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20050101.html>, capturado en 2007.

-Idem. [Foto N° 32].

-Idem. [Foto N° 33].

-“Por las víctimas en Cromagnon. Concluyó la marcha, a dos años de la tragedia. Los familiares y amigos de las víctimas del incendio avanzaron de Plaza de Mayo hacia Plaza Once; reclamos por los 194 muertos”, La Nación On Line, 30/12/2006. [Foto N° 34]. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20061230.html>, capturado en 2007.

-“Cromagnon, un drama que continúa. El mismo dolor, a un año de la tragedia de la disco. Dramáticos relatos de los que socorrieron a las víctimas”, La Nación On Line, 30/12/2005. [Foto N° 35]. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20051230.html>, capturado en 2007.

-“Tensión en la marcha. Luego de una pacífica movilización por parte de familiares y amigos de las víctimas, se produjeron serios enfrentamientos entre un grupo de jóvenes y la policía; hubo heridos y cerca de 40 detenidos”, La Nación On Line, 06/01/2005.

[Foto N° 36]. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20050106.html>, capturado en 2007.

-“Seis días después del horror: la calle sigue siendo escenario del dolor. La noche en vela y el alma en pena, en el santuario de Once. Amigos y familiares de las víctimas cuidan las 24 horas el improvisado memorial. Se quedan en vigilia para cuidar las ofrendas y los carteles que reclaman justicia. Los que visitan el lugar por la madrugada buscan descargar su indignación y dolor en la intimidad”, La Nación On Line, 06/01/2005. [Foto N° 37]. Disponible en

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20050106.html>, capturado en 2007.

-Idem. [Foto N° 38].

-“Por las víctimas en Cromagnon. Concluyó la marcha, a dos años de la tragedia. Los familiares y amigos de las víctimas del incendio avanzaron de Plaza de Mayo hacia Plaza Once; reclamos por los 194 muertos”, La Nación On Line, 30/12/2006. [Foto N° 39]. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20061230.html>, capturado en 2007.

-Idem. [Foto N° 40].

-“Tras la tragedia de Cromañón. Callejeros concretó el regreso. El grupo cantó ante más de veinte mil fans en un polémico recital; el ex empresario Omar Chabán dijo que abrazaría a Pato Fontanet para ‘llorar juntos por lo que pasó’”, La Nación On Line, 21/09/2006. [Foto N° 41]. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20060921.html>, capturado en 2007.

-“Tenso clima. Negaron el planteo de nulidad pedido por Aníbal Ibarra...”, La Nación On Line, 17/01/2006. [Foto N° 42]. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20060117.html>, capturado en 2007.

-<<http://www.lospibesdecromagnon.org.ar>> [Foto N° 43]. Capturado en 2007.

-“A tres días de la tragedia en el recital que dejó 182 muertos. Fuerte reclamo de los familiares de las víctimas. Cientos de manifestantes protestaron esta noche frente a la sede del Gobierno porteño en reclamo de justicia; pidieron la renuncia de Aníbal Ibarra”, La Nación On Line, 02/01/2005. [Foto N° 44]. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20050102.html>, capturado en 2007.

-<<http://www.lospibesdecromagnon.org.ar>> [Foto N° 45]. Capturado en 2007.

-“A tres años de la tragedia. Reclamo de justicia por las víctimas de Cromagnon...”, La Nación On Line, 31/12/2007. [Foto N° 46]. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20071231.html>, capturado en 2007.

-<<http://www.lospibesdecromagnon.org.ar>> [Foto N° 47]. Capturado en 2007

-Idem. [Foto N° 48].

-“Mensajes y ritos en la entrada de Cromañón, ahora un altar popular. Las ofrendas en memoria de los chicos. Hay zapatillas de esas que no se lavan, imágenes religiosas, Gauchitos Gil, corazones y muchas, muchas cartas. Hay flores y un tapiz formado por tantas camisetas ahora sin dueño. Gesto de dolor y recuerdo, la esquina de Ecuador y Mitre es un altar para ellos”, Página/12, 23/01/2005. [Foto N° 49]. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20050123.html>, capturado en 2007.

-“Tras la tragedia de Cromañón. Callejeros concretó el regreso. El grupo cantó ante más de veinte mil fans en un polémico recital; el ex empresario Omar Chabán dijo que abrazaría a Pato Fontanet para ‘llorar juntos por lo que pasó’”, La Nación On Line, 21/09/2006. [Foto N° 50]. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=20060921.html>, capturado en 2007.

-Idem. [Foto N° 51].

-Idem. [Foto N° 52].

Notas:

-“Los fans de Callejeros: típicos rockeros con los códigos del fútbol”, La Nación On Line, 02/01/2005, pág. 20, sección Sociedad.

-“Celina, el barrio de Callejeros, entre la tristeza y el ‘aguante’”, Clarín, 07/01/2005, pág. 18, sección Sociedad.

-“El peor final para una gran familia”, La Nación, 02/01/2005, pág. 7, sección Sociedad.