

El santuario de Cromañón: ¿templo o cementerio?

Por María Luisa Diz

María Luisa Diz. Licenciada en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. El artículo forma parte de la tesina de graduación: "Cromañón: configuraciones del pasado reciente y reelaboración de significados y prácticas". La autora participa como investigadora en el proyecto para la programación UBACyT 2010-2012: "Representaciones y posdictadura: huellas del pasado en la producción cultural", IIGG, FSOC, UBA, dirigido por la Doctoranda Paula Rodríguez Marino.

El santuario de Cromañón, ubicado en el porteño barrio de Once, comenzó a tomar forma, de manera improvisada, durante las primeras 48 horas posteriores al incendio ocurrido el 30 de diciembre de 2004 en el boliche *República Cromañón*. 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.

Para poder dar cuenta de las representaciones del santuario de Cromañón serán analizadas fotografías del mismo en las notas de la prensa escrita masiva, teniendo en cuenta el tipo de plano, enfoque, encuadre y angulación para dar cuenta de los efectos de sentido -representaciones de orden imaginario, 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» (Althusser, 1970: 68).

En primer lugar, se analizará una nota titulada: «**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) -I-. 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, configurado por las fotografías como «sacrificio».

La nota está acompañada por una fotografía (Foto Nº 1) en plano medio que encuadra a los personajes de pie» (Magny, 2005: 39), muestra en foco 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 está iluminada por la luz del día y conforma un índice de la calle que permanece, por cierta apertura del encuadre, fuera de campo. El epígrafe cumple una función de relevo en cuanto a la deno-

minación del lugar y la representación del mismo, por lo cual «pasa de ser el guía de la identificación a serlo el de la interpretación» (Barthes, 1986: 36).



(Foto N° 1) Se improvisó un altar en honor a las víctimas

El titular interpela particularmente, es decir, constituye subjetivamente 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.

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» (•iek, 1992: 95; 143-144). Como si el lugar, en su naturaleza misma, hubiera sido siempre un «santuario», en el sentido de «atribuir carácter sagrado, digno de veneración y respeto, a lo que no lo tenía» (Diccionario de la Enciclopedia Española, 2009). 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).

El efecto de sentido que provoca esta fotografía 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 «monumento, 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».

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.

Por su parte, el titular hace 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» (Diccionario de la Enciclopedia Española, 2009). 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» (Idem). 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 las flores, 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 del encendido de velas a las imágenes religiosas o santos en los templos y la ofrenda floral 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).

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).

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; reclamos 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° 2) 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, en tanto «el vínculo que se encuentra entre estos objetos supone que los mismos forman un conjunto como el todo y la parte» (Grupo i, 1987: 191).

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° 2) *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 repre-

sentan 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. 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 interpela 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» (•iek, 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° 3) 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, es decir, «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 -2-*, a menudo sutil, lo teledirige en un sentido escogido de antemano» (Barthes, 1986: 36), en tanto parece fijar el sentido de la imagen en el efecto que ésta produce.



(Foto N° 3) 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, en este caso, «drama» funciona como adjetivación de los testimonios de las «víctimas» sobrevivientes. Mientras que «tragedia» tiene el estatus 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 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° 3) 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» que 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 ‘afin’ 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» -3-, 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.

No obstante, la imagen 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 -4- y, a la vez, se 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» -5- (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 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.

La representación los fallecidos por una relación sinecdóquica 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 **muer-tos**» (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° 4) 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 N° 4) 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 cielo -6-. 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», connota 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. 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» -7-, 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.

Las fotografías analizadas 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.

La posibilidad de representación psíquica, por parte de los familiares, del acontecimiento 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 poder inscribir en el orden de lo simbólico representaciones soportadas en el orden imaginario, es decir, inconsciente, no racional, dan cuenta que el acontecimiento 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 desapare-

cida: 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» -8- 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 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 desaparecidos -9- 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» -10- 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, 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) -que plantea la idea de que «sobre el discurso sobrevuela la memoria de otros discursos, 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.

Referencias bibliográficas

- ARIÈS, Philippe (1982). *La muerte en Occidente*. Barcelona: Editorial Argos Vergara.
- ALTHUSSER, Louis (1970). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión: 7-84.
- BARTHES, Roland (2003). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- BARTHES, R. (1986). «La imagen fotográfica». En *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós: 11-40.
- CAROZZI, María Julia (2006). «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*. Buenos Aires: Editorial Gorla: 97-109.
- DA SILVA CATELA, Ludmila (2001). *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Diccionario de la Lengua Española (2009). Real Academia Española, 22ª Edición. Madrid: ESPASA-CALPE.
- DUBOIS, Phillippe (2008). Cap. VII: «La fotografía como aparato psíquico». En *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca Editora: 273-292.
- FREUD, Sigmund (1976). «Duelo y melancolía». En *Obras Completas*, Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores: 237-255.
- FREUD, S. (1976). «Recordar, repetir, reelaborar». En *Obras Completas*, Vol. XII. Buenos Aires: Amorrortu: 147-157.
- FREUD, S. (1976). «Lo ominoso». En *Obras Completas*, Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu: 217-251.
- GRUPO i (1987). *Retórica General*. Barcelona: Paidós: 170-199.
- JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Colección Memorias de la Represión. Madrid: Siglo XXI Editores.
- KÄES, René (2006). «Rupturas catastróficas y trabajo de memoria. Notas para una investigación». En *Violencia de Estado y Psicoanálisis*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, APDH: 159-187.
- MAGNY, Joël (2005). *Vocabularios del cine*. Barcelona: Paidós.
- MAINGUENEAU, Dominique (1999). *Términos claves del análisis del discurso*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- PÊCHEUX, Michel (2003). «El mecanismo del reconocimiento ideológico». En •i•ek, S. (comp.). *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: 157-167.
- PÊCHEUX, M. (1978). 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*. Madrid: Gredos: 31-77; 230-254.
- RUSSO, Eduardo (2003). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós/ El Amante de Cine.
- SCHAEFFER, Jean Marie (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra: 9-113.
- TODOROV, Tzvetan; Oswald DUCROT (1987). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI Editores.
- I•EK, Slavoj (1992). «Che Vuoi?». En *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI: 125-175.

NOTAS

- 1- Las negritas son mías.
- 2- «Dispatch»: enviar (Diccionario Español-Inglés Oxford, 2005). En este caso, el término «dispatching» hace referencia al envío-reenvío de sentido.
- 3- «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).
- 4- «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 sinecdóques» (Grupo i, 1987: 176).
- 5- 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).
- 6- Esta imagen parece representar la idea de los ángeles descalzos.
- 7- 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.
- 8- «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).
- 9- 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).
- 10- 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).