



MARTIN SCHIAPPACASSE

Entre el templo y el cementerio: un análisis del santuario de Cromañón desde la fotografía de prensa

POR MARÍA LUISA DIZ

Licenciada en Ciencias de la Comunicación y doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Actualmente cuenta con una beca de posgrado del CONICET. Es integrante del Núcleo de Estudios sobre Memoria del Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES) y Coordinadora General de *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. El presente artículo forma parte de su tesis de grado "Cromañón: configuraciones del pasado reciente y reelaboración de significados y prácticas".

El santuario de Cromañón comenzó a tomar forma, de manera improvisada, durante las primeras 48 horas posteriores al incendio ocurrido el 30 de diciembre de 2004 en la discoteca República Cromañón, ubicada en el porteño barrio de Once. 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 aquellos sobre el vallado policial colocado frente al local incendiado.

El presente artículo pretende analizar algunas fotografías destacadas del santuario de Cromañón que circularon por la prensa escrita masiva de manera online, teniendo en cuenta algunos aspectos técnicos de las imágenes (tipo de plano, enfoque, encuadre y angulación) y los epígrafes que las acompañan, para poder dar cuenta de los efectos de sentido —es decir, representaciones de orden imaginario que aparecen traducidas en el orden simbólico, en este caso, de la fotografía— sobre el santuario que, a su vez, configuran representaciones sobre el acontecimiento Cromañón —que se produce "en el punto de encuentro entre actualidad¹, actualización² y memoria discursiva³" (Pêcheux, 1997: 3)—, así como también efectos de sujeto (Pêcheux, 1978), esto es, nominaciones acerca de los fallecidos, producto de las interpelaciones de las ideologías en particular que expresan posiciones de clase (Althusser, 1970).

CROMAÑÓN: DE DISCOTECA A SANTUARIO, DE CALLEJEROS A SANTOS

El 1º de enero de 2005, es decir, dos días después del incendio, aparece una nota en *lanacion.com*, titulada: "La cuadra de la discoteca, un santuario. En el frente del va-

llado policial en el barrio de Once se multiplican las velas, flores e imágenes de las víctimas de la tragedia"⁴. La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 1) en plano medio "que encuadra a los personajes de pie" (Magny, 2005: 39), en este caso, a tres mujeres, entre ellas, una religiosa con las manos juntas a modo de rezo frente al vallado, hacia el cual miran. En foco se observan flores y velas sobre el piso, y el vallado que se observa en parte, del cual se destaca una bandera argentina colgada. 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. Sobre el sector izquierdo superior de la fotografía, se observa parte de un cuadro en el que aparece el dibujo de una persona en posición de rezo, de manera similar a la religiosa. El epígrafe cumple una función de relevo con respecto a la imagen, por lo cual "pasa de ser el guía de la identificación a serlo el de la interpretación", en términos de Barthes (1986: 36): "Se improvisó un altar en honor a las víctimas".

El titular de la nota nomina al lugar donde se ubicaba la discoteca República Cromañón como un "santuario", es decir, un "templo en que se venera la imagen o reliquia de un santo de especial devoción" (Real Academia Española, 2009). La fotografía también configura ese efecto de sentido de "templo" y esto produce, a su vez, el efecto de sujeto de los fallecidos como "santos", quienes se caracterizan por ser "perfectos y libres de toda culpa" (ídem), es decir, que no se los representa como culpables y/o responsables por lo sucedido.

► El lugar es nominado por el epígrafe de la fotografía como "altar", cuyo significado es el de "montículo, piedra o construcción elevada donde se celebran ritos religiosos como sacrificios, ofrendas, etc." (ídem). El altar fue improvisado "en honor", en el sentido de "ceremonial con que se celebra a alguien por su cargo o dignidad" (ídem). Este ceremonial se celebra a las "víctimas" que, entre varias acepciones se refieren principalmente a "personas sacrificadas o destinadas al sacrificio" (ídem). No obstante, son víctimas de un acontecimiento configurado por el titular de la nota como "tragedia", esto es, un acontecimiento imprevisto e inevitable que "tiene un fin desgraciado" (ídem). La nominación del lugar como "altar" da cuenta, a modo de indicio, de la existencia de un "sacrificio" previo a su construcción. El "sacrificio" denota, al contrario de la tragedia, una intencionalidad y premeditación del hecho, 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" (ídem). El "altar" se constituye así en un "ceremonial" que tributa a quienes habrían sido, de alguna manera, "sacrificados". La representación de los fallecidos como "santos" parece establecer también una relación de semejanza con los santos populares, quienes "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, 2006: 99).

El titular de la nota advierte que las velas, flores e imágenes de las víctimas están ubicados en el frente del "vallado" que constituye un "cerco que se levanta para defender un sitio e impedir la entrada en él" (Real Academia Española, 2009). El vallado policial es representado, de este modo, como un "mojón", es decir, una "señal permanente que se pone para fijar los linderos de heredades, términos y fronteras" (ídem). El vallado conforma un límite institucional impuesto no sólo para defender 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). 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, 1986: 65), en este caso, al ritual del encendido de velas a las imágenes de los santos en los templos, pero también a la ofrenda floral en las tumbas. Si bien los cuerpos de los fallecidos no se encuentran enterrados allí, muchos de ellos fueron depositados en la vereda al momento de producirse el incendio de la discoteca, por lo cual, este lugar podría ser interpretado también como un túmulo que "marca el lugar exacto donde el cuerpo fue depositado" (Da Silva Catela, 2001: 128).

Para el primer aniversario del acontecimiento, el 30 de diciembre de 2005, aparece una nota en *lanacion.com* acompañada de una fotografía que reproduce fuertemente el efecto de sentido de este lugar como "cementerio", 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 fotografía (Foto N° 2) 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). 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*, 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: "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".

La fotografía evoca, en función del *studium*, la imagen del ritual 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).

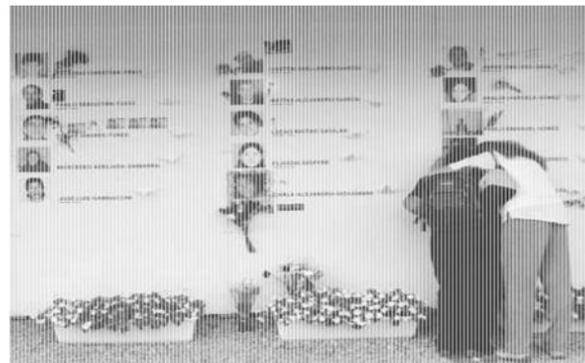
La imagen del mural con las fotografías de los difuntos y sus nombres, a modo de lápidas, parece significar que el santuario es también, simbólicamente, un cementerio. El mural y el santuario son metáforas⁵ y sinécdoques de las lápidas y del cementerio, como las partes que representan al todo. En este caso, las fotografías de los fallecidos con inscripciones funerarias 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" (Ariès, 1982: 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" (óp. cit.: 130).

El epígrafe de la fotografía nombra a los fallecidos como "víctimas" del acontecimiento designado como "incendio", que puede ser de carácter accidental o intencional, a la vez que se lo cataloga también como "tragedia", que no tiene un carácter premeditado o intencional. Por otro lado, el epígrafe también 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" (Da Silva Catela, 2001: 129).

Las muertes de Cromagnon nominadas como "ausencias" remiten, en tanto efectos de sujeto a los ausentes por desaparición forzada⁶, como consecuencia del accionar represivo del terrorismo de Estado: "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" (óp. cit.: 121). No obstante, en el caso del acontecimiento Cromagnon, los cuerpos de los fallecidos constituyeron una prueba de realidad y, además, se produjeron relatos sobre las muertes por la presencia de testigos y de los medios masivos de comunicación que estuvieron presentes en el lugar desde los primeros momentos posteriores al incendio. Sin embargo, la muerte masiva de jóvenes que se le atribuye a la responsabilidad del Estado parece representar "el permanente retorno de lo igual" "aquello familiar en nuestra historia es lo que se vuelve 'ominoso': (...) eso angustioso es algo reprimido que retorna" (Freud, 1976: 234; 241; 240).

Otra fotografía que produce como efecto de sentido y efecto de sujeto la "sacralización" del lugar del acontecimiento y de los fallecidos aparece en una nota de *lanacion.com*, con fecha 30 de diciembre de 2006, en conmemoración del 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 nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 3) en plano total donde "la integridad del cuerpo se encajona en la pantalla" (Russo, 2003: 201). En este caso, muestra 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 que contienen las fotografías de los rostros de los fallecidos. Al pie del árbol, se observa un cartel con la leyenda "Justicia Callejeros", escrita con la



► tipografía de la banda, a modo de *stencil*. En contrapunto o fondo de la imagen, se alcanzan a ver más fotografías de los fallecidos adheridas a una pared que producen como efectos de sentido la imagen de nichos, como los que están en los cementerios para depositar los cadáveres, y algunas remeras sobre el piso que constituyen el *punctum* de la fotografía, es decir, “ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza” (Barthes, 1986: 65), ya que podrían llegar a ser ropas de los fallecidos, como si fueran despojos que remiten a lo ominoso, aquello que “pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y terror” (Freud, 1976: 219). El epígrafe cumple en este caso una función de relevo, es decir, de interpretación de la imagen: “*Estrellas de papel y, en cada una de ellas, la foto de los que ya no están. La Navidad de Cromagnon*”.

La fotografía del árbol representa el símbolo conmemorativo de la Navidad que significa “la celebración del nacimiento de Jesucristo” (Real Academia Española, 2009), el hijo de Dios hecho hombre quien, para la concepción judeocristiana, luego del sacrificio que implicó su crucifixión, resucitó y subió a los Cielos para ser santificado. La imagen produce como efectos de sujeto seres humanos que fueron “colgados” o “sacrificados” y que, por tal motivo, son sacralizados y considerados, en este caso, “estrellas”, a través de las fotografías de sus rostros adheridas como sinécdoques, en tanto “el vínculo que se encuentra entre estos objetos supone que los mismos forman un conjunto como el todo y la parte” (Grupo □, 1987: 191), es decir, como partes que representan a los cuerpos y los sujetos a los cuales pertenecen. Los fallecidos aparecen representados, de nuevo, como seres que han sido sacralizados a causa del sacrificio que supuestamente implicaron sus muertes (y las de quienes ingresaron al local incendiado para rescatar a otros). Pero también, la imagen interpela particularmente a los fallecidos como “callejeros”, tal como se denomina la banda de rock de la cual eran seguidores, con quienes comparten la expresión de una interpelación de clase en el terreno ideológico que denota cierta posición económico-social de inferioridad en la estructura social ya que estos seguidores, al igual que los integrantes de la banda, provenían de barrios muy humildes del conurbano bonaerense.

El epígrafe de la imagen también representa a los fallecidos como “los que ya no están” lo cual denota, nuevamente, un carácter de “ausencia”, de “desaparición” en lugar de “pérdida” o de “fallecimiento”, reproduciendo los mismos efectos de sujeto de la fotografía analizada anteriormente.

En la misma nota se publica la conocida imagen de los pares de zapatillas colgadas en el santuario. La 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” (óp. cit.: 42), muestra en foco pares de zapatillas atadas y colgadas de los cables de la calle. En una de las zapatillas puede leerse la siguiente leyenda, escrita a mano: “Justicia por nuestros pibes”. Sobre el frente del edificio del Ferrocarril Sarmiento se observa una bandera de color verde que, en forma de tira, se extiende sobre la pared de arriba hacia abajo y en la cual se alcanza a leer, en letras de color negro: “Memoria”, “Víctimas” y “Cromañón”. También se ve parte un mural, del cual se destaca una bandera argentina pintada que tiene la inscripción “Justicia”. Cabe destacar que “Memoria” y “Justicia” constituyen dos de las demandas más conocidas pertenecientes a los organismos de derechos humanos en relación a las violaciones por los derechos humanos cometidos durante la última dictadura militar que, en este caso, son resignificadas para pedir que no se olvide este acontecimiento, y solicitar el juzgamiento y la condena de sus responsables. El epígrafe cumple una función de relevo, de interpretación de la fotografía: “La entrada al santuario, en Once, hoy. Aún siguen colgadas las zapatillas de los muertos”.

La angulación en contrapicado de la fotografía produce como efecto de sentido una imagen de zapatillas que suben al cielo, representando la partida de los fallecidos hacia ese lugar. Esta imagen funciona a modo de sinécdoque y metáfora de los fallecidos, es decir que hay un reemplazo, pero también una relación de contigüidad entre objeto y signo, entre los difuntos y sus zapatillas que constituyen la parte que representa a un todo al cual pertenecen. Pero, además, esta fotografía produce como efecto de sujeto la imagen de personas que han sido “colgadas” o “sacrificadas” connotando, nuevamente, un lugar de pasividad y una imagen de indefensión e inocencia de los fallecidos. Por otro lado, la imagen remite también a una intervención de señalización en el escenario público que, para la creencia popular, es indicio de una “zona liberada”⁷, en la cual no existe ni “ley” ni “autoridad”. El significado de esta práctica se conecta con la representación del acontecimiento Cromañón perteneciente a 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 este local de diversión nocturna.

A MODO DE CONCLUSIONES

El análisis de la representación fotográfica del santuario de Cromañón permite observar efectos de sentido y efectos de sujeto contrapuestos sobre el lugar: como “cementerio” o “túmulo” por los cuerpos que fueron depositados en la vereda o las fotografías de los fa-

llecidos que son visitadas por sus familiares, pero también como “templo” o “altar” para venerar a seres que se considera fueron sacrificados. Los mensajes lingüísticos que acompañan a las imágenes –epígrafes, titulares y copetes– también configuran sentidos diferentes acerca de lo que allí sucedió en tanto acontecimiento: una “tragedia”, suceso imprevisto e inevitable, pero también un “sacrificio” que refiere a un hecho premeditado o intencional. Las diversas construcciones del acontecimiento producen, a su vez, determinadas nominaciones para los fallecidos: “víctimas” y “santos” que dan cuenta de una posición pasiva, de indefensión y, por lo tanto, de inocencia. Pero también se observa una interpelación de clase como “callejeros” que expresa no sólo su condición en tanto seguidores de una banda de rock, sino también una posición de clase socio-económica muy humilde. Estas representaciones también se conectan con otras que pertenecen a las violaciones de los derechos humanos cometidos durante la última dictadura militar: la figura de la ausencia por desaparición forzada y las demandas por “Memoria” y “Justicia”, que son resignificadas para reclamar al Estado, en este caso, por la muerte masiva de jóvenes en un recital de rock. De este modo, el análisis de las imágenes permite dar cuenta de la reproducción de un patrón instaurado de prácticas sincréticas entre la cultura popular, la religiosidad popular, la religión católica, pero también las demandas y consignas de los organismos de derechos humanos, y el discurso del rock como respuestas frente a las muertes trágicas que ponen en juego la posibilidad de representación psíquica y la existencia de trabajo de duelo por parte de los familiares.

Se cumplieron 10 años del incendio en República Cromañón, la calle Bartolomé Mitre, cerrada en un principio y por varios años, fue abierta al tránsito, pero el santuario sigue en pie como un lugar no sólo de rememoración de los fallecidos, sino también de “resistencia” frente al paso del tiempo y al posible olvido de la sociedad, que bien podría resumirse en una de las frases de una canción de la banda Callejeros: “Las calles son nuestras aunque el tiempo diga lo contrario”.

Notas

¹ 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).

² Las condiciones de producción se actualizan, es decir, se reproducen/transforman como las relaciones de producción en una formación social cuyo principio es la lucha de clases.

³ El concepto de memoria discursiva plantea la idea de que “sobre el discurso sobrevuela la memoria de otros discursos” (Maingueneau, 1999: 71).

⁴ Las cursivas pertenecen a la autora.

⁵ “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 □, 1987: 176).

⁶ “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).

⁷ La práctica de las zapatillas colgadas como “zona liberada” también se relaciona con los enfrentamientos de violencia urbana, en los barrios marginales de países como EE.UU. y el conurbano bonaerense, donde son colgados los pares de zapatillas de quienes mueren en esas luchas callejeras.

Bibliografía

- Ariès, P. (1982). *La muerte en Occidente*. Barcelona, Editorial Argos Vergara.
- Althusser, L. (1970). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Barthes, R. (1986). “La imagen fotográfica”. En *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós.
- Carozzi, M. (2006). “Antiguos difuntos y difuntos nuevos. Las canonizaciones populares en la década del 90”. En Seman, Pablo, *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires, Editorial Gorla.
- Da Silva Catela, L. (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.
- Freud, S. (1976). “Lo ominoso”. En *Obras Completas*, Vol. XVII. Buenos Aires, Amorrortu.
- Grupo □ (1987). *Retórica General*. Barcelona: Paidós.
- Magny, J. (2005). *Vocabularios del cine*. Barcelona, Paidós.
- Maingueneau, D. (1999). *Términos claves del análisis del discurso*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Pêcheux, M. (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, Segundo cuatrimestre de 2005/2006.
- 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.
- Russo, E. (2003). *Diccionario de cine*. Buenos Aires, Paidós/ El Amante de Cine.
- Material hemerográfico y electrónico**
- “La cuadra de la discoteca, un santuario”. En *Ilanacion.com*, 1 de enero de 2005. <<http://www.ilanacion.com.ar/667801-la-cuadra-de-la-discoteca-un-santuario>>, visitado el 13 de octubre de 2014.
- “El mismo dolor, a un año de la tragedia de la disco”. En *Ilanacion.com*, 30 de diciembre de 2005. <<http://www.ilanacion.com.ar/768703-el-mismo-dolor-a-un-ano-de-la-tragedia-de-la-disco>>, visitado el 13 de octubre de 2014.
- “Concluyó la marcha, a dos años de la tragedia”. En *Ilanacion.com*, 30 de diciembre de 2006. <<http://www.ilanacion.com.ar/871613-concluyo-la-marcha-a-dos-anos-de-la-tragedia>>, visitado el 13 de octubre de 2014.