

LAS CALLES SON NUESTRAS AUNQUE EL TIEMPO (O IBARRA) DIGA LO CONTRARIO: ENTRE EL ROCK, LO POLÍTICO Y LA POLÍTICA

María Luisa Diz
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
mariludiz@hotmail.com

Resumen

Este artículo propone un análisis fotográfico sobre la configuración del acontecimiento Cromañón por parte de la prensa escrita masiva, focalizando en las representaciones sociales del rock entendido como un “sistema discursivo e ideológico” con interpelaciones, representaciones, símbolos y prácticas propias y/ o reelaboradas y condensadas con representaciones sociales de “lo político” que, si bien parece existir desde el surgimiento del movimiento del rock, pretende aparecer resignificada bajo la denominación de “rock chabón” en la escenificación del reclamo en Cromañón.

Asimismo, esta unión entre el discurso del rock y de “lo político” parece encarnarse en la relación de “identificación” entre el grupo Callejeros y sus seguidores, y producir una especie de reconocimiento ideológico mutuo y la expresión de una “interpelación de clase”.

Palabras clave: Cromañón, fotografías, representaciones sociales, rock, “lo político”.

El incendio en el local *República Cromañón*, ocurrido la noche del 30 de diciembre de 2004 en el porteño barrio de Once, involucró un recital y seguidores que tenían incorporadas prácticas pertenecientes al género musical del rock, por lo cual, en las fotografías de la prensa escrita masiva se observan prácticas conmemorativas y símbolos en los cuales aparecen modalidades particulares de “interpelación”, es decir, de constitución subjetiva (1) 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 (2).

Desde su nacimiento, el rock, en tanto forma de interpelación particular, se autodefine y representa para sus seguidores como discurso “antisistema”, “rebeldé”, “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” (3).

En este sentido, las interpelaciones de carácter “contestatario” del discurso ideológico del rock parecen condensarse e implicarse más con las representaciones de “lo político”, actividad

distintivamente humana, cuyo principio es el “desacuerdo” (4), en tanto ambos conforman modos de constitución subjetiva.

Para examinar este tema, serán analizadas fotografías de la prensa escrita masiva, en cuanto al tipo de plano, enfoque y angulación que presentan 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.

En primer lugar, se analizará una nota titulada: “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’” (5) (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.

La nota está acompañada por una fotografía (Foto N° 1), sin epígrafe, en un plano americano, que “enfoca a los personajes por encima de las rodillas” (6), 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 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 N° 1)

El titular del periódico designa al acontecimiento Cromañón como “tragedia”, en el sentido de constituir un acontecimiento de carácter imprevisto e inevitable que tuvo un desenlace fatal. Asimismo, 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” (7).

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 identificatorio 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” (8) 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” (9). El sentido de la vestimenta es “reproducido/ transformado” (10) 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” (11).

El enunciado “Basta de culpar a Callejeros” 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, que implica una huella en el orden del discurso entre lo dicho y lo no dicho (12), 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” (13). Es decir que, a modo de “formaciones imaginarias” (14) 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 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” (15). 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.

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 (Foto N° 2) muestra en foco imágenes de zapatillas colgadas en forma de hilera frente al edificio de la Legislatura porteña.



Los familiares de las víctimas expresan su dolor fuera de la Legislatura.

(Foto N° 2)

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 que aparecieron en la prensa escrita, luego del acontecimiento. Esto parece constituir el punctum de la imagen,

ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (16), que 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 y que “pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y terror” (17), 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 de la última dictadura militar argentina, ya que el blanco y negro parece 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 parece evocar, de alguna manera, la imagen de la práctica del “siluetazo”, realizada por las Madres de Plaza de Mayo durante la década del ochenta, 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” (18). Estas siluetas representaban una figura humana vacía, en tamaño natural para generar mayor impacto público y para dar cuenta del “hueco simbólico” (19) 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 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 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.

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” de los fallecidos, en tanto “el vínculo que se encuentra entre estos objetos supone que los mismos forman un conjunto como el todo y la parte” (20), 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

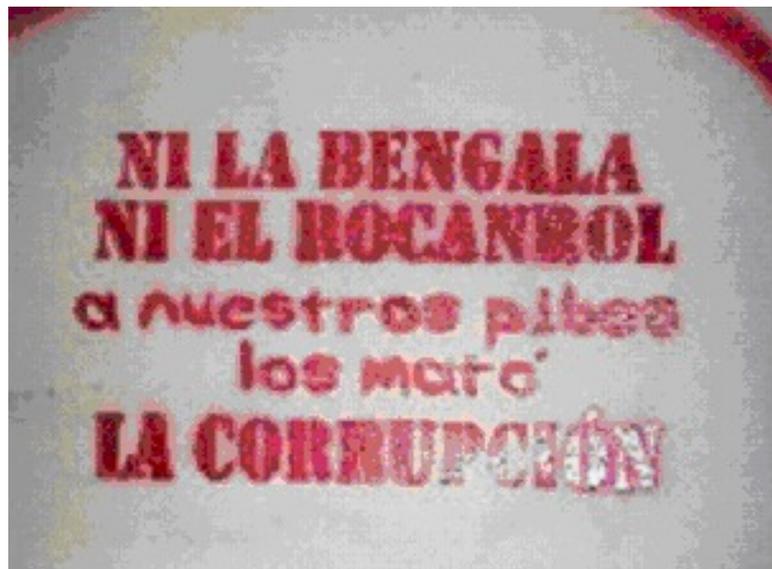
“Justicia” en nombre de los fallecidos. Además, la fotografía constituye una impugnación a “lo institucional”, por el mero hecho de serlo y donde el desacuerdo se constituye frente a una concepción “contracultural”, “contrahegemónica” “antisistema”, “contestataria” frente a la “autoridad”, como interpelaciones 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 reivindicarlos como tales.

Por su parte, existe una consigna que también parece 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 principios de 1980, a veces en la escucha, a veces en la producción, a veces en la articulación comercial del rock” (21).

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. Además, 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” (22).

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 del stencil (Foto N° 3) 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° 3)

En primer lugar, se resaltan los sustantivos “bengala” y “rocanrol” bajo los cuales se omite nombrar a quien 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, aun, de ser la causa del incendio de Cromañón” (23). 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” (24) 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” (25), 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” (26).

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) (27) 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” (28), 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 prototémico 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”, es decir “combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras o expresiones de significado opuesto, que originan un nuevo sentido” (29), 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” (30) 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 fotografía (31) del santuario (Foto N° 4), sin epígrafe, en un plano de semiconjunto (32), 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, una toma arriba-abajo, 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.



(Foto N° 4)

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’” (33). 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 antisubversiva y guerra de Malvinas)” (34). 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) (35). 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° 5), en primer plano o “inserto” (36) 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, es decir que “pasa de ser el guía de la identificación a serlo de la interpretación” (37), 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.



Una de las muchas camisetas con mensajes que los chicos llevaron al altar

(Foto N° 5)

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” (38). En este sentido, esta connotación se relaciona con el discurso “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” (39). 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” (40).

Por su parte, el enunciado parece evocar una resignación ante una especie de oposición constitutiva de lo social que además, parece expresar una “interpelación de clase” (41) en el terreno ideológico, en cuanto a la representación del lugar que ocupan en la estructura social: los jóvenes seguidores del rock quienes aparecen denominados como “chicos”, en el epígrafe y como “Callejeros”, en la imagen versus 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 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 interpelación específica de "callejeros" para los fallecidos 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" (42). 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" (43). El término "Callejeros" parece representar una "identificación" (44) 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 (45).

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" (46) 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" (47).

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" (48), 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 patronos" (49).

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 rocanrols 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” (50) 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.

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" (51).

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" (52).

Esto se relaciona con la "superioridad artística" de la ideología del rock (53) 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 estatus 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 de manera independiente, titulado "Sed". 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" (54) 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 5.000 personas en los recitales que dieron en Córdoba y 18.000 en el estadio de Excursionistas el 18 de diciembre, en el que presentaron su tercer CD, titulado "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 su parte, 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” (55).

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 ciertas 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” (56) que adquieren diferentes significados de acuerdo a la cadena significativa a la que se adhieran.

De manera similar, la abreviatura del nombre del grupo Callejeros, “CJS” (57), 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. 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” (58) 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” (59).

A modo de cierre, podría decirse que 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 expresarse en el enunciado: “Ni la bengala ni el rocanrol, a nuestros pibes los mató la corrupción”.

Notas

1. Althusser, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, p. 68.
2. Lewis, Lisa, *Gender Politics and MTV. Voicing the difference*, Philadelphia, Temple University Press, 1990, pp. 29-33.
3. Vila, Pablo, "El rock: música argentina contemporánea", en *Revista Punto de Vista* N° 30, 1987, pp. 6-7.
4. Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Política y Filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1996, pp.10-11.
5. Las negritas son mías.
6. Magny, Jöel, *Vocabularios del cine*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 39.
7. Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, 22ª Edición, Madrid ESPASA-CALPE, 2009.
8. Althusser, óp. cit., p. 66.
9. Lewis, óp. cit., p. 149.
10. Pêcheux, Michel, "El mecanismo del reconocimiento ideológico", en Žižek, S. (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 157.
11. Vila, Pablo, "Rock nacional. Crónicas de la resistencia juvenil", en Jelin, Elizabeth, *Los nuevos movimientos sociales*, Vol. 1, Buenos Aires, CEAL, 1985, p. 86.
12. Pêcheux, Michel, 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, 1978, pp. 249-253 31-77.
13. Žižek, Slavoj, "Che Vuoi?", en *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI, 1992, pp. 147-151.
14. Pêcheux, óp. cit., pp. 48-51.
15. Žižek, óp. cit., p. 146.
16. Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2003, p. 65.
17. Freud, Sigmund, "Lo ominoso", en *Obras Completas*, Vol. XVII, Buenos Aires Amorrortu, 1976, p. 219.
18. Da Silva Catela, Ludmila, *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2001, pp. 133-134.
19. Óp. cit., p. 18.
20. Grupo μ , *Retórica General*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 191.
21. Semán, Pablo, "Vida, apogeo y tormentos del 'rock chabón'", en *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*, Buenos Aires, Editorial Gorla, 2006, p. 63.
22. Óp. cit., p. 67.
23. Óp. cit., p. 217.
24. Caletti, Sergio, "En torno de la subjetividad y otros textos". (Borradores de trabajo para discusión), Buenos Aires Ficha de Cátedra de Comunicación III, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2001, p. 21.
25. Pêcheux, óp. cit., p. 59.
26. Diccionario inglés-español Oxford, Philadelphia, Oxford University Press, 2005.
27. 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.
28. Diccionario de la Enciclopedia Española, 2009
29. Idem.
30. Pêcheux, óp. cit., pp. 48-51.
31. Fotografía extraída del sitio web <<http://www.lospibesdecromagnon.org.ar>>, única fuente disponible.
32. Magny, óp. cit., p. 39.
33. Žižek, óp. cit., p. 147.
34. Vila, óp. cit., pp. 85-86; 121.
35. La versión On Line de este periódico constituye la única fuente disponible de esta fotografía.
36. Magny, óp. cit., p. 42.
37. Barthes, óp. cit., p. 36.
38. El gauchito Gil es una figura religiosa, objeto de devoción popular en la Argentina. Su fundamento histórico está en la persona del gaucho Antonio Mamerto Gil Núñez (Pay Ubre, Mercedes, provincia de Corrientes, ca. 1840 – 8 de enero de 1878). Las historias populares varían pero, en términos generales, la leyenda cuenta que Antonio Gil fue un

gaucho 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 (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.

39. Vila, óp. cit., p. 123.

40. Óp. cit., p. 121.

41. Althusser, óp. cit., p. 48.

42. Žižek, óp. cit., pp. 147-151.

43. Óp. cit., p. 146.

44. Freud, Sigmund, "Psicología de las masas y análisis del Yo", en *Obras Completas*. Vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1976, pp. 73-78.

45. Ídem.

46. Laclau, Ernesto, *La razón populista*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 83-85.

47. Alabarces, Pablo, *Entre gatos y violadores. El rock en la cultura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1993, p. 44.

48. Semán, óp. cit., p. 70.

49. Óp. cit., p. 68.

50. Pêcheux, óp. cit., pp. 48-51.

51. Lewis, óp. cit., pp. 30-31.

52. Frith, en Lewis, óp. cit., p. 30.

53. Ídem

54. 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 aquel contexto socio-histórico en el que nació el movimiento del rock.

55. Cfr. Alabarces, óp. cit., pp. 46-47.

56. Laclau, Ernesto, "Muerte y resurrección de la teoría de la ideología", en *Misticismo, retórica y política*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 26.

57. 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 Fe 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).

58. Lewis, óp. cit., p. 149.

59. Óp. Cit., p. 31.

Bibliografía

Alabarces, Pablo, *Entre gatos y violadores. El rock en la cultura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1993.

Althusser, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, pp. 7-84.

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

- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2003.
- Caletti, Sergio, "En torno de la subjetividad y otros textos" (Borradores de trabajo para discusión), Buenos Aires Ficha de Cátedra de Comunicación III, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2001.
- Da Silva Catela, Ludmila, *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2001.
- Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, 22ª Edición, Madrid ESPASA-CALPE, 2009.
- Diccionario inglés-español Oxford, Philadelphia, Oxford University Press, 2005.
- Freud, Sigmund, "Lo ominoso", en *Obras Completas*, Vol. XVII, Buenos Aires Amorrortu, 1976, pp. 217-251.
- Freud, Sigmund, "Psicología de las masas y análisis del Yo", en *Obras Completas*. Vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1976.
- Grupo μ , *Retórica General*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 170-199.
- Laclau, Ernesto, "Muerte y resurrección de la teoría de la ideología", en *Misticismo, retórica y política*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 9-55.
- Laclau, Ernesto, *La razón populista*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Lewis, Lisa, *Gender Politics and MTV. Voicing the difference*, Philadelphia, Temple University Press, 1990.
- Magny, Jöel, *Vocabularios del cine*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Pêcheux, Michel, "El mecanismo del reconocimiento ideológico", en Žižek, S. (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 157-167.
- Pêcheux, Michel, 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, 1978, pp. 31-77; 230-254.
- Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Política y Filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1996.
- 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.
- Semán, Pablo, "Vida, apogeo y tormentos del 'rock chabón'", en *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*, Buenos Aires, Editorial Gorla, 2006, pp. 61-77.
- Vila, Pablo, "Rock nacional. Crónicas de la resistencia juvenil", en Jelin, Elizabeth, *Los nuevos movimientos sociales*, Vol. 1, Buenos Aires, CEAL, 1985, pp. 83-147.
- Vila, Pablo, "El rock: música argentina contemporánea", en *Revista Punto de Vista* N° 30, 1987, pp. 23-29.

Žižek, Slavoj, "Che Vuoi?", en *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI, 1992, pp. 125-175.

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.