



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
SECRETARÍA DE POSGRADO

**“Ser y hacer seguridad en espectáculos  
musicales. Un estudio etnográfico en el Teatro  
Ópera de la ciudad de La Plata durante la  
pandemia por el Covid-19.”**

Sebastian Gabriel Rosa

Tesis para optar por el grado de Magíster en Ciencias Sociales

Director: Rodolfo Iuliano  
Co-Directora: Vanesa Lio

Ensenada, 20 de julio de 2023.

## **Resumen**

La seguridad en espectáculos musicales y artísticos masivos es tanto una problemática social como un tema novedoso para los estudios sociológicos en el país. Esta investigación analiza la construcción de la seguridad en el Teatro Ópera de la ciudad de La Plata en el contexto particular de la pandemia por el Covid-19. En ese sentido, la circunstancia inédita de la pandemia y el marco de políticas del Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio ofrecen una serie de cambios y de continuidades en los modos de hacer seguridad. A través de un trabajo etnográfico, recuperamos la perspectiva de los trabajadores de la seguridad en el teatro para comprender sus criterios sobre lo que implica la seguridad y sus estrategias para la regulación de las violencias. Para comprender esas miradas, realizamos una reconstrucción del universo de control de admisión y permanencia, centrado en la conformación de las condiciones laborales de los principales trabajadores de este rubro, los controladores de admisión y permanencia. De esta manera proponemos aportar a los estudios sobre los modos de hacer seguridad y de regular las violencias en espectáculos, así como al conocimiento sobre la seguridad privada y el universo de control de admisión y permanencia.

Seguridad – Control de Admisión y Permanencia – Violencias – Pandemia

# Índice

<b>Agradecimientos</b>	<b>5</b>
<b>Introducción</b>	<b>9</b>
Presentación	9
Una etnografía situada	12
Metodología	13
Una tesis de y en pandemia	21
El orden de la tesis	24
<b>Capítulo I: Un punto de encuentro</b>	<b>27</b>
El Teatro Ópera en el 2021	28
Una breve historia del Teatro Ópera	31
Las reglas del juego. Los espectáculos musicales post-Cromañón en el circuito del rock en la ciudad de La Plata	36
La Pandemia por el Covid-19, del aislamiento al distanciamiento	41
Control sanitario, control ciudadano	46
“ <i>Para el Max todo</i> ”. Del Max Nordau al Teatro Ópera	51
“ <i>Yo vengo a aprender</i> ”. El investigador en el campo	55
“Paso para el último tema”. El trabajo y el placer en el campo	57
<b>Capítulo II: El Control de Admisión y Permanencia</b>	<b>61</b>
De la inseguridad como problema público al policiamiento urbano y la seguridad privada	61
La creación del Control de Admisión y Permanencia	65
El universo de controladores en la ciudad de La Plata	70
El control de admisión y permanencia en el Teatro Ópera	76

<b>Capítulo III: Una noche en el Ópera</b>	<b>83</b>
La preparación	84
La revisión de objetos prohibidos	89
El ingreso del público	97
Entrar a la burbuja	104
Asientos en burbujas	108
Circulación por el espacio	111
Controlar el tránsito	113
La salida	116
<b>Capítulo IV: Ser seguridad y ser parte del rock</b>	<b>118</b>
Un investigador rockero	118
El recital de rock y el modelo de Los Redondos	121
Seguridad y riesgos	128
Los relatos sobre ser seguridad	133
Las mujeres y su lugar en el campo	136
De las ideas sobre los otros a la relación con los otros	141
<b>Capítulo V: La profesionalización de la seguridad en los espectáculos musicales y artísticos</b>	<b>145</b>
El Curso de Formación Laboral N° 420 de Control de Admisión y Permanencia	145
Hablar y pegar	151
Entrenamiento y preparación para el combate: Pelearse como horizonte de posibilidad	156
La violencia como recurso legítimo	158
Olfato	163

Estrategias y recursos adquiridos como parte de la profesionalización	165
<b>Conclusiones</b>	<b>166</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>180</b>

## **Agradecimientos**

Escribir una tesis es generalmente un trabajo muy solitario. Pero el proceso de una tesis es inevitablemente colectivo. Durante este tiempo, fueron muchos quienes no sólo colaboraron, sino que hicieron posible la realización de este texto final, que repone y reúne un recorrido de varios años de trabajo.

En primer lugar, agradezco al CONICET y la lucha constante y comprometida por promover el desarrollo científico. La obtención de una beca doctoral del organismo fue fundamental para proveer las condiciones materiales que sostuvieron mi vida cotidiana y me permitieron trabajar como investigador. Del mismo modo, al IDIHCS y la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, por ser mi espacio, una biblioteca donde siempre poder asistir a encontrarme con otros investigadores y estudiantes que enriquecieron cada instancia de trabajo.

En segundo lugar, agradezco a cada uno de los actores de esta investigación. El Teatro Ópera es para mí un lugar muy especial, en el que transcurrieron momentos hermosos de mi historia. A la productora, por abrirme las puertas del Ópera para este estudio, a cada trabajador y trabajadora del teatro, por compartir conmigo sus jornadas, sus charlas, sus miradas y por enseñarme un mundo interesantísimo.

Un agradecimiento muy importante es para el Max Nordau. No sólo fue mi vía para ingresar al trabajo de campo, sino que es mi verdadera casa, parte de mí. Es mi identidad y mi historia, mi cultura, mis tradiciones, mi presente, mis luchas, mis hermanos, mis canciones. Que el Max haya sido también una puerta al trabajo de campo, es casi poético, porque siempre es una puerta para nuevos mundos.

En el universo académico, tengo la suerte de integrar dos grupos con amigos que fueron mis docentes, mi compañeros y que son mis referentes. El Seminario Permanente de

Estudios Sociales del Deporte es uno de los equipos más generosos y amigables que existen, con varias de las personas más hermosas de la academia argentina. El Núcleo de Estudios sobre Seguridad en la Provincia de Buenos Aires es un grupo de formación constante, que me destrabó en momentos de frustración y que me acompañó desde el comienzo de mi recorrido. Los trabajos que hicimos en conjunto fueron fundamentales tanto por los aportes teóricos como por el aprendizaje en la cocina de la investigación.

En esos grupos están dos de mis grandes referentes en mi carrera académica, y tengo el privilegio de que sean directores de mi beca doctoral. José es el director que todos quisieran tener. Durante el aislamiento por la pandemia, me llamaba para preguntarme cómo estaba personalmente, mi familia y mis afectos, y recién después charlar sobre la tesis. Además, tiene la palabra justa, el consejo afilado, el concepto exacto. Angie es la sabiduría, la experiencia y la energía arrasadora. Tiene una mirada amplia y abre las puertas de cada espacio. Tenerles como guías es una suerte y lujo.

Para este estudio incorporé a dos directores que siguieron día a día el trabajo con lecturas ávidas, rigurosas y críticas. Fito es la persona que uno quiere tener como amigo. Su amabilidad y alegría, sus comentarios siempre positivos y enriquecedores, fueron parte fundamental de esta investigación. Vane es un ejemplo de dedicación, prolijidad y profundidad en el trabajo. Su atención al detalle, su constancia, aportaron una mirada minuciosa de cada palabra, siempre desde la crítica constructiva. Probablemente, mi mejor decisión en esta tesis haya sido la de elegirles como mis directores.

Entre tantos compañeros, quiero destacar en particular a Betania. Nos une una perspectiva de investigación y un tema, el de los controladores de admisión y permanencia, y también años de colaboración. Ella fue quien, desde su generosidad, me abrió el campo. Por su trabajo conocí este universo, y asistí a mi primer recital como investigador, que resultó ser uno de los mejores conciertos que presencié. Hemos trabajado muchos años juntos,

escribiendo y produciendo en conjunto. Hoy conformamos un equipo que representa al Observatorio de Políticas de Seguridad de la UNLP en la Comisión Sectorial de Control de Admisión y Permanencia, aportando desde la academia a la producción de políticas públicas y llevando nuestros trabajos sociológicos a nuevos horizontes.

Pero la investigación no sólo tiene aportes académicos. Si esta tesis fue posible, es en gran parte por los afectos, por las amistades y por la familia que me acompañó y me acompaña en cada paso de la vida. Fernando, Santiago, Magalí, Agustín, Santi Yorio, Mati, Diego, son amigos que están siempre presentes, que me rescataron de mis momentos más tristes y me hicieron reír en los más felices. Tati, Ivo, Eshel, Tom, Juli, Justo, Paulo, mi grupo Soñar, son hermanos que ni las distancias de un mundo entero pueden separar. Toda mi vida es con ellos, siempre. Un agradecimiento especial es para Mari, que fue mi compañera durante casi todo el tiempo de este trabajo, quien me vio seguir el proyecto paso a paso, pasar los momentos de frustración, los de máxima emoción, los de miedos y los de alegrías. Y con ella, la familia Sal Anglada, conformada por grandísimas personas.

Tengo además la suerte de tener una familia grande y hermosa. Les tíes Aron, Moni, Claudia y Osvaldo, con su cariño. Les primes Romina, Gastón, Michel, Ingrid, Guido y Tati, siempre compañeres. Les sobrines Lola, Charo y Nico, puro amor.

Diego, uno de mis referentes, es el hermano más cariñoso, con esos abrazos de oso, con sus luchas ineludibles, con la facilidad absoluta para hacerme enojar y también reír. Desde la distancia mendocina, siempre está cerca. Dani, la hermana más compañera. Es increíble admirar tanto a una persona que viste nacer y crecer. La complicidad que tenemos es única.

Blanqui y Samy, mi mamá y mi papá, son mi hogar. Con ellos siempre tengo refugio y el amor más incondicional. Todo lo que me dieron y me dan me permitió poder elegir mis caminos y llegar hasta acá.

Esta tesis va dedicada a cuatro personas muy especiales, mis grandes héroes y heroínas. Coco, el abuelo que se fue muy temprano, pero que siempre es referencia de bondad. La abu Raquel, con quien pude compartir tantos viajes y su sonrisa infinita. La bobe Sofía, la gran docente de la familia, que abrazaba con un apretón de manos. El zeide Alito, insoportablemente vivo y disfrutando. A ellos, muchas, muchas gracias y ¡Lejaim, por la hermosa vida!

# Introducción

## Presentación

Esta tesis para optar por el título en la Maestría en Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de La Plata busca explorar la seguridad en los espectáculos musicales y artísticos masivos en la ciudad de La Plata en 2021 a partir de un abordaje etnográfico de los espectáculos en el Teatro Ópera. De este modo, la investigación pretende aportar conocimiento sobre la gestión de la seguridad y la regulación de las violencias y los delitos en espectáculos de concurrencia masiva, desde una perspectiva amplia que aborde la red de actores y relaciones que participan en el gobierno de la seguridad en el contexto particular de la emergencia sanitaria por el virus Covid-19<sup>1</sup>.

En la ciudad de La Plata tienen lugar una gran cantidad de espectáculos musicales y artísticos masivos cada año, especialmente de recitales de música. Entendemos por espectáculos musicales y artísticos, a partir de la legislación nacional que los regula, a toda función o distracción que se ofrece públicamente para la diversión o contemplación intelectual y que se dirija a atraer la atención de los espectadores<sup>2</sup>. Estos eventos implican la reunión de una gran cantidad de personas en un mismo espacio durante varias horas. Por eso, en el contexto general de la pandemia por el Covid-19 se vieron particularmente afectados,

---

<sup>1</sup> Covid-19 es la enfermedad que produce el virus [SARS-CoV-2](https://www.who.int/es/emergencias/diseases/novel-coronavirus-2019), que produce síntomas similares a los de una gripe y que en casos graves puede provocar la muerte. A fines del año 2019 el virus fue contraído en la ciudad de Wuhan en China, y su expansión y contagio llevaron en marzo de ese año a que la Organización Mundial de la Salud declarara el Covid-19 como una pandemia. La transmisión del virus se produce principalmente a través de aerosoles y microgotas que se emiten al hablar y la probabilidad de contagios se multiplica en ambientes cerrados y por la cercanía. Las principales medidas de prevención son la utilización de tapabocas y nariz o barbijos, y de alcohol en gel o diluido con agua para desinfectar manos y objetos, la distancia entre personas y ventilar los ambientes. Las políticas gubernamentales en la mayoría de los países implicaron una cuarentena y la reducción de la circulación de las personas. Así, los eventos masivos como los espectáculos se vieron profundamente afectados y fueron suspendidos en gran cantidad de países, incluyendo la Argentina. Para más información acceder al sitio de la OMS: <https://www.who.int/es/emergencias/diseases/novel-coronavirus-2019>

<sup>2</sup> Ley 26370, disponible en la web del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de La Nación: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/140000-144999/140950/norma.htm>

por representar posibles focos de contagio. Desde marzo de 2020 y durante los meses que duró la política nacional de Aislamiento Social Preventivo Obligatorio (ASPO) estuvo suspendida la actividad artística masiva. Con el paso al Distanciamiento Social Preventivo Obligatorio (DISPO), desde noviembre de 2020, se retomó la actividad con diversas restricciones que incluyen limitaciones de espacio y protocolos sanitarios de prevención de contagios. El objetivo general de esta tesis es analizar la organización, gestión y gobierno de la seguridad en los espectáculos musicales y artísticos masivos en el Teatro Ópera de la ciudad de La Plata en 2021, durante el período de DISPO provocado por la pandemia por el Covid-19.

En el proceso de organización de los espectáculos masivos, se despliegan una serie de dispositivos para gobernar la seguridad y regular las violencias. Estos dispositivos están regulados por el Estado. Además, ante casos conmocionantes de violencias en espectáculos masivos, existen grandes demandas públicas hacia distintos actores del Estado como parte responsable de la prevención y la justicia. En la práctica, en los espectáculos musicales y artísticos masivos, estos dispositivos y mecanismos, son organizados y ejecutados por un conjunto de actores. Empresas productoras de los eventos, propietarios<sup>3</sup> de locales donde se realizan, empresas de control de admisión y permanencia, managers de las bandas y trabajadores de estos distintos espacios participan de la gestión de la seguridad de diversas maneras según el espectáculo. Los controladores, trabajadores centrales para esta organización, son personal de seguridad civil y privada. En esta tarea, los controladores cuentan con amplios márgenes de discrecionalidad. Su principal función según lo planteado

---

<sup>3</sup> En este proyecto utilizamos el lenguaje un lenguaje inclusivo para dar cuenta de la multiplicidad de identidades y géneros. Entendemos que el uso del lenguaje implica decisiones y prácticas políticas e ideológicas y que la utilización del plural masculino para abarcar al conjunto de géneros e identidades implica un acto de discriminación que invisibiliza a esos otros. Por lo tanto, decidimos incorporar la e para dar cuenta de denominaciones plurales que hacen referencia a al menos dos grupos genéricos o identidades. Esto se inscribe en la decisión institucional de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de incorporar usos del lenguaje no sexistas, de acuerdo a la Resolución Nro. 2086/17: Modificación del artículo 41 del Régimen de Enseñanza y Promoción para reconocer el uso plurales y dinámicos del lenguaje, disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=norma&d=Jno94>

en la legislación que regula su actividad es el cuidado y control del público. Pero la organización de la seguridad en espectáculos se ordenó sobre tradiciones, prácticas, modelos, lógicas e ideas al respecto del trabajo en seguridad, sus formas y sus alcances. Así, ponen en práctica una serie de rutinas y saberes en búsqueda de garantizar un espectáculo seguro. En ese proceso se tensionan diversas interpretaciones sobre lo que implica la seguridad, atravesadas por la legislación, la formación, las tradiciones, las prácticas y los intereses de diversos actores. En particular, durante este trabajo nos enfocamos en estos aspectos a partir de la experiencia, el trabajo y las representaciones de lxs trabajadores de la seguridad, con especial énfasis en los controladores de admisión y permanencia, en una sala de la ciudad de La Plata durante el año 2021.

### **Problema, objetivos e hipótesis**

Existen diversas miradas sobre cómo entender la seguridad, qué implica estar seguro, quién debe ser protegido, y cómo debe ser ese proceso. En particular, entendemos que el gobierno de la seguridad en espectáculos musicales y artísticos masivos es producto de una coproducción entre policías, controladores, productores, empresarias, que participan en la organización de los eventos, bajo los marcos de la legislación vigente. Por lo tanto, implica negociaciones, diálogos, disputas, acuerdos y tensiones, en los que cada una de las partes involucradas participa de modos particulares.

En ese sentido, en el interior de los predios donde ocurren los espectáculos, son principalmente trabajadores de control de admisión y permanencia y encargados de seguridad de las productoras quienes llevan adelante las tareas de vigilancia y control que ordenan al público y buscan regular los delitos y las violencias para el desarrollo de los shows. Esto les habilita un gran margen de discrecionalidad en sus tareas, siendo fundamentales para la puesta en práctica de la gestión de la seguridad. En ese marco, organizan la seguridad a partir de

normas, prácticas, saberes, rutinas, prejuicios, técnicas y estrategias que orientan su accionar.

En el caso particular de los controladores de admisión y permanencia, trabajadores centrales de la seguridad en los espectáculos musicales y artísticos, existe un proceso de conformación y profesionalización del área impulsado desde el Estado como respuesta a la visibilización pública del asesinato de un joven que asistía a un boliche por parte de un patovica<sup>4</sup>. Sin embargo, a pesar de los intentos de transformar desde la legislación las formas y las prácticas asociadas al trabajo de la seguridad en espectáculos, los saberes, tradiciones e imaginarios sobre la práctica profesional son parte importante del control de admisión y permanencia

A lo largo de esta investigación buscaremos conocer y estudiar cuáles son las lógicas que organizan la seguridad en los espectáculos musicales y artísticos masivos en la ciudad de La Plata, a partir de un trabajo etnográfico centrado en observaciones participantes en recitales y eventos artísticos en el Teatro Ópera de la ciudad de La Plata en 2021 en el marco particular de la pandemia por el Covid-19, que transformó los parámetros de riesgo y seguridad. Para eso, analizamos las perspectivas de los actores que participan y trabajan en la seguridad de estos eventos sobre la forma en que se gestiona la seguridad en relación con sus propias prácticas, con sus saberes, con sus objetivos y con sus relaciones con otros actores.

### **Una etnografía situada**

El Teatro Ópera recibe artistas hasta tres veces por semana para espectáculos masivos. La mayoría de esos eventos son recitales de música. A partir de las restricciones protocolares por los cuidados sanitarios en el marco del DISPO, la sala tuvo hasta doscientos cincuenta

---

<sup>4</sup> Patovica es una forma de llamar tradicionalmente a los trabajadores de la seguridad en bares, boliches y recitales. Dentro del universo de la seguridad en espectáculos tiene una implicancia particular relacionada a una identidad y una práctica, además de estar asociada popularmente a prácticas violentas, aspectos que analizaremos en profundidad a lo largo de este trabajo.

lugares para el público, organizados en *burbujas*<sup>5</sup> que buscaban garantizar el distanciamiento social y evitar el contacto entre los asistentes. En este contexto, no se realizaban eventos con público presencial en el Estadio Diego Maradona ni en el microestadio de Atenas, por lo que el Teatro Ópera tenía la sala activa con mayor capacidad en la ciudad junto al Teatro Metro y seguida de cerca por la de El Teatro Bar.

El Teatro Ópera recibe artistas hasta tres veces por semana para espectáculos masivos. La mayoría de esos eventos son recitales de música. La capacidad de la sala, previo a la pandemia, era de hasta ochocientas personas, divididas en la sala central y la platea alta ubicada en un primer piso. A partir de las restricciones protocolares por los cuidados sanitarios en el marco del DISPO, la sala tuvo hasta doscientos cincuenta lugares para el público, organizados en *burbujas* que buscaban garantizar el distanciamiento social y evitar el contacto entre los asistentes. El costo de una entrada individual era de \$1500<sup>6</sup>, con algunas variaciones según el espectáculo. En este contexto, debido a estas restricciones, no se realizaban eventos con público presencial en el Estadio Diego Maradona ni en el microestadio de Atenas, por lo que el Teatro Ópera tenía la sala activa con mayor capacidad en la ciudad junto al Teatro Metro y seguida de cerca por la de El Teatro Bar.

El Ópera es gestionado por On The Road<sup>7</sup>, una productora de espectáculos centrada en recitales y festivales musicales, que también posee salas de teatro y bares en La Plata, Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Pinamar, y que representa algunas bandas de música. Dentro de la ciudad de La Plata, el Teatro Ópera es el eje central de sus actividades. Desde enero hasta julio de 2021, se presentaron las bandas Kapanga, Bandalos Chinos, Conociendo Rusia, Eruca Sativa, Marcela Morelo, Marilina Bertoldi, Nonpalidece, Acru, Peces Raros, Loli Molina, Benjamín Amadeo, Coti, Cruzando el Charco, entre otras, además de llevarse a

---

<sup>5</sup> Utilizamos la cursiva para dar cuenta de términos nativos o en otros idiomas.

<sup>6</sup> Equivalentes en febrero de 2021 a 16 dólares.

<sup>7</sup> Los nombres de las empresas y de las personas presentadas en esta tesis han sido modificados para resguardar su identidad y proteger su privacidad.

cabo los festivales culturales Fango y Freedom y algunos espectáculos teatrales.

En cuanto a la seguridad del teatro, está coordinada por un conjunto de actores. En principio, los dueños de productora On The Road planean y organizan los espectáculos. El jefe de seguridad de la productora es el encargado central de contratar y gestionar en base a un presupuesto que deciden sus jefes, la contratación de personal de control de admisión y permanencia. Para eso, emplean a una empresa de control de admisión y permanencia. Uno de los dueños de la productora, el jefe de seguridad de la misma, los controladores de admisión y permanencia contratados para la noche, una encargada de venta de entradas y un grupo de acomodadoras/mozas conforman la red de actores que organizan y gestionan la seguridad del teatro.

Por lo tanto, analizar la seguridad en el caso del Teatro Ópera nos permite comprender el funcionamiento de uno de los espacios más importantes, referenciados y con mayor cantidad de eventos a nivel cultural en la ciudad de La Plata, y el que permite una mayor afluencia de público en el contexto de la pandemia. Por tales motivos, consideramos relevante su exploración y entendemos que representa un caso fundamental para la realización de espectáculos culturales y artísticos de la ciudad, tanto por la variedad y cantidad de eventos, por la cantidad de asistentes y por el reconocimiento que tiene en tanto espacio cultural para el desarrollo de recitales, festivales, obras de teatro y otros shows.

### **Metodología**

La investigación propone analizar la seguridad en los espectáculos musicales y artísticos masivos. Para eso, planteamos recuperar la perspectiva de los trabajadores de seguridad como elemento fundamental para conocer las lógicas que ordenan el gobierno de la seguridad en estos eventos. En ese sentido, planteamos un abordaje etnográfico, tal y como lo propone Rosana Guber (2011), en tanto enfoque, método y texto.

Partimos de a mirada etnográfica con el fin de incorporar la perspectiva de los actores como elemento cardinal del enfoque. A partir de comprender el gobierno de la seguridad como una coproducción entre un conjunto de actores que participan en el mantenimiento de un orden en los espectáculos musicales y artísticos masivos es que nos resulta fundamental comprender desde su perspectiva los modos y sentidos con que producen ese orden. Asimismo, recomponer los puntos de vista de los sujetos y sus experiencias situadas es un punto de llegada, pero también de partida. A partir del diálogo constante entre las teorías previas, las lecturas, el trabajo y los registros de campo y las experiencias del propio investigador, buscaremos recuperar esos sentidos en tanto parte de la producción misma del gobierno de la seguridad.

A su vez, recuperamos la etnografía en tanto método, entendido por Guber como

*“un método abierto de investigación en un terreno donde caben las encuestas, las técnicas no directivas – fundamentalmente la observación participante y las entrevistas no dirigidas – y la residencia prolongada con los sujetos de estudio, la etnografía es el conjunto de actividades que suele designarse como “trabajo de campo”, y cuyo resultado se emplea como evidencia para la descripción”* (Guber, 2011, p.19).

En este trabajo utilizamos como técnicas centrales la observación participante y las entrevistas no directivas, a partir de la presencia prolongada en el campo. Las observaciones participantes, como técnica privilegiada de la etnografía, buscan reconocer y comprender la perspectiva del actor (Geertz, 1987) y el sentido de las prácticas situadas de los sujetos (Guber, 1991), y son registradas a través de un diario de campo. A través de estos registros obtenemos una perspectiva de las representaciones y las prácticas, pudiendo observarles y consultarles sobre sus acciones en el marco de su trabajo. En este caso, las observaciones participantes se desarrollaron en los espectáculos en el Teatro Ópera de La Plata, acompañando a los trabajadores del teatro y la productora que lo gestiona en sus tareas.

El vínculo con el Teatro Ópera y con la productora que lo gestiona precede la realización de esta tesis. Como miembro de la comisión directiva del Centro Literario Israelita y Biblioteca Max Nordau pude contactar a los dueños de la productora On The Road cuando comenzó mi interés por indagar en estas temáticas, en el marco de los estudios del Doctorado en Ciencias Sociales, desde el año 2019, y del financiamiento de una beca doctoral del CONICET para investigar la seguridad en espectáculos masivos, desde el año 2019 y que se encuentra aún en curso. Los primeros contactos fueron para la concreción de una entrevista con uno de los responsables de la productora. En esos primeros diálogos me ofreció acceso a los espectáculos que organizaba la empresa. Así, durante 2019 pude asistir a dos recitales en el microestadio del club Atenas de La Plata, a sólo unas cuatro cuadras del Teatro Ópera y al festival Ciudad Capital con sede en la República de los Niños, ubicada en la ciudad. Luego de una interrupción en el trabajo de campo provocada por la pandemia retomamos el contacto en enero del año 2021, cuando desde la gestión del Teatro Ópera comenzaron a anunciar nuevos espectáculos. El trabajo de campo específico para esta tesis se desarrolló en profundidad desde febrero del año 2021 hasta julio del mismo año, tiempo en el cual asistí en doce oportunidades a distintos recitales de diversos artistas. En cuatro casos una misma banda realizó dos conciertos consecutivos en la misma noche, con un recambio de público en el medio. Mi rutina se aproximó a la de un trabajador del teatro, llegando antes del ingreso del público y retirándome después de que los espectadores se marcharan. Durante las noches de recitales pude acompañar, dialogar, observar, compartir y hasta colaborar con ellos. Especialmente fructíferos fueron los momentos durante los recitales en que se desarrollaba el espectáculo en el interior de la sala y pude dialogar con controladores que se encargaban de controlar el ingreso y egreso en la puerta del teatro. En esos ratos que para los trabajadores son de vigilia y espera, tuvimos mucho tiempo para conversar y se mostraron especialmente receptivos a responder mis preguntas en el marco de esas entrevistas desestructuradas e

informales.

Las entrevistas son una “*relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y participación*” (Guber, 2011, p.70). Las mismas fueron realizadas en su mayoría en el marco de las observaciones participantes, como conversación informal al respecto del trabajo realizado por los actores, en lo que Fontana y Frey (2005) denominan del tipo normal, que se dan en un ámbito informal o espontáneo, con un rol del investigador moderadamente no directivo y un formato de preguntas muy desestructurado. Burgess (1984), por su parte, entiende estas conversaciones espontáneas como las de menor grado de estructuración, como complemento de las observaciones de campo. La técnica de entrevista etnográfica basada en la no directividad aborda especialmente la búsqueda por comprender el universo cultural de los actores. Su análisis no debe ser pensado en términos de criterios de verdad, sino de comprensión de los discursos producidos en la entrevista, inscribiendo las condiciones de producción de la misma (Alonso, 1998). Entendemos que las entrevistas y observaciones participantes deben ser pensadas e interpretadas en un contexto y como parte de un proceso amplio de producción del gobierno de la seguridad. Por lo tanto, consideramos importante dar cuenta de las condiciones en las que se produce el trabajo de los controladores. Para eso, además de incorporar una mirada amplia sobre el contexto social político y especialmente sanitario relacionado con la pandemia por el Covid-19, recuperamos las normativas y políticas que dan un marco legal a su actuación, estableciendo límites, reglamentaciones y posibilidades a sus prácticas. Esto no implica adoptar una mirada normativa de la gestión de la seguridad, sino colaborar en poner en contexto los marcos y condiciones en los que los actores producen la seguridad en estos eventos. De este modo, incorporamos el análisis de documentos como técnica.

En ese sentido, destacamos que el método etnográfico, si bien prioriza la observación

participante y las entrevistas, no se cierra sobre ellas, y permite la triangulación para generar una comprensión amplia de los diversos aspectos de los fenómenos. Así, incorporamos también entrevistas individuales en profundidad a diversos actores que participan de la gestión de la seguridad en espectáculos musicales y artísticos masivos. Marradi, Archenti y Piovani (2018) refieren a las entrevistas semi estructuradas en profundidad, y las ventajas de su utilización en investigaciones que busquen acceder a las creencias, normas, valores, nociones y sistemas de representaciones que conforman el universo de significaciones de los actores. Las primeras tres entrevistas en profundidad fueron parte de un trabajo colectivo en colaboración con la investigadora Betania Cabandié, compañera dentro del Proyecto Tetra Anual de Investigación y Desarrollo de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de La Plata: “Políticas e instituciones de la seguridad en la provincia de Buenos Aires (2016-2020)” dirigido por Gabriel Kessler. Les entrevistades fueron a la dueña de una de las dos empresas más importantes de control de admisión y permanencia de la ciudad de La Plata, una controladora y docente del curso de control de admisión y permanencia y un controlador que no tenía vínculo directo con ninguna empresa. Esas entrevistas funcionaron como parte de un proceso introductorio de conocimiento del tema y del universo, en una primera aproximación de las ciencias sociales en el país al mundo del control y permanencia en espectáculos musicales. La otra entrevista en profundidad fue realizada de manera individual, como comentamos previamente, a uno de los propietarios de la productora que gestiona el Teatro Opera. Allí conocimos la organización general de la seguridad desde la perspectiva de la empresa y también el aval para continuar con el trabajo de campo en las observaciones participantes.

Otro aspecto central para esta investigación fue la incorporación al Observatorio de Políticas de Seguridad de la Provincia de Buenos Aires (OPS) como investigador adscripto, en un proceso que continuó la interconexión de los trabajos con Betania Cabandie, con quien

compartimos la tarea. El OPS es un espacio de investigación sobre las violencias, los delitos y las instituciones policiales, judiciales y carcelarias. Produce conocimiento con el objetivo de incidir en el debate público y aportar a la construcción de políticas estatales. Desde el año 2022, en un trabajo colectivo, abrimos la línea de investigación específica sobre seguridad privada en la provincia de Buenos Aires, y comenzamos estudiando en particular el control de admisión y permanencia en la provincia. En ese marco, nos incorporamos como representantes de la Universidad Nacional de La Plata a la Comisión Sectorial de Control de Admisión y Permanencia integrada por los principales actores del área, siendo esta el espacio designado por el Estado para la propuesta de políticas para el sector. Esto nos habilitó a realizar entrevistas en profundidad con los representantes de los diversos espacios que incluyeron al subsecretario de Gestión de recursos y seguridad privada del Ministerio de Seguridad de la Provincia de Buenos Aires, al director del Registro de Controladores de Admisión y Permanencia (RECAP) de la provincia, al director del Centro de Formación Profesional 420 y al representante del Sindicato Único de Trabajadores de Admisión y Permanencia de la República Argentina (SUTCAPRA). Además, en las reuniones periódicas de la comisión pudimos dialogar con representantes de la Secretaría de Derechos Humanos, del Ministerio de Trabajo, del Ministerio de Educación, del Ministerio de las Mujeres, Políticas de Género y Diversidades de la provincia, de la Cámara Empresarial de Bares y Boliches de la provincia de Buenos Aires (CEDIBBA), de una empresaria de control de admisión y permanencia, de Oscar Castellucci, presidente de la Asociación Civil Martin Castellucci y referente fundamental del área. Y principalmente, nos permitió conocer otras perspectivas sobre los problemas del sector y las principales políticas que lo ordenan.

Denzin y Lincoln (2005) comparan los estudios cualitativos con un bricoleur o tejido de colchas, en el que se entremezclan un conjunto de representaciones a través de la construcción cambiante de los investigadores, que incorporan herramientas, métodos y

técnicas de acuerdo con las decisiones y estrategias que consideran relevantes a lo largo de su estudio. De acuerdo con esa perspectiva, se produjo una investigación con un diseño emergente y flexible que dependió especialmente de las preguntas del investigador y los contextos y escenarios que se encontraron en el camino. Por lo tanto, la definición de los límites del trabajo de campo se basó en un criterio de saturación (Glaser y Strauss, 1967), teniendo en cuenta, como muestran Baker y Edwards (2012), que la relevancia y representatividad no está dada por la cantidad de casos, sino por la saturación teórica a partir de la significatividad y la profundidad de los datos y del análisis. En ese sentido, el trabajo de campo tuvo un momento de reapertura y revisión en una última observación participante realizada a comienzos de 2022, en un nuevo marco respecto al contexto de la pandemia y a las normativas de regulación sanitarias en relación a los espectáculos musicales. Ese regreso al Teatro Ópera permitió contemplar a la red de actores que organizan la seguridad en el teatro desde una nueva perspectiva, comparar con los procesos específicos del período analizado y abrir nuevas preguntas para futuros trabajos que profundicen en esta temática.

En cuanto a la etnografía como texto, implica reconocer que la unidad desde la cual el investigador es a su vez quien diseña el proyecto, propone las preguntas, se dirige al campo, construye los datos, los analiza, escribe sus conclusiones (Guber, 1991). Todo esto, en el marco de un proceso que no es lineal, sino que implica una reflexividad constante en la que la separación de esas etapas es analítica, no temporal, y en el que el vínculo entre ellas supone cierta simultaneidad. Así, como señala Maxwell (1996), el diseño no es un mero proyecto o plan, sino una “*disposición subyacente que rige el funcionamiento, desarrollo y despliegue*” (Maxwell, 1996, p.1). Por lo tanto, como señalan Coffey y Atkinson (1996), el análisis no puede dissociarse de la producción teórica, de los enfoques planteados y de las técnicas utilizadas y, a su vez, supone la reconstrucción de las preguntas, la revisión de las técnicas. Así, las distintas fases que organizan la investigación no pueden separarse más que

analíticamente, son necesariamente incompletas por sí mismas (Geertz, 1987). La escritura propone incorporar en el análisis y la presentación de los resultados la figura del investigador como parte del proceso etnográfico a través del ejercicio de la reflexividad. Esta reflexión busca estar presente durante todo el desarrollo de la investigación, y expresarse en el texto final de la producción de esta tesis. En ese sentido, en cada capítulo se presentan diversos aspectos que reponen el papel del investigador en su relación con el campo, con las relaciones con los actores, con las preguntas, con las perspectivas teóricas, con el análisis propuesto.

### **Una tesis de y en pandemia**

A lo largo de esta tesis la pandemia tuvo una implicancia transversal, como parte del tema investigado y como contexto de producción. Como investigador y como trabajador, la pandemia transformó profundamente las posibilidades de acceso al campo y los planes que había trazado en el marco de la investigación que llevaba adelante hasta el momento. El confinamiento por el ASPO y las restricciones para la realización de espectáculos musicales y artísticos fueron un impedimento para las pautas de trabajo porque clausuraron el campo en sí mismo durante gran parte del año 2020.

A comienzos de 2021 comenzaron los espectáculos en varias salas incluyendo la reapertura del Teatro Ópera. Entonces recuperamos el contacto con la productora que alquila y administra el teatro y comenzamos el trabajo de campo específico para las instancias de esta investigación. Acudir al teatro en el marco de la pandemia fue aprender a atravesar y convivir con una serie de dispositivos sanitarios de prevención de la transmisión del Covid-19. Ese proceso personal fue con la confianza de la protección por la vacuna recibida el 28 de enero de 2021 pero todavía con temores por la exposición al contacto con gran cantidad de personas desconocidas y los riesgos de contagio. Durante los primeros recitales la participación fue sin ingresar a la sala, permaneciendo siempre en el ingreso y al aire libre, con el tapabocas

colocado en todo momento y procurando mantener la distancia de uno o dos metros con respecto al resto de las personas. Hacer trabajo de campo en espectáculos masivos durante un período en que la cercanía y el contacto físico implicaban un riesgo en términos de contagio y exposición no sólo individual sino de la familia y los afectos con quienes posteriormente uno tendría contacto fue parte del contexto general de posibilidad de trabajo durante la pandemia para el investigador del mismo modo que para los trabajadores del teatro. Las condiciones de protección a través de mecanismos como las vacunas favorecían a nivel general la apertura de actividades mientras otras variables como las variaciones en las tasas de contagio del virus modificaban el panorama de habilitaciones y de fases desde las políticas y también los aspectos subjetivos desde los cuales se evalúa el riesgo de asistir a los eventos. Durante mayo, un nuevo período de confinamiento significó un impedimento para la realización de espectáculos y, con ello, del trabajo de campo. Los tiempos de la pandemia y de las políticas de gestión de la misma exponían la dificultad para planificar de modo certero el futuro de la evolución de la pandemia y también de la investigación. Afortunadamente, desde mediados de 2021 las condiciones generales de la pandemia mejoraron con una drástica reducción en las tasas de contagio y, sobre todo, de mortalidad, llevando eventualmente al fin del período de DISPO a partir de la Resolución 705/2022 del gobierno nacional, con efecto desde el 18 de marzo de 2022, manteniendo recomendaciones de cuidados. Sin embargo, resulta difícil establecer efectivamente el fin de la pandemia y el paso concreto a una etapa de postpandemia. Desde la Organización Mundial de la Salud no se ha declarado el final de la pandemia por el Covid-19. Son varios los cambios y efectos producto de un suceso impredecible, global y rotundo y seguramente sea necesario el paso del tiempo para poder evaluar con mayor certeza su fin y sus consecuencias.

En ese sentido, la pandemia también tiene un lugar en este trabajo como parte del objeto de investigación. Nos enfocamos especialmente en comprender los modos en que se

gestionó la seguridad en espectáculos musicales y artísticos en un teatro de la ciudad de La Plata en un período particular profundamente atravesado por la reapertura de actividades, las necesidades de cuidado, la incertidumbre respecto al futuro y la incorporación de nuevos dispositivos y normativas de seguridad. Por lo tanto, debemos reflexionar sobre la pandemia no sólo como el contexto en el cual se realizó la investigación, sino también como una dimensión de análisis.

Esto requiere atención especialmente en dos sentidos. En primer lugar, resulta una dificultad el vínculo con la bibliografía sobre la pandemia en tanto es una problemática absolutamente reciente e imprevisible. La producción científica de estudios sociales en torno a la pandemia como objeto es aún más reciente que la situación misma. Si bien el mundo académico abordó prontamente la temática, mientras realizamos este estudio se están publicando muchos de los primeros materiales que permiten sistematizar el conocimiento sobre este suceso. En ese sentido, reflexionar sobre la pandemia implica necesariamente abrir una serie de hipótesis y miradas que deberán ser analizadas posteriormente para revisar y repensar con mayor distancia, conocimiento y posibilidades sobre un fenómeno tan disruptivo e inédito en la historia reciente. Un aspecto fundamental en este marco fue la participación como investigador en el proyecto PISAC-Covid-19. Este fue en uno de los principales abordajes que rápidamente desde el Estado argentino se impulsaron para el estudio de la pandemia y sus efectos y que en total impulsó proyectos integrados por 210 nodos radicados en 22 provincias y en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en los que participaron 43 universidades nacionales y otras 20 instituciones estatales y privadas (Benítez Larghi, S., Ortale, M. S. y Adriani, L., 2022). En particular, integramos el proyecto “Fuerzas de seguridad, vulnerabilidad y violencias. Un estudio interdisciplinario, multidimensional y comparativo de las formas de intervención de las fuerzas de seguridad y policías en contextos de vulnerabilidad en la Argentina postpandemia”, conformado por 17 nodos de diversas

provincias. El trabajo colectivo en proyecto de amplio alcance que puso en el centro de la cuestión la pregunta por la seguridad en la pandemia permitió establecer un antecedente fundamental de trabajo, así como abordar preguntas, debates y análisis en un proceso de reflexión sistemático junto a investigadores reconocidos de diversos territorios, disciplinas y trayectorias, favoreciendo al estudio de esta problemática.

En segundo lugar, entender a la pandemia como objeto mereció un proceso de reflexividad fundamental para reconocer los modos en que ese contexto que estableció la pandemia podía ser parte de la reflexión. La presentación a lo largo de los capítulos de distintos aspectos relacionados a la pandemia será una clave para entender que consideramos que la misma atraviesa de manera transversal la investigación. Desde la perspectiva etnográfica que caracteriza a este trabajo, abordamos estos problemas enfocando en la mirada de los actores que participan de la gestión de la seguridad en el Teatro Ópera sobre la pandemia, sobre su duración, su impacto, los cambios y continuidades que implicó y los modos en que afectó su trabajo.

### **El orden de la tesis**

En el primer capítulo de esta tesis, llamado “Un punto de encuentro”, ofrecemos una presentación profunda del Teatro Ópera. Partimos de la historia del mismo para recuperar los estudios sobre la seguridad en espectáculos musicales y artísticos en la Argentina en el siglo XXI en general y localizar la tesis en su tiempo y lugar. Luego, analizamos la pandemia por el Covid-19 y los momentos particulares en que realizamos el trabajo de campo, entendiendo a la pandemia como una dimensión clave del estudio. Por eso, recuperamos los principales debates del campo de estudios de la seguridad en relación a la pandemia. Finalmente, a partir del trabajo de campo ponemos en cuestión las tensiones que abrieron las transformaciones en los modos de entender la seguridad los roles de las agencias estatales encargadas de

gestionarla.

En el segundo capítulo, denominado “El Control de Admisión y Permanencia” profundizamos específicamente en la conformación del control de admisión y permanencia como grupo encargado de la gestión de los espectáculos musicales y artísticos en el marco de la consolidación de la inseguridad como problema público y del policiamiento urbano como principal respuesta estatal a las demandas por seguridad. Entonces explicamos brevemente la legislación que cambió los modos de organizar el trabajo de la seguridad en estos espectáculos a partir de la Ley 26.370. Posteriormente revisamos el universo de los controladores de admisión y permanencia en la ciudad de La Plata, atravesado por la informalidad y la precarización. Finalmente, avanzamos en presentar específicamente la situación de los controladores en el Teatro Ópera, entendiendo que representa un espacio excepcionalmente ejemplar en el cumplimiento con las normativas y requisitos y que, aun así, mantiene una serie de problemáticas.

El capítulo tres se titula “Una noche en el Ópera” y presenta una cronología tipificada de la organización de una jornada laboral desde la perspectiva de los trabajadores del teatro. Desde su llegada, la organización previa, el ingreso, la ubicación, el control durante el show, cada uno de los momentos es problematizado recuperando experiencias del campo para conocer desde ese punto de vista las tareas, los problemas y los secretos que organizan su trabajo. En ese sentido, nos preguntamos por las lógicas que ordenan la gestión de la seguridad detrás de un orden instrumental en el que diversos intereses y miradas afectan definición de lo que es un espectáculo seguro y una jornada exitosa.

El cuarto capítulo se llama “Ser seguridad y ser parte del rock”. Entendemos que los trabajadores de la seguridad establecen de un modo muy marcado una serie de clasificaciones en relación a los tipos de espectáculos, los tipos de públicos y las expectativas en relación a los mismos. En este capítulo ofrecemos una sistematización de las tipificaciones que

organizan la seguridad en el Teatro Ópera. Analizamos los modos en que esas clasificaciones configuran modos de actuar frente a uno u otro, permitiendo reconocer aspectos centrales de las formas en que los trabajadores de seguridad se presentan y cómo analizan su propio trabajo. Abordamos también las diversidades al interior de los trabajadores, en particular con las diferencias en términos de géneros y cómo esto habilita o clausura prácticas y posiciones en el campo. Luego, apelando a la reflexividad en relación a los modos del propio investigador y los modos de presentarnos, establecemos una serie de reflexiones sobre los criterios de legitimidad de prácticas y públicos en el marco de los espectáculos en el Teatro Ópera.

El quinto capítulo lleva el nombre de “La profesionalización de la seguridad en los espectáculos musicales y artísticos”. En ese capítulo recuperamos la pregunta por la conformación del control de admisión y permanencia en relación con las estrategias de gestión del orden y las lógicas desde las cuales los trabajadores llevan adelante sus tareas. En ese marco, recuperamos las experiencias y saberes de los controladores que están vinculados con tradiciones profesionales del oficio presentes en los imaginarios compartidos sobre cómo ser y hacer seguridad. En ese sentido, los cuerpos son elementos fundamentales en tanto habilitan una serie de violencias legítimas para mantener el orden y la autoridad. Finalmente, analizamos estas estrategias como parte de un proceso híbrido de profesionalización atravesado por intereses, organizaciones, saberes y tradiciones diversos que se integran y asumen de un modo particular parte del hacer seguridad en los espectáculos musicales.

El último apartado es el de las conclusiones. En las reflexiones finales de la tesis ofrecemos de manera ordenada un mapa de los principales argumentos, hipótesis y hallazgos de esta investigación. Al mismo tiempo, incorporamos nuevas preguntas originadas a partir de este estudio, abriendo la posibilidad a continuar indagando en la temática a partir de los avances que propone esta tesis.



## **Capítulo I: Un punto de encuentro**

El Teatro Ópera es un espacio en movimiento, en constante cambio. Como señala De Certeau (2007), “*el espacio es un lugar practicado*” (De Certeau, 2007, p.129). Este autor propone entender el lugar como una organización estable, instantánea de posiciones. El espacio, en cambio, es el lugar en movimiento, habitado, practicado, a través del tiempo. En ese sentido, retomamos la propuesta de Massey (2012) en relación a explorar el lugar como un punto de encuentro, “*una constelación determinada de relaciones sociales, encontrándose y entretejiéndose en un sitio particular*” (Massey, 2012, p126). El Teatro Ópera a lo largo de esta investigación es espacio, lugar practicado, es el punto de encuentro a partir del cual reconstruimos una serie de relaciones cambiantes y diversas que ponen en práctica la gestión de la seguridad y el orden en los espectáculos. Partimos de ese punto de encuentro para construir una mirada sobre los contextos, los actores y las relaciones sociales que hacen la seguridad. Por eso, en este capítulo abordamos la historia del Ópera como espacio de espectáculos masivos en la ciudad de La Plata, las transformaciones y cambios vinculados a crisis políticas y económicas, a políticas municipales y legislaciones y a reconfiguraciones del circuito musical en la ciudad.

A lo largo de este capítulo presentaremos al Teatro Ópera como un espacio en constante construcción. Desde esta mirada buscamos presentarlo en clave histórica. En primer lugar, repasamos los cambios sociales que transformaron las regulaciones y las lógicas de la seguridad en los recitales en la Argentina en general a partir de dos sucesos fundamentales, la masacre de Cromañón y el asesinato de Martín Castellucci, y sus consecuencias políticas. A su vez, buscamos inscribir al Teatro Ópera dentro del circuito musical de la ciudad de La Plata en relación con las bandas, los públicos y los actores que lo transitan.

En segundo lugar, presentamos una recomposición de los tiempos de la pandemia por

el Covid-19, sus tiempos, las principales políticas del gobierno nacional y cómo afectaron al funcionamiento general de los espectáculos en general y del Teatro Ópera en particular. Entonces recuperamos una experiencia particular del trabajo de campo para mostrar la intervención estatal sobre el espacio en relación al control del cumplimiento de las restricciones, analizando las múltiples agencias y escalas que participan de ese proceso.

En tercer lugar, ofrecemos una mirada del proceso de acceso al campo para participar de los espectáculos acompañando a los trabajadores del teatro. Los modos de ingreso estuvieron marcados por un contacto preexistente a través del Max Nordau y, a partir de ello, por una habilitación de los dueños del teatro. Esto implicó una serie de responsabilidades en el marco del doble vínculo de investigador y de representante de la institución. A su vez, generó una forma específica de acceso en el vínculo con los trabajadores que afecta las miradas sobre las problemáticas que atraviesan. En el cierre de este capítulo reflexionamos sobre esos condicionamientos y los modos en que el acceso al campo atravesó la producción de conocimiento.

### **El Teatro Ópera en el 2021**

El Teatro Ópera está ubicado en el centro de la ciudad de La Plata. Es un teatro con capacidad para 800 personas, pero que debido a las restricciones y el distanciamiento dispuestos por el gobierno durante los períodos de ASPO y DISPO, estaba habilitado para recibir veinticinco por ciento de la capacidad, durante el año 2021. Su fundación data de mediados del siglo XX como parte del Centro Literario Israelita y Biblioteca Max Nordau, un club ligado a tradiciones de izquierda fundado a comienzos del siglo XX por inmigrantes europeos con gran participación en la vida cultural y política de la ciudad. El teatro y la actividad coral fueron los primeros eventos en desarrollarse en el Ópera que, para los años 1960 era una de las salas más importantes de la ciudad. Luego, sería también escenario de

actos políticos de organizaciones de derechos humanos, especialmente desde comienzos de los años ochenta. La crisis social y económica punto máximo en los años 2001 y 2002 tuvo un gran impacto institucional en los clubes, incluyendo al Max Nordau, y el Teatro Ópera fue alquilado a una iglesia evangelista durante más de una década. En el año 2012 Max Nordau, en proceso de recuperación económica y social tras los impactos de la crisis de 2001-2002, creció, y tuvo una nueva propuesta de alquiler. El dueño de El Teatro Bar, un teatro que llevaba más de diez años organizando recitales y otros shows ofrecieron alquilar el espacio y reestablecerlo como sala de eventos musicales y teatrales. Desde el año 2010 el Teatro Ópera, luego de ser refaccionado, volvió a ser sede de espectáculos y una de las salas más importantes de la ciudad. A raíz del fallecimiento del dueño del Teatro Bar, su esposa comenzó a gestionar ambos teatros e incorporó a la organización a la productora musical On The Road<sup>8</sup>. En el año 2018 ella decidió concentrarse sólo en su teatro, el Teatro Bar, y la gestión y alquiler del Teatro Ópera pasaron a On The Road. En estos 9 años el teatro se consolidó especialmente como un espacio de recitales. Por allí pasaron una gran cantidad de artistas para brindar su música, además de algunos espectáculos teatrales y de *stand-up*<sup>9</sup>.

On The Road se presenta en sus redes como una “*Productora de Recitales y Festivales. Agencia Musical. Productora de Discos*”<sup>10</sup>. Tiene dos dueños, Pedro “el Pepi” Vega y Santiago Cáceres, dos rockeros de casi 40 años que comenzaron organizando recitales en La Plata, donde se conocieron, y decidieron fundar su propia productora. En On The Road producen principalmente espectáculos musicales, como recitales y giras en salas de todo el país. También funcionan como agencia de representación de siete bandas de rock y pop. La productora gestiona además dos salas en la Ciudad de Buenos Aires y el Teatro Ópera en La Plata, que son las principales sedes de los eventos que organizan. Además, crearon y gestionan

---

<sup>8</sup> Los nombres de varias empresas y de los actores son ficticiales, han sido modificados para reservar la privacidad de las personas.

<sup>9</sup> Utilizamos la tipografía en cursiva para referir a términos nativos o en otro idioma.

<sup>10</sup> Visto en: <https://www.instagram.com/gonnagoprod/?hl=es> el 21/04/2023

festivales musicales y artísticos de varios días en varias ciudades de la provincia de Buenos Aires.

Para la organización de la seguridad, la productora tiene un jefe de seguridad, encargado general del área. Pablo Verón es el jefe de seguridad de On The Road. Él comenzó a trabajar en la seguridad de recitales en los años noventa, con quince años, cuando junto a su hermano mayor hizo trabajo de seguridad en recitales de la radio Rock and Pop. Pablo es parte de On The Road desde sus orígenes, tiene una relación personal de amistad con sus dueños, Pepi y Santiago, y cuenta con gran libertad y confianza por parte de sus jefes en su trabajo.

Además, la empresa organizadora del evento debe contratar a una empresa de control de admisión y permanencia para garantizar la presencia de controladores, de acuerdo con la Ley 26.370, que establece la obligatoriedad de este proceso. On The Road, en La Plata, trabaja en todos sus eventos con la empresa Pontiac. Esta es una de las dos principales empresas de control de admisión y permanencia en la ciudad, y está a cargo de Esteban, un histórico controlador de la ciudad, que asiste y supervisa el trabajo en los grandes eventos de su empresa, y eventualmente asiste al Teatro Ópera para observar el trabajo de sus empleadas y dialogar con los responsables de la productora. Por parte de la empresa Pontiac asisten al teatro una cantidad de controladores definida de acuerdo a la cantidad de público. La legislación establece que deben haber al menos 1 controladore por cada 80 personas en el público. Durante el año 2021, con las restricciones de público determinadas por el gobierno nacional en función de la prevención de contagios por el Covid-19, los recitales fueron de entre 100 y 250 personas, asistiendo entre 2 y 4 controladores por noche, siendo por lo general 3. De esos tres, siempre había una mujer, y por lo general dos varones. Aunque les tres trabajaban en conjunto, uno de ellos, que en todos los casos en que asistí fue un varón, ocupaba el rol de encargado durante esa noche, siendo quien designaba los lugares en que

ocuparían en el teatro, siempre en relación con las necesidades y en diálogo con Pablo, jefe de seguridad de On The Road, que asiste a casi todos los espectáculos en el teatro. No son solamente los actores preparados y contratados para trabajar en la gestión y el cuidado del público quienes regulan la seguridad en el Teatro Ópera. Además del jefe de seguridad y lxs controladorxs de admisión y permanencia, el dueño la empresa, la encargada de boletería, las mozas de la barra que además son acomodadoras, y hasta un sociólogo haciendo una etnografía colaboramos con tareas, en algunos casos absolutamente fundamentales.

### **Una breve historia del Teatro Ópera**

El Teatro Ópera es, desde su fundación en la década de 1950 una sala de referencia para los eventos culturales y políticos en la ciudad de La Plata. Desde sus orígenes vinculados a la práctica teatral y coral, su rol de resistencia cultural y política durante el gobierno militar de 1976-1983, su crecimiento como sede de grandes espectáculos musicales durante la década de 1980 y su renacimiento posterior a la decadencia y el alquiler provocado por la crisis durante los años 1990 y 2000. Desde 2010 es alquilado como sala de conciertos, tomando lugar como uno de los espacios musicales más grandes e importantes de la ciudad. En ese tiempo, cambió el espacio. Se incorporaron y se retiraron las butacas. Se remodeló y se actualizó a diversas tecnologías. Se cambiaron las salidas de emergencia y las puertas de ingreso y egreso. Se incluyeron barras para la venta de comida y bebidas. Se reformaron los baños. Se establecieron normativas y lógicas de ingreso muy diversas y cambiantes. Cambió también el tipo de eventos, y el tipo de público en cada uno. La pandemia por el Covid-19 implicó cambios en torno a las consideraciones de seguridad vinculados a la salubridad y la prevención de los contagios que se basaron en el distanciamiento. Esto tuvo un efecto especialmente significativo en los espectáculos masivos, incluyendo aquellos que se realizaron en el Teatro Ópera, que estuvieron suspendidos durante meses y que volvieron a

tener lugar con nuevos cambios, reglas y lógicas. Las consecuencias y el futuro de estos espectáculos y de las transformaciones del Teatro Ópera y de los circuitos del rock en la ciudad de la plata son aún incipientes y cambiantes.

El Centro Literario Israelita y Biblioteca Max Nordau fue fundado el a comienzos de siglo XX por jóvenes judíos inmigrantes de Europa del este y vinculados a la tradición del BUND, partido socialista judío. En sus comienzos fue una biblioteca en idish, el idioma que hablaban los judíos europeos, y un espacio de encuentro para el debate cultural y político. Con los años, fue creciendo como centro cultural y como club social y deportivo. Así se fundaron el coro, el grupo de teatro el primer jardín de infantes de la ciudad de La Plata y una escuela entre otras actividades y disciplinas. Para comienzos de la década de 1950 la institución tenía un gran caudal de actividades y propuestas culturales y artísticas y la dirigencia buscó la creación de un salón donde realizar las principales presentaciones y festivales que el club realizaba. Es así como en 1952 se inauguró el Teatro Ópera. Durante décadas este teatro fue sede de los eventos institucionales. Allí se celebraron festivales, obras de teatro, conciertos del coro, actos político-culturales. Ya para fines de la década de 1960 el teatro comenzó a ser sede de espectáculos diversos destinados a la juventud, siendo una de las principales salas de recitales de rock en la ciudad. Según la revista De Garage, fue en ese mismo lugar, durante un recital de Diplodocum y de La cofradía de la flor solar que, en 1969 Skay Beilinson, cuya familia participó durante muchos años del Max Nordau, conoció a La Negra Poli y, la misma noche, a Rocambole, conformando uno de los mitos fundacionales más importantes del rock en la ciudad como antecedente a la fundación de Patricio Rey y sus redonditos de ricota<sup>11</sup> (Cingolani, 2019). Así, a partir de la multiplicación de espectáculos, el Teatro Ópera se constituía como un punto reconocido y protagónico de la vida social y cultural de la ciudad.

---

<sup>11</sup> En Youtube existe un registro de esa noche en la que Diplodocum y La cofradía de la flor solar compartieron escenario en el Teatro Opera en 1969: <https://www.youtube.com/watch?v=dJIYBr2MhVg>

Desde 1982, y aún más con el fin de la dictadura militar en 1983 y el proceso de apertura democrática, la ampliación de eventos y espectáculos masivos implicaba la llegada de los principales artistas del país a nuevos escenarios. Como señala Sánchez Trolliet (2014), ya desde fines de los años 1960, los grupos de la Nueva Canción comenzaron a hacer espectáculos en teatros. Y con gran impulso del sello Mandioca, los teatros comenzaron a ser escenario de eventos de rock, llegando al Teatro Apolo, Teatro Astral, Teatro Payró y hasta Teatro Coliseo, en la ciudad de Buenos Aires. En ese contexto, durante la década de 1980, el Teatro Ópera fue sede de recitales entre otros de Serú Giran, Virus, Sandra Mihanovich y Celeste Carballo, además de Víctor Heredia, Opus 4, Horacio Guaraní, Tejera Gómez, y artistas internacionales como Vinicius de Moraes, Toquinho y María Creuza.

La década de 1990 en la Argentina estuvo marcada por el establecimiento y consolidación del modelo neoliberal. Convertibilidad, apertura comercial, desregulación y valorización financiera, privatizaciones con beneficios extraordinarios para los compradores (Nahon, 2010) fueron la base del plan económico con el Plan de Convertibilidad, la Ley de Reforma del Estado y la Ley de Emergencia Económica como ejes fundacionales. El modelo se sostuvo durante los primeros años desde un crecimiento del PBI explicado por la estabilidad post-crisis inflacionaria y los ingresos por las privatizaciones. Sin embargo, el neoliberalismo transformó profundamente la estructura social argentina y derivó en una crisis sin precedentes que comenzó a visualizarse en caída del PBI y en el crecimiento del desempleo y la pobreza desde mediados de la década y vio su punto más álgido en diciembre de 2001 y comienzos de 2002. Una gran consecuencia de este proceso fue la polarización y fragmentación social a partir de una profundización significativa de la desigualdad económica, social y cultural.

Esto impulsó un fenómeno de descolectivización a partir del debilitamiento de los soportes colectivos que configuraban las identidades y los lazos tradicionales vinculados al

mundo del trabajo y la política en un proceso de individuación (Svampa, 2005). Todo esto tuvo una repercusión de gran impacto en los clubes sociales y deportivos. Por un lado, la crisis económica exigía una serie de gastos cada vez más difíciles de sostener y con menor posibilidad de aportes de sus socios y socias. Por otro lado, el proceso de individuación junto a las consecuencias de la reconfiguración del mercado de trabajo en los tiempos de ocio y recreación, redujo la participación en espacios de construcción colectiva que habían sido fundamentales en la conformación del tejido social que impulsaba a estas instituciones. En ese contexto desolador, el Teatro Ópera no tenía continuidad como espacio de espectáculos y su mantenimiento suponía una dificultad económica mayúscula. Es por eso que a finales de la década de 1990 la comisión directiva del Max Nordau las decidió alquilar el espacio para conseguir una recaudación que permitiera solventar los gastos de subsistencia. Quien adquirió el usufructo de las instalaciones a cambio de un precio muy bajo fue una iglesia evangelista que utilizó el teatro como templo. Las actividades de en el Teatro Ópera fueron las misas y los encuentros religiosos. Estos eventos sin duda forman parte de actividades sociales y culturales, pero se producían de un modo cerrado para los congregantes. Así, el Ópera dejó de ser un espacio de referencia en la ciudad como sala de grandes conciertos, obras y eventos abiertos y públicos. A su interior existía una actividad cultural y religiosa, pero no era utilizado como teatro ni como sala de espectáculos, sino como iglesia.

Durante los años posteriores, y con la crisis de finales de 2001 y comienzos de 2002 a partir del colapso del modelo neoliberal, las condiciones fueron aún más difíciles. El Max Nordau cerró su escuela y su jardín de infantes. En los años posteriores la falta de participación llevó a la ausencia de comisión directiva. Se acumularon deudas y se puso en cuestión la posible venta de la quinta del club, el espacio al aire libre y con pileta que es central durante las etapas de verano y para la colonia de vacaciones. El Max Nordau se sostuvo a partir de la gran movilización de una camada de jóvenes que impulsaron las

actividades sociales y un reducido grupo de socios que formó una *Comisión de emergencia* encargada de gestionar el desorden, las deudas y la coordinación política y económica del club.

Como ya mencionamos, el año 2010 el Max Nordau finalizó el contrato de alquiler con la iglesia y lo alquiló al dueño del Teatro Bar, ubicado a menos de veinte cuadras, también dentro del centro de la ciudad. En ese momento el Ópera fue renovado completamente. Se acustizaron los techos, se quitaron las butacas (las originales de la década del 50, de cuero, típicas de los cines de la época), se reformó el sistema de luces, las salidas de emergencia, las barras, y todo el teatro en general. Desde ese momento el Ópera es sede de más de 150 shows por año, en su mayoría de música pop y rock, y se consolidó en la ciudad como una de las salas de referencia. En el año 2017 se incorporó On The Road a la gestión y quedó a cargo desde 2018 de manera exclusiva.

En el marco de la pandemia por el Covid-19, desde marzo de 2020 y hasta fin de ese año el Teatro Ópera estuvo cerrado debido a las normativas que prohibían la realización de espectáculos y reuniones con alta concentración de personas. El 2021 comenzó con la reducción de las tasas de contagio y se abrió la posibilidad paulatinamente a la realización de eventos masivos, con nuevos reglamentos y disposiciones que incluían límites a los porcentajes de aforo y medidas de prevención sanitaria.

El Ópera abrió nuevamente a fines de enero de 2021 y realizó actividades durante todo el año, con un breve lapso de nuevo cierre desde mediados de abril hasta comienzos de junio en el que el gobierno decidió reinstalar nuevas medidas de aislamiento preventivo. En ese contexto, las autoridades del teatro decidieron incorporar mesas y sillas en grupos de personas denominados “burbujas” separadas entre sí para mantener distancias entre los distintos grupos y garantizar que no existieran pogos ni acumulaciones de personas. También se incorporó el pedido del uso del tapabocas y el control de la temperatura corporal del público ingresante a

través de termómetros. En ese tiempo, además, la empresa que gestiona el teatro decidió no convocar artistas cuyo público consideraban como más desobediente y que creían no respetarían esas normas. Así, la cantidad de espectáculos de rock en los términos en los que la propia productora lo entiende se vio reducida y en general fueron vinculados al indie, el reggae y el pop. En 2021 los eventos del Teatro Ópera incluyen Kapanga, Cielo Razzo, Bándalos Chinos, Muerdo, Rádagast y los colibriquis, NAFTA, 1915, los traperos Dillom y Muerejoven, stand up de Pablo Fábregas, Marcela Morelo, Marilina Bertoldi, Rayos Laser, Cardellino, Eruca Sativa, Nonpalidece, Peces Raros, Loli Molina, Benjamín Amadeo, Coti, Cruzando el Charco, Dancing Mood, Fabiana Cantilo, Soledad Pastoruti, FAM, entre otros artistas.

Para fines de 2021, y luego de una campaña de vacunación masiva sin precedentes, muchas disposiciones se fueron flexibilizando y se dejaron de utilizar las sillas, mesas y las burbujas, recuperando así también mayor capacidad. Además, se planificaron recitales de bandas de rock y de metal, que no habían tenido casi lugar durante gran parte de 2021. Sin embargo, el fin de año y el comienzo de 2022 se dieron con la llegada al país de una nueva cepa del Covid, denominada Omicrón, de niveles de propagación aún mayores, con los picos de tasas de contagio más altos de la pandemia. La continuidad de la pandemia y de los espectáculos masivos trae varios interrogantes. Cuando parecía que las nuevas disposiciones, tecnologías y lógicas de prevención sanitaria comenzaban a ser desplazadas, las tasas de contagio se dispararon y abrieron nuevamente un panorama incierto en torno al futuro de los eventos culturales y de los marcos en los que serán posibles.

### **Las reglas del juego. Los espectáculos musicales post-Cromañón en el circuito del rock en la ciudad de La Plata.**

El Teatro Ópera tiene una larga historia que atravesó cambios sociales, políticos y

económicos que afectaron su lugar como sala teatral en el circuito musical y artístico de la ciudad. En ese sentido, la organización de los espectáculos está ligada a una serie de lógicas de largo alcance en los modos de pensar y gestionar la seguridad en los recitales que, como veremos, fueron el suelo donde se sustentaron los cambios a partir de la pandemia, dando continuidad o transformando diversas prácticas, pero siempre a partir de un modo preexistente. En ese marco, los hechos acontecidos en el incendio de Cromañón a fines de 2004 y sus consecuencias pusieron en el centro de la escena pública la preocupación por la seguridad en los recitales de rock e implicaron grandes cambios en la regulación, la organización y los imaginarios en relación a los espectáculos masivos. A continuación, analizamos esos cambios y la reconfiguración de los circuitos musicales en la ciudad de La Plata para comprender de qué manera se inscribe el Teatro Ópera y sus múltiples actores se inscriben en estos circuitos que tienen una serie de reglas y sentidos que son centrales para la gestión de la seguridad.

El 30 de diciembre del año 2004 la banda de rock Callejeros realizaba su tercera presentación consecutiva en el local llamado República de Cromañón en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Al sonar la primera canción un espectador prendió un elemento de pirotecnia que prendió fuego la tela conocida como mediasombra que se encontraba en los techos. El fuego se expandió a los paneles acústicos que sostenía la mediasombra, que desplegaron emanaciones tóxicas. Varias salidas de emergencia estaban fuera de servicio y había una cantidad de público tres veces mayor a la permitida. El incendio provocó la muerte de 194 personas y dejó más de 200 heridos y marcó un hito histórico y trágico en la historia de la música en la Argentina.

La masacre de Cromañón<sup>12</sup> puso en primera plana del debate público y mediático la

---

<sup>12</sup> Los modos de subjetivar lo ocurrido en el incendio en el boliche República de Cromañón implican una serie de disputas políticas por el sentido y las responsabilidades del caso. En nuestro caso, a falta de mejor nomenclatura, la denominamos masacre de Cromañón en el sentido que lo hacen Svampa (2008) y Cingolani

organización y la seguridad en los espectáculos masivos. En ese proceso se transformaron los modos de participar de los recitales por parte del público, se señalaron responsabilidades políticas que llevaron incluso a la destitución del Jefe de Gobierno de la ciudad de Buenos Aires y a la condena de varios actores vinculados a la organización del recital y se elaboraron normativas para gestionar la seguridad de estos eventos. A continuación, exploramos a partir de los trabajos de Josefina Cingolani (2011; 2019) estos cambios en las reglas del juego sobre las que se configuraron los recitales hasta los nuevos cambios que introdujo la pandemia.

Los recitales de música, especialmente los de rock, tienen una historia asociada a cierto protagonismo del público en lo que se denomina la *fiesta*. Esta participación incluye cantos, *pogos*<sup>13</sup>, presencia de banderas y elementos de pirotecnia, y un rol activo en el espectáculo mismo. Pablo Semán (2006) utiliza el concepto de *contraescena activa* para referirse al papel protagónico del público especialmente en los recitales del rock barrial o *chabón* que ocupa un rol tan importante como el de las bandas o más en la *fiesta* del recital. Ese protagonismo entró en tensión desde la masacre de Cromañón. Josefina Cingolani (2011) señala que se produjo una reconfiguración de la escena del rock hacia una escena activa en la que el público mantiene un rol participativo, pero con un desplazamiento hacia un mayor predominio de las bandas como ejes centrales del show, no sin producirse disputas en ese camino. Uno de los cambios más significativos es la reducción del uso de elementos de pirotecnia, especialmente en los recitales que ocurren en espacios cerrados.

Además de transformar los modos de participación del público, los efectos de la masacre de Cromañón se vieron en las consecuencias políticas que produjo el juicio y en los modos en que se organiza la seguridad en los espectáculos musicales. Porque en primer lugar la masacre de Cromañón dio lugar a la causa Cromañón, un proceso judicial que duró años y

---

(2011), poniendo el énfasis con ello en el carácter colectivo del acontecimiento y no así en la intencionalidad de los diversos actores.

<sup>13</sup> El *pogo* es la situación en la que un grupo de personas salta, canta y choca en movimiento al ritmo de la música. Es una práctica especialmente común en la Argentina en recitales de rock.

que tuvo consecuencias políticas importantes. Durante el juicio se demostró que las condiciones de seguridad del boliche República de Cromañón eran claramente irregulares, y que no cumplían los requisitos requeridos para una habilitación legítima. Entre esas irregularidades se identificó que once de los quince matafuegos no estaban en condiciones, la cantidad de público la noche del 30 de diciembre de 2004 triplicaba las 1031 personas habilitadas, faltaba señalización sobre las medidas de seguridad, había un primer piso como balcón que no cumplía con los requisitos, de las salidas de emergencia sólo dos de las seis estaban abiertas, las otras estaban cerradas con alambres y candados, y se encontraban en varios casos a más de los 40 metros requeridos por la ley, había puertas que abrían hacia adentro impidiendo el tránsito en salida, el techo estaba recubierto por gomaespuma de poliuretano y una media sombra que son materiales altamente combustibles y cuyo incendio provocó los gases que generaron gran parte de las muertes.

Esto expuso una trama de corrupción y negligencia en la gestión de habilitaciones. La sentencia del año 2009 tuvo como principal implicado a Omar Chabán y Raúl Villarreal, dueño del establecimiento y socio respectivamente, a Diego Algañaráz, mánager de la banda Callejeros, a policías de la Comisaría Séptima de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, a funcionarios del gobierno de la ciudad responsables del control y la fiscalización de habilitaciones e incluso al propio gobierno de la ciudad. Además, en 2015 se ratificó la sentencia y se condenó a los miembros de la banda. La justicia estableció la sentencia con distintas culpas y responsabilidades con condenas por delitos desde el incendio doloso calificado hasta el incumplimiento de deberes de funcionario público.

En paralelo, durante el mismo año 2005 se realizó un juicio político a Aníbal Ibarra, jefe de gobierno de la ciudad de Buenos Aires, acusado por las malas condiciones de habilitación del lugar y también por distorsionar explicaciones y encubrir responsabilidades. El 7 de marzo de 2006 la Sala Juzgadora conformada para dirimir el caso decidió destituirlo

de su cargo.

Finalmente, las consecuencias de la masacre de Cromañón también tuvieron un impacto en medidas de control y en la relación entre los actores organizadores de los recitales. En el circuito del rock de la ciudad de La Plata previo a los hechos, las bandas realizaban recitales especialmente en centros culturales y clubes barriales, alquilando los espacios y siendo encargadas de toda la organización, desde la venta, difusión y también la seguridad. Estos lugares en general no tenían las medidas de prevención necesarias para eventos como los de Cromañón. Posteriormente al 30 de diciembre de 2004 hubo una política de control amplia que significó la clausura de gran cantidad de espacios. Los más grandes y respaldados por capitales privados, pudieron realizar las reformas necesarias para ser habilitados. Pero al no existir una política orientada a favorecer a los centros culturales y clubes barriales a reacondicionar sus instalaciones muchos debieron cerrar o al menos dejar de ser sede de espectáculos. Con un circuito mucho más reducido que implicaba una menor oferta de escenarios y a un mayor coste para financiar las inversiones en las reformas, los costos de alquiler de los espacios se elevaron dificultando mucho más a las bandas pequeñas el acceso al circuito musical, ya que debían pagar grandes cantidades para poder tocar. En los espacios más pequeños que lograron sostenerse, se mantuvo la lógica de la mediación informal entre las bandas y los gerenciadore de locales. No así en el caso de las salas más importantes, que incluían un contrato entre bandas y local en el que se establecen responsabilidades y obligaciones de cada parte. Vemos entonces que el circuito del rock en la ciudad de La Plata se reorganizó a partir de la masacre de Cromañón con espacios más seguros a partir de controles más estrictos y claros, pero al mismo tiempo, al no existir una política de acompañamiento y financiamiento para las salas más pequeñas y para los clubes y centros culturales, reduciendo en gran cantidad los espacios disponibles para tocar. Esto implicó un reposicionamiento de las principales salas de la ciudad desde una posición de ventaja por la

poca oferta de espacios disponibles, aumentando los precios de alquiler y disminuyendo las posibilidades de las bandas pequeñas de acceder al circuito.

En ese contexto posterior a Cromañón, en el marco de la reconfiguración del circuito musical de la ciudad, es que el Teatro Ópera volvió a ser usado como escenario artístico comercial. En primer lugar, alquilado por el dueño de otro teatro local y luego por parte de la productora On The Road, teniendo desde ese momento un uso centrado especialmente en el desarrollo de conciertos musicales.

### **La Pandemia por el Covid-19, del aislamiento al distanciamiento.**

A finales del año 2019 se produjo el primer contagio del virus SARS-CoV-2 en China, que provocó la enfermedad denominada Covid-19 o coronavirus. A comienzos de 2020 el virus se propagó rápidamente por todo el mundo. El día 11 de marzo de 2020 la Organización Mundial de la Salud declaró la emergencia ante la pandemia, que había provocado, hasta entonces, 4291 muertos y 118 000 casos en 114 países<sup>14</sup>. El alto nivel de contagios y los efectos mortales sobre la salud de la población llevaron a los gobiernos de los distintos países a establecer políticas para prevenir el contagio y proteger a les posibles infectades.

En Argentina en particular, en febrero de 2020 se produjeron los primeros contagios. El 20 de marzo de 2020 el gobierno nacional, a través del Decreto 297/2020 definió el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO). El confinamiento implicó la reclusión de la mayoría de la población en sus hogares, limitando la circulación en el espacio público en todo territorio nacional y fue una marca central en las representaciones sobre la pandemia, sus efectos y temporalidades. Si bien las vivencias particulares atravesaron y atraviesan los modos de vivenciar y entender la pandemia del Covid-19, Segura y Pinedo (2022) muestran

---

<sup>14</sup> <https://www.who.int/es/director-general/speeches/detail/who-director-general-s-opening-remarks-at-the-media-briefing-on-covid-19---11-march-2020>

que existieron marcas sociales muy interpeladas por diversas temporalidades y espacialidades que ordenaron las posibilidades de circulación y de habilitación de trabajos, espacios y prácticas en las que la determinación y duración del ASPO fue central.

El 29 de junio de 2020, a partir del Decreto 576/2020 el presidente Alberto Fernández proclamó el comienzo de la etapa de Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio, dando fin a la etapa del ASPO en casi todo el territorio nacional con la excepción del Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA). La densidad poblacional concentrada en el AMBA y las altas tasas de contagio en la región fueron el fundamento para la continuación del ASPO en la zona que incluyó a la capital federal y sus alrededores, incluyendo a la ciudad de La Plata, hasta el 9 de noviembre de 2020 cuando el gobierno sancionó el Decreto 875/2020. Al AMBA, como categoría de organización del territorio, representó una novedad tanto en términos de gestión y organización de políticas como de representaciones sobre el espacio (Segura y Pinedo, 2022). El paso del ASPO al DISPO fue fundamental para que el gobierno nacional permitiera a los diversos gobiernos provinciales y municipales la habilitación de eventos que implicaran el encuentro de grupos amplios de personas. El cambio de una etapa a la siguiente no fue establecido previamente, sino que se prolongó en continuos decretos que flexibilizaban algunas actividades en particular.

Paralelamente, otros aspectos ordenaron las temporalidades de la pandemia. La tasa de contagios fue un criterio difundido por el gobierno nacional en las cadenas nacionales en las que el presidente Alberto Fernández exponía los motivos de las diversas políticas, legitimadas a partir de un discurso científico. Del mismo modo, los medios de comunicación exponían día a día las variaciones en estas tasas. Otro foco de definición central para tanto para la gestión del Covid-19 como para las representaciones sociales en torno al riesgo y los tiempos pandémicos fue el acceso a vacunas para la prevención del contagio. Desde diciembre de 2020 comenzó en Argentina el “Plan Estratégico para la vacunación contra la Covid-19 en

Argentina”<sup>15</sup> trazado por el Ministerio de Salud de la Nación que estableció grupos prioritarios para la aplicación de las vacunas. La amplia campaña fue un elemento central para los cambios en las políticas de gestión sanitaria a partir de 2021. La vacunación permitió reducir profundamente la tasa de mortalidad de la enfermedad, transformando los riesgos del contagio.

El confinamiento estricto que tuvo lugar en el AMBA durante gran parte del año 2020 tuvo consecuencias económicas y sociales graves para la población. Varios sectores reclamaban la apertura de actividades y la habilitación de espacios de trabajo. El comienzo del año siguiente tuvo un cambio en las políticas del gobierno nacional para atender a estos problemas mientras se gestionaba un aumento exponencial en los contagios.

*“Si el año 2020 había estado asociado a políticas de aislamiento estricto y una evolución acompasada de los contagios, condensada en el eslogan “aplanar la curva”, el 2021 estaba asociado a políticas de apertura y aislamiento intermitente y picos empinados que graficaban la aceleración de contagios y muertes. De acuerdo con la evolución de las semanas epidemiológicas, el primer semestre del año 2021 podría considerarse, entonces, como el lapso temporal más intenso en contagios, internaciones y decesos en la ciudad de La Plata y en toda el área metropolitana. Las nuevas variantes del virus estaban implicadas en esta amplia y veloz expansión.”* (Segura, R. y Pinedo, J., 2022, p10-11)

En ese contexto, a comienzos de 2021 fue que el Teatro Ópera retomó la actividad con recitales llevados adelante en nuevas condiciones de restricciones. El día 15 de enero de 2021 tocó en el Teatro Ópera la banda Muerdo, inaugurando la nueva etapa. El trabajo de campo que llevé adelante se produjo especialmente entre febrero y julio de ese año. En ese período en el que el teatro tuvo espectáculos entre dos y tres veces por semana multiplicando la oferta de recitales, las restricciones fueron cambiando de acuerdo a las habilitaciones del

---

<sup>15</sup> <https://bancos.salud.gob.ar/recurso/plan-estrategico-para-la-vacunacion-contra-la-covid-19-en-argentina>

gobierno y los tiempos que establecían las políticas basándose en las tasas de contagio y la necesidad de restringir la circulación de personas. En particular, durante el mes de abril se produjo primero una reducción de los horarios de circulación y actividades con restricciones a la circulación entre las 20hs y las 06hs, afectando los horarios y posibilidades de realización de espectáculos en el Teatro Ópera. Luego, el presidente anunció un nuevo proceso de confinamiento, mucho más reducido que el anterior, que tuvo lugar desde el día 22 de mayo con la sanción del Decreto 334/2021. Este nuevo aislamiento finalizó con el Decreto 381/21 que estableció una serie de fases que se habilitaron en los diversos territorios de acuerdo al cumplimiento de ciertos factores de circulación del virus y capacidad sanitaria para afrontar el tratamiento de los contagiados. La ciudad de La Plata pasó a un nuevo momento de DISPO el día 25 de junio de 2021. Con esta medida también se habilitaron nuevamente los espectáculos en el Teatro Ópera.

Para los actores la pandemia también tuvo un gran impacto en la organización, posibilidades y subjetividades de los actores. Un punto central fue la posibilidad de circular por el espacio público y de poder trabajar. El sector dedicado a espectáculos presenciales fue particularmente afectado por las regulaciones de aislamiento y distanciamiento que regían para prevenir los contagios. En un panorama en el que el contacto era un riesgo de contagio, la suspensión de actividades en este ámbito fue total.

Las conversaciones a comienzos de 2021 giraban permanentemente en torno a cómo se vivió en la pandemia, sus cuidados, lo que extrañaron, las novedades incluidas, lo que ya no se podía hacer, en una comparación constante entre los recitales que establecían como modelos de referencia y los cambios que introdujo la pandemia. Sin embargo, el paso del tiempo fue dejando de lado ese tipo de conversaciones y se naturalizó el nuevo sistema de orden y organización, con sus nuevos protocolos. Para mitad de 2021 ya no era un tema común la pregunta por la vacunación, los termómetros, el alcohol en gel, las burbujas, el lector

de QR<sup>16</sup>.

En ese sentido, los trabajadores del Teatro Ópera nombraban a la pandemia en pasado. Esta no es una característica particular del grupo. En una investigación colectiva en el marco del PISAC Covid-19 hemos analizado situaciones similares en las que, durante 2021, aún en el período de confinamiento durante el mes de mayo, la pandemia era referida en términos de algo finalizado (Cabral, Lio y Urtasun, 2023. Segura y Pinedo (2022) dan cuenta de las diversas temporalidades de la pandemia y de las formas en que fueron interpretadas. Y exponen que más allá de las marcas particulares que ordenan las miradas individuales sobre la pandemia, existieron distintos ejes ordenadores que marcaron significados sociales ampliamente compartidos respecto a hitos y marcas de los tiempos de la misma. El confinamiento en el proceso del ASPO es un significante fundamental para referir al proceso de la pandemia en general, siendo asociado íntimamente como el momento pleno de pandemia. Una vez finalizado el ASPO, los distintos territorios fueron atravesando en momentos diferentes las diversas etapas de DISPO, como también las evoluciones de las tasas de contagios, las restricciones específicas de cada provincia o municipio de acuerdo al gobierno político de la pandemia en cada distrito, entre otros aspectos. Los autores muestran que el 2021 en La Plata comenzó con un incipiente proceso de DISPO, con un incremento en las tasas de contagios y con el hito que significó el comienzo de la campaña de vacunación.

Este aspecto fue fundamental también para las propias concepciones de los trabajadores del Teatro Ópera. Una pregunta repetida entre ellos era en relación a las vacunas, si se habían vacunado, qué vacuna les había tocado y cómo les había afectado. La pandemia fue, durante 2021, un eje central de la vida cotidiana de la población en general y de los trabajadores del Teatro Ópera en particular. Las políticas del gobierno afectaban directamente

---

<sup>16</sup> El código QR (del [inglés](#) *Quick Response code*), es un módulo para almacenar información en una [matriz de datos](#) que se lee en desde dispositivos celulares por un lector específico, y de forma inmediata lleva a una aplicación en Internet, un mapa de localización, un correo electrónico, una página web o un perfil en una red social.

y de modo transversal los modos de vida y, especialmente, las posibilidades de ejercer los trabajos, de ser y hacer seguridad en los espectáculos. Y al mismo tiempo, las experiencias relacionadas a los modos de lidiar y atravesar la pandemia marcaron profundamente las subjetividades en los diversos aspectos de esas vidas cotidianas, afectando las formas de vincularse con sus trabajos y de gestionar la seguridad.

### **Control sanitario, control ciudadano.**

En el mes de abril de 2021 hubo un incremento de los casos de contagios de Covid-19 en el país. El día diez de abril, el recital de Benjamín Amadeo, un actor y cantante de música pop, estaba programado para comenzar a las 20hs, y la apertura de puertas desde las 19hs. Esto se adelantó una hora respecto a los horarios pautados previamente por los cambios en la situación de la pandemia en el país. Es que sólo tres días antes del recital el presidente Alberto Fernández anunció nuevas medidas de que implicaban renovar restricciones que incluyeron la prohibición de realizar espectáculos artísticos en bares y cervecerías, aunque no en teatros y cines. Se pautaba el cierre de estos a las 23hs como horario máximo, y restringía la circulación desde las 00hs a las 06hs. Por eso, desde el Teatro Ópera adelantaron el horario, adaptándose a las regulaciones nacionales. Ese recital ya había sido suspendido dos veces previamente. La primera vez estaba pautado para fines de marzo de 2020, y por la llegada del Covid-19 al país y por el ASPO se postergó y se programó para noviembre de 2020, cuando volvió a postergarse porque todavía no estaban habilitados estos eventos en la ciudad.

En una charla con Santiago en la escalera del teatro, le comenté “*menos mal que pudieron seguir abriendo*”. Me contestó “*Si, igual hasta que no salió ayer el decreto estuvimos con el culo en la mano*”, en referencia al decreto provincial sobre las restricciones en la provincia de Buenos Aires. Me explicó que sus nervios se dieron porque el decreto provincial era el que establecía la aplicación particular en el territorio de las medidas,

pudiendo tener variaciones respecto de lo planteado por el presidente Alberto Fernández.

A las 20:29hs llegaron dos agentes mujeres de Convivencia y control ciudadano (CCC)<sup>17</sup>. Darío, controlador a cargo esa noche le dijo a Santiago, que estaba cerca *“che, tenés visitas”*. *“Que vengan, no hay problema”* contestó el dueño de la productora desafiante, *“si tengo todos los papeles en regla”*. Se acercaron las dos agentes que, con tono acusatorio, preguntaron qué evento se estaba realizando. *“Un show”* respondió Santiago en seco. *“No se puede”*, le dijeron. *“Si se puede. Tengo toda la documentación. El decreto de provincia dice que cines y teatros habilitados pueden hacer sus actividades con el 30% de aforo. Y la municipalidad lo rectificó hoy a la mañana. Lo que no se pueden son bares, pero no somos un bar, somos un teatro”*. Le pidieron los papeles y pasar a ver al público.

Santiago fue a buscar los papeles. Darío acompañó una de las agentes adentro a que viera como estaba la organización. Volvieron enseguida, y una de las agentes avisó por teléfono a sus superiores que el teatro cumplía con el aforo reglamentado.

Mientras tanto, llegó una camioneta de Guardia Urbana<sup>18</sup> que estacionó en doble fila, frente al teatro, bajó de ahí un señor y entró sin preguntar, sumándose a las agentes, Santiago y Darío. Cuando salieron dialogando con amabilidad Santiago se ofreció a buscar el decreto para mostrar el punto correspondiente a teatros y espectáculos. Entonces le explicaron que un vecino había hecho una denuncia por los ruidos, y eso derivó en su intervención. Santiago dijo saber quién había sido porque era un problema repetido y expresó con un reclamo: *“Está en un edificio que se hizo hace dos años y se queja por el ruido. Desde 1948 está el teatro. Si*

---

<sup>17</sup> La Secretaría de Convivencia y Control Ciudadano (CCC) es un área municipal dentro de la Secretaría de Políticas Públicas en Seguridad y Justicia. Al interior de la Secretaría de Convivencia y Control Ciudadano se encuentra la Dirección General de Contralor, Planificación y Coordinación de Eventos y la Dirección de Nocturnidad. Convivencia y Control Ciudadano cuenta con un grupo de agentes civiles encargados de patrullaje y diversas tareas vinculadas al control de sus distintas áreas, incluyendo la habilitación de espacios destinados a la nocturnidad y el entretenimiento, entre otras.

<sup>18</sup> La Guardia Urbana y Prevención es una fuerza civil de seguridad que depende de la Dirección General Guardia Urbana y Prevención (GUP), dentro de la Secretaría de Seguridad del Municipio de la Ciudad de La Plata. Según se detalla en la web del municipio, su función es *“Interactuar con las fuerzas de seguridad y de Control en la formación de los operativos de prevención y en toda otra actividad relacionada con la seguridad municipal”*.

*te molesta el ruido no te mudes al lado de un teatro”.*

Santiago contó de una agente de Convivencia y Control Ciudadano, unos meses antes, lo había amenazado. Que llegó con una cinta de clausura y quería cerrar el teatro, porque decía que no se podían reuniones de más de diez personas. Pero que él le explicó que no era una reunión, era un show autorizado en un teatro, y que para esas actividades en espacios habilitados no había inconvenientes, a lo que esa agente le terminó dando la razón. También contó que el decreto nacional salió el miércoles, pero el provincial el viernes a la noche recién, pero que finalmente el decreto provincial coincidía con el nacional, y que la municipalidad adhiere al decreto provincial, quedando habilitados así teatros y cines con el protocolo correspondiente. Vemos como el gobierno de la pandemia es multiescalar, desde arriba hacia abajo, con definiciones desde el marco nacional, provincial y municipal. La escala inferior no puede contradecir a la superior, pero sí sumar nuevas reglas o normativas, siempre que no vayan en contra de las otras.

Minutos más tarde arribó un patrullero de la Policía de la provincia de Buenos Aires. Bajó una agente de policía, se acercó caminando y preguntó al agente de la Guardia Urbana “¿*Todo tranquilo?*”. Este le respondió que estaba todo bien, que estaban revisando la habilitación del lugar. “*Ellas están a cargo igual*” dijo, y señaló a las agentes de Convivencia y Control Ciudadano. La policía dijo que habían recibido la denuncia de que estaba funcionando el teatro. Una agente de Convivencia y Control Ciudadano le explicó la situación, que el teatro estaba habilitado. Intercambiaron datos y la policía se ofreció a que la llamasen ante cualquier inconveniente. Entonces llegó otra camioneta de guardia urbana, que se estacionó, y otro móvil policial, que se quedó en doble fila detrás del otro. Del segundo patrullero bajó un policía varón de unos cuarenta y cinco años, que saludó, sacó un cigarrillo,

lo prendió y lo fumó, esperando en la vereda. “*Ah, bueno, falta el Grupo Halcón<sup>19</sup> nada más*” Comentó haciendo un chiste el agente de la Guardia Urbana. “*Además no se para que los mandan, si tienen todo los pibes*”, agregó una de las de Convivencia y Control Ciudadano.

Las agentes de Convivencia y Control Ciudadano se fueron hacia la esquina y volvieron junto a la inspectora y con tres agentes más. La inspectora hizo un saludo general. Le dijo al de Guardia Urbana, “*ahora ya lo resolvemos, está todo ok*”. El policía preguntó “*¿Tienen todo en regla, todo bien?*”. “Si”, respondió ella y volvió a hablar con sus agentes.

Entraron a revisar el teatro, salieron y le dijeron a Santiago que iban a realizar un acta de comprobación de que se cumplía con el protocolo y se iban a quedar las dos agentes del comienzo para ver qué se cumpliera el protocolo que implicaba el cierre antes de las once de la noche. A las 21:15 se fueron la inspectora y los otros tres agentes. Quedaron dos terminando el acta. Esta acumulación e interacción entre distintas agencias del Estado dedicadas a tareas de seguridad nos permite ver la amplitud del término, de sus implicancias y de actores destinados a trabajar en los diversos aspectos que conlleva.

La estrategia de gobierno, desde el confinamiento en el ASPO, el paso al DISPO, los diferentes permisos, se legitimaron desde un saber médico, infectológico, científico (Gendler, Rullansky, Abiuso, 2022). La gestión de la pandemia tuvo como actores fundamentales al sistema de salud, que trabajaba desde la detección de contagios y atención de enfermos, y a las fuerzas de seguridad, encargadas de hacer cumplir las medidas de aislamiento. Ambos grupos fueron definidos como trabajadores esenciales.

Este aspecto no es novedoso en los modos de tratar con la prevención de una enfermedad. Galeano (2009) analizó la epidemia de fiebre amarilla en la ciudad de Buenos Aires en 1871 y el rol central de médicos y policías en las políticas estatales para gobernar la

---

<sup>19</sup> La División Especial de Seguridad Halcón, coloquialmente conocida como *Grupo Halcón*, es una división de operaciones especiales de la [Policía](#) de la [Provincia de Buenos Aires](#). Entre sus principales tareas se encuentran la intervención tomas de rehenes, secuestros aéreos y secuestros navales.

ciudad. En ese sentido, las grandes estructuras distribuidas por el territorio y el orden jerárquico castrense consolidado al interior de las fuerzas de seguridad favorecen a la posibilidad de elegir las como elemento fundamental en la gestión de la pandemia. Esta elección implica también una definición de los aspectos sanitarios de prevención de contagios como parte de las tareas y las atribuciones de las agencias de seguridad. Como muestra Sirimarco (2022), esto generó una serie de debates públicos en torno al rol de las fuerzas de seguridad en términos de cuidado y de control, presentados muchas veces como conceptos opuestos. Esto abre una serie de preguntas en torno a la legitimidad de las fuerzas para ejercer esas tareas y en la multiplicidad de sentidos de la categoría seguridad y de sus múltiples actores. Como veremos, este debate en relación a la definición de la seguridad como categoría, a sus implicancias, a quiénes y cómo deben ejercerla, es un punto central para la conformación del control de admisión y permanencia y para los procesos de profesionalización de este grupo.

En la regulación del cumplimiento de las normativas gubernamentales en relación a la pandemia y sus restricciones, diversas agencias pertenecientes al ámbito de la seguridad participaron para vigilar y controlar a la población. En la intervención que presenciamos en el Teatro Ópera pudimos comprobar que esa actuación tenía diversos modos de relacionarse en tanto colaboración, intrusión, solapamiento, competencia. La denuncia al teatro llegó por dos canales a tanto a Convivencia y Control Ciudadano como a la Policía de la provincia de Buenos Aires. A su vez, la Guardia Urbana también se acercó para intervenir. Si bien entre las fuerzas mantuvieron comunicación y colaboración, también generaron un ambiente de sospecha y tensión que fue detectado por ellos mismos como una sobreactuación ante una situación cotidiana y en la que se estaban cumpliendo las reglas.

La observación participante que me permitió visualizar estos conflictos, mi rol como investigador en el campo y el proceso general de la investigación tuvieron un modo particular

de mirar y un lugar específico desde el cual hacerlo. El acceso al Teatro Ópera, a sus recitales, a dialogar con sus trabajadores y a participar de los espectáculos fue una clave de la investigación que analizamos a continuación.

### ***“Para el Max todo”*. Del Max Nordau al Teatro Ópera**

En las ciencias sociales la elección de un objeto de estudio y de un referente empírico implican necesariamente un proceso de selección, clasificación y construcción. En ese sentido, el objeto de estudio no es un ente preexistente y separado de la mirada de quien investiga, sino un recorte necesario como parte del propio estudio. A lo largo de esta tesis buscamos comprender los modos en que se organiza y gestiona la seguridad en los espectáculos musicales y artísticos tomando como referencia para el análisis al Teatro Ópera de La Plata en el contexto particular de la pandemia por el Covid-19 durante el año 2021. Por eso, en este capítulo presentamos en profundidad al teatro como el universo empírico de observación, a partir de su historia, los marcos que lo regulan y los modos de acceder y circular por el mismo durante la investigación.

Mi primer contacto con la gestión del Teatro Ópera fue por WhatsApp, en unos mensajes breves que intercambié con Pepi, fundador y uno de los dueños de la productora On The Road. Le escribí contando que era parte del club Max Nordau, y quería hablar con él por un tema vinculado a mi trabajo. Él vivía en CABA, donde la productora tiene otros teatros, y por eso era difícil la coordinación para encontrarnos. Entonces me pasó el teléfono de Santiago, otro de los dueños de On The Road, que era el encargado de todo el circuito en la ciudad de La Plata. Con Santiago fue mucho más fácil el encuentro. Le escribí por WhatsApp y coordinamos para tomar un café en el Pasaje Dardo Rocha, a pocas cuadras de mi casa, en una zona céntrica de la ciudad. Santiago llegó como un remolino, no paraba de hablar, de contarme sobre el teatro, las ideas que tenían, las bandas que pensaban llevar y otros proyectos

de la productora, como un festival que querían organizar en la República de los Niños, o una gira de Los Auténticos Decadentes por todo el país. Le pedí si podía grabar la entrevista y accedió sin ningún problema. Le conté mi proyecto y la intención de estudiar la seguridad en los espectáculos masivos. “*Para la gente del Max lo que quieras, se portaron muy bien con nosotros*”, repitió varias veces durante la charla. Entonces me contó sobre la organización y, como al pasar, antes de irse, me dijo “*cuando quieras ir a algún recital escribime y pasas*”. Para Pepi y Santiago yo era y soy parte del Max Nordau. Es cierto, formo parte de la Comisión Directiva, y mi vínculo con ellos fue a través del club. Y desde esos primeros contactos, siempre sentí que la relación estaba ordenada a partir del vínculo que tienen On The Road con el Teatro Ópera y el Max Nordau. Cada vez que me dieron acceso (y prácticamente en todas las instancias me ofrecieron un acceso absoluto a los distintos espacios que gestionan) me repitieron “*para la gente del Max lo que sea*” o “*para el Max todo*”. Quizás también por eso, yo sentí dos efectos en mi reacción. En primer lugar, una responsabilidad especial porque, además de mi propia imagen, estaba representando la de la institución en una relación fundamental para la economía de la misma. Es que el alquiler del Teatro Ópera es la principal fuente de ingresos del club. Aunque yo decidí conscientemente no formar parte de las negociaciones económicas vinculadas al alquiler del teatro, y que mi relación fuera atravesada lo menos posible por los vaivenes de los convenios por el alquiler, siempre sentí que a sus ojos yo seguía y sigo siendo parte representante del Max Nordau. En segundo lugar, percibí una amabilidad constante, muy amena, por parte de Pepi y Santiago, que considero se relaciona con que, para ellos, también era y es importante mantener esa relación amistosa entre los espacios. Así, incluso en momentos en que Santiago estaba de mal humor, y pude ver alguna mala contestación para con alguna persona, nunca la tuvo para conmigo. A lo sumo, tuvo momentos más fríos, con menor diálogo y respuesta, pero nunca en malos términos o con malos tratos.

Unos días después de reunirme con Santiago volví a escribirle, recordándole aquella frase en la que me invitaba a poder ir a los recitales para observar el trabajo, en la previa de un recital de Las Pastillas del Abuelo en el polideportivo Club Atenas y que organizaba On The Road. Enseguida me respondió que me agregaba “*a la lista*”. Yo debía ir al recital y anunciarme en boletería con mi nombre y apellido, y mi DNI para comprobar la identidad. En ese primer recital, hice una fila de más de cincuenta personas frente a la boletería hasta que, entre empujones y amontonamientos, llegué frente a la garita que utilizaban como oficina de boletería móvil en la esquina de Atenas. Cuando me presenté me entregaron mi entrada y tuve que ir a la otra fila, la de ingreso al polideportivo. En el medio, lo vi pasar a Santi y lo saludé. Enseguida me llamó para que lo acompañara. Pasé por el ingreso en embudo sin que me bloquearan el paso y Santiago me presentó a Eduardo el dueño de la empresa de seguridad Pontiac, a la que contratan para todos los eventos. Edu, como lo llamaban, estaba con varios controladores de seguridad, sus empleados, pero Santi me presentó directamente ante él sin dar cuenta del resto. Me anunció como un investigador que estaba haciendo su doctorado en seguridad en eventos masivos, que era “*de la gente del Max, los del Ópera, que nos hacen el alquiler*” y que los iba a estar acompañando, viendo como trabajaban, haciéndoles preguntas, y que me ayudara en lo que pudiera. Además, le aclaró que no estaba “*de vigilante*” sino que quería aprender sobre el trabajo que hacen. Yo le comenté que más allá de las leyes o de lo teórico, quería aprender cómo era el trabajo concreto que hacen. A partir de ese momento, casi toda la noche la pasé cerca de Edu. Durante tramos charlábamos, incluso me quedé con su mate y me encargué de ir cebando, y durante otros yo escuchaba sus conversaciones con el resto. Sólo me presentó a dos personas, el responsable de SADAIC, con quien estaba hablando cuando yo llegué, y a Pablo, jefe de seguridad de la productora. A sus empleados en ningún momento les dijo nada de mí. Ellos tampoco me pidieron ninguna autorización ni me preguntaron nada. Cuando no hablaba con Eduardo simplemente estaba como obstáculo

en una zona de paso, de circulación en el ingreso al polideportivo, en la esquina de la cuadra, donde pedían las entradas y las pasaban por un molinete para dar ingreso al público. Como el resto no me conocía, no les pregunté nada, no interactué con los controladores que charlaban junto a los molinetes, ni con quienes acompañaban a Edu.

A comienzos de 2021, cuando las distintas salas de la ciudad, incluida la del Teatro Ópera, retomaron las actividades y los espectáculos, volví a contactar a Santiago. No obtuve respuesta para los primeros mensajes, enviados en enero de 2021. Los primeros días de febrero, decidí insistir, pero con una estrategia diferente: hacerle un pedido más concreto, si me podía responder en un audio de WhatsApp contando sobre los protocolos que incorporaron para la reapertura. Me respondió, disculpándose por no escribirme antes. Me contó que los protocolos no eran específicos del teatro, sino los que decidía el gobierno provincial, y que implican especialmente el uso de tecnologías digitales como códigos QR para sacar entradas y comprobar accesos, toma de temperatura y desinfección en ingresos, mesas/boxes como burbujas en el interior de la sala con distancia y una reducción de la cantidad de público a un treinta por ciento de la capacidad normal. Me comentó que eso implicaba un problema económico, pero que eso ya era otro tema. En respuesta le agradecí y le pedí si podía ir a los espectáculos retomando con las observaciones. En respuesta le agradecí y le pedí si podía ir a los espectáculos retomando con las observaciones. *“Si, no hay drama, fijate la grilla cuando quieras”* fue la respuesta. Dos días después había un recital de la banda Conociendo Rusia. Le escribí un mensaje a Santiago para confirmar, pero no tuve respuesta. Lo llamé y tampoco me pude comunicar. Entonces decidí ir de todos modos, entendiendo que me había dado su aprobación en el mensaje anterior.

Llegué a la puerta y el recital ya había empezado. Estaba Pablo, jefe de seguridad de la productora, junto con un controlador sobre las escaleras del teatro, por fuera de las puertas de ingreso, y dentro de un área marcada con postes separadores con cintas elásticas, como los

de las filas de los aeropuertos. El área marcaba la zona de ingreso al teatro, de unos cinco metros por diez, desde las puertas hasta casi el borde de la vereda, y cubriendo uno o dos metros más que la escalera de entrada. Me acerqué a Pablo, lo llamé por su nombre y lo saludé. Le pregunté si se acordaba de mí, y le conté que soy del Max Nordau, que había estado en 2019 en algunos recitales en Atenas comenzando una investigación. Me dijo que le sonaba, pero no se acordaba. Entré al área de ingreso mientras hablábamos. Y le comenté que había hablado en la semana con Santiago para ir. Ni bien escuchó el nombre de Santiago me dijo *"ah, hablaste con Santi, listo, ahí te lo voy a buscar, estaba adentro, por los camarines"*, y entró. Unos diez minutos después llegó Santiago, me saludó, y le dijo a Pablo que yo era *"uno de los chicos del Max, que está haciendo una investigación y le estamos dando una mano con la tesis. Va a venir a varios eventos, y va a ir viendo y charlando. Puede pasar cuando quiera"*. La puerta del campo estaba abierta, gracias al vínculo preexistente como parte del Max Nordau.

### **“Yo vengo a aprender”. El investigador en el campo.**

Cuando llegué por primera vez como investigador al Ópera, mientras que Pablo buscaba a Santiago, charlé con Darío, un controlador que terminaría siendo clave para mi trabajo de campo. Me preguntó por mi trabajo y conté sociólogo y que estaba haciendo sobre la seguridad en los espectáculos masivos, y que por eso recorría varios espectáculos para ver y hablar con los trabajadores de seguridad.

Para con los controladores esa fue mi la presentación que elegí, con la que me sentí más cómodo. Les decía que iba a hablar con ellos, para aprender cómo es el trabajo de seguridad. En varias ocasiones repetí una metáfora: *“Para aprender a nadar, tenés que ir con alguien que sepa nadar y meterte en una pileta. Por más que leas sobre cómo se nada, en un momento tenés que ir al agua. Acá es lo mismo, para aprender sobre la seguridad en los*

*recitales con la gente que como vos trabaja acá*". En la relación del investigador con el campo siempre existen posiciones de poder, tensiones, identificaciones, sospechas, vínculos. Yo llegaba a relacionarme con los controladores a partir de la relación la empresa que los contrataba. Para no ser visto como un "vigilante", como le había aclarado Santiago a Eduardo en mi primera experiencia de campo en recitales, elegí posicionarme cediendo un lugar de poder para ser reconocido desde la ignorancia. "Yo vengo a aprender" les repetía. Y así depositaba el saber en ellos, y habilitaba un lugar desde el cual observarles, acompañarles y hacer preguntas sobre su trabajo.

Reconozco que esa estrategia de posicionarme desde el desconocimiento y la posición de aprendiz tenía que ver también con un prejuicio en relación a las prácticas de los controladores. Esto también tenía relación con mi propia experiencia como público en espectáculos masivos. También por cómo me veía interpelado por los discursos en relación al accionar agresivo y muchas veces ligado a prácticas ilegales de los trabajadores de seguridad, tanto en medios de comunicación, en mis círculos de pertenencia y en parte de la escueta bibliografía referida al tema. Yo pensaba que iba a encontrar un conjunto de prácticas ilegales vinculadas especialmente a los cacheos. Tanto por malos tratos y actitudes agresivas como golpes, como por una incautación de objetos discrecional. No quería ser percibido como un posible informante o "vigilante", sino como una persona de confianza. Yo no estaba ahí para juzgarlos, sino para investigar, para comprender y analizar. Los golpes y agresiones en los cacheos no los vi, probablemente, porque el contexto de pandemia transformó el cacheo, que ya no se realizaba sobre la persona sino solamente sobre su bolso, mochila o cartera. También por la relación con el tipo de público específico que convocaban las bandas que tocaron durante el 2021 en el Teatro Ópera, que no era percibido por los trabajadores de seguridad como pares con quienes pelearse. Si vi objetos incautados, y comprobé el carácter discrecional de la decisión de prohibir el ingreso de ciertos alimentos u objetos, e incluso fui

compartido con papas fritas y otros snacks retirados en el ingreso del público. Pero en ningún caso sentí de parte del personal de seguridad una búsqueda por ocultar eso.

Lo que yo pensaba encontrar como algo velado, escondido, a lo que sólo ingresaría con un grado de confianza y aceptación, para ellos no tenía ningún motivo para ser ocultado. Era parte de su trabajo, de la gestión del público y de la búsqueda por evitar conflictos, que fue uno de los principales esfuerzos de su puesto laboral. Lo que yo pensé que me ocultarían, era parte tan cotidiana de su trabajo, que para ellos no era algo vergonzante, peligroso ni debía ser silenciado. Fui yo quien, desde mis prejuicios, mis análisis y mis intereses de investigación di una entidad central a los aspectos más violentos e ilegales de gestión del público, de sus cuerpos y su propiedad. Para ellos, en cambio, esas eran estrategias aprendidas y válidas en el marco del trabajo, entre otras tantas, para intentar evitar conflictos.

### **“Paso para el último tema”. El trabajo y el placer en el campo.**

Esa primera noche, unos diez minutos después de la charla con Pablo y Darío en las escaleras del teatro salió por la puerta de entrada Santiago. Me saludó, y le dije a Pablo que yo era *"uno de los chicos del Max, que está haciendo una investigación y le estamos dando una mano con la tesis. Va a venir a varios eventos, y va a ir viendo y charlando. Puede pasar cuando quiera"*. La autorización era máxima, yo podía pasar *"cuando quiera"*. Ya no era conseguir una entrada por lista, anunciándome en el ingreso. Ya tenía un nombre y un permiso. Me había habilitado, ya no sólo como público invitado, sino como algo más. Esa noche no me animé a entrar a la sala. En gran parte porque, en el marco de la pandemia por el Covid-19, ingresar a un espacio cerrado y poblado me parecía un riesgo. Pero también, porque no quería que me vieran como un aprovechador, como alguien que utilizaba una situación de privilegio, un vínculo con la productora, para ahorrarse el costo de las entradas e ir gratis a disfrutar los recitales. En mi relación con Pepi, Santi y la productora no quería

que pensarán que estaba abusando de su predisposición como un engaño.

La primera vez que entré a ver un show en el marco del trabajo de campo fue en mi segundo recital. Antes de la última canción le dije a Pablo, Darío y el Chiqui, otro controlador con mucha experiencia y con el que había charlado mucho esa noche, que iba al baño. Ellos ni dieron cuenta de mi indicación. Yo tenía permiso para “*pasar cuando quiera*”, y ellos se movían con libertad por el teatro, asique tomaron con total naturalidad lo que yo estaba considerando con un poco de culpa y de temor. Es que entré, fui al baño, al que se accede desde el hall, y cuando salí, en lugar de volver por el mismo camino enfilé directamente por el pasillo hacia la sala. Desde el fondo lo descubrí a Santiago casi al lado mío, junto a la barra. Cuando me vio, con vergüenza comenté “*che, paso para el último tema*”. Me dijo que sí con la cabeza, pero no pareció darle trascendencia. Enseguida salió rápido a hacer alguna otra cosa. Entonces, desde el fondo de la sala y tirado hacia un costado, parado, pude ver y escuchar el final del recital. La banda, además, me gustó bastante. Me concentré en el público. Los vi sentados, y pararse para bailar, cada uno desde sus lugares, la última canción. Con el tiempo, y después de esa experiencia, me fui sintiendo más cómodo e ingresando más seguido a ver los recitales. Ya no sentía que tuviera que avisar que iba al baño para entrar, ni para estar en la sala. Fui también perdiendo el miedo de que me vieran dentro, mirando el espectáculo.

Esa sensación de vergüenza también se dispersó cuando sentí que había logrado cierto reconocimiento a mi trabajo y a mi presencia constante en el espacio. La continuidad, la integración, me permitían sentir que había ganado la posibilidad de estar adentro y aprovechar para disfrutar partes de los recitales. Es que en la relación con los controladores tampoco quería ser visto como alguien que, en lugar de trabajar, se dedicaba a mirar los recitales. Ellos justamente, desde mi óptica, no debían perder la concentración y que el hecho de disfrutar de los artistas les impidiera hacer su trabajo. El prejuicio fue mío. Para los controladores no

existía un conflicto entre ambos aspectos. Entienden bien que están ahí para trabajar, pero eso no les priva de escuchar la música, sino todo lo contrario. De hecho, ante mi pregunta sobre cómo y por qué comenzaron a trabajar como controladores, varios me respondieron que lo hicieron porque querían ir a ver un recital. Darío, por ejemplo, quería ir a ver al Indio Solari en Tandil. Habló con un amigo que trabajaba como controlador, que le indicó que probara en algunos recitales previos para ganar experiencia y él le conseguiría un puesto en el recital del Indio Solari, y así fue. Interpelados por los beneficios de ser controladores, la gran mayoría concuerdan en que poder ver y escuchar tantos shows a los que no accederían de otra manera es una de las grandes ventajas. El mismo Darío me dijo "*Nunca en mi vida pensé que iba a ver a los Rolling Stones*". Felipe, un controlador de 22 años me contó que cuando se enteró que venía a la Argentina la banda System of a Down le pidió por favor a su jefe que lo llevara a trabajar a ese recital, y que cada tanto se tapaba la pulsera que lo identificaba como empleado de seguridad y se metía entre el público para hacer pogo. También me relató sobre cómo conoció en los camarines a los integrantes de la banda mexicana Molotov y se sacó fotos. En un recital previo de Roger Waters en el Estadio Ciudad de La Plata, donde había hecho trabajo de campo, el Chiqui y otro controlador charlaban sobre la colección de púas de este último, todas obtenidas en pedidos a los músicos durante su trabajo.

Para los controladores no es excluyente hacer su trabajo y disfrutar del espectáculo. Cuando pude advertir esto, cuando noté que además la calidad de los artistas, del sonido y de sus canciones era tema de charla durante los tiempos muertos, me incorporé en esa dinámica. Escuchar parte del espectáculo desde adentro, observando las dinámicas al interior de la sala, pasó a ser una tarea posible y legítima para mí. Y pude disfrutar de la música y además salir y poder comentar con ellos mi apreciación. Entonces, por ejemplo, descubrí con fascinación a Eruca Sativa y su fortaleza avasallante en el escenario, y lo compartí con controladores que también habían conocido a la banda por su trabajo y habían quedado maravillados con sus

canciones en vivo.

La gestión seguridad en el Teatro Ópera durante 2021 se dio en un contexto particular y novedoso a partir de la pandemia por el Covid-19 como un acontecimiento disruptivo. A su vez, se conformó sobre una organización preexistente y una configuración de múltiples actores que intervienen en diversas tareas para mantener un orden. En este capítulo presentamos brevemente a esos actores y a la historia del Teatro Ópera como espacio de realización de eventos en la ciudad. Analizamos las transformaciones en las reglamentaciones que organizan los espectáculos musicales y artísticos. Profundizamos sobre las temporalidades de la pandemia, las principales estrategias de gobierno y las múltiples agencias y escalas que intervinieron en el control del cumplimiento de las restricciones. Y finalmente, reflexionamos en torno al rol del investigador y los modos en que el acceso, la circulación y los vínculos en con el campo atravesaron las miradas, la construcción misma del objeto de estudio y del conocimiento. En los próximos capítulos abordaremos en profundidad diversos aspectos de este objeto y de los modos en que se ordenó, se concibió y se gestionó la seguridad en el Teatro Ópera durante 2021 desde la perspectiva de los actores a cargo de la misma.

## **Capítulo II: El Control de Admisión y Permanencia**

Dentro de la red de actores que organizan la seguridad en el Teatro Ópera el grupo especialmente formado y dedicado a la tarea es el de los controladores de admisión y permanencia. El control de admisión y permanencia como ámbito de la seguridad privada y la figura de los agentes que desarrollan esta tarea, lejos de ser una respuesta reciente a los desafíos en torno a la gestión de espacios masivos, son el resultado un complejo proceso, aun hoy en desarrollo, donde intervinieron agencias del Estado, empresarias, sindicatos y organizaciones de la sociedad civil. En este capítulo repasamos la conformación del control de admisión y permanencia en la Argentina. En un primer momento recuperamos aportes de los estudios en torno al problema público de la inseguridad, el incremento de los mercados de seguridad privada y el policiamiento urbano para pensar el contexto en que se enmarca la regulación de la seguridad en los espectáculos musicales y artísticos. Además, analizamos el mercado de trabajo de los controladores para entender los modos en que impacta en su proceso de profesionalización. Finalmente, reponemos las particularidades del Teatro Ópera como un espacio privilegiado para el trabajo de controladores de admisión y permanencia y una de las salas con mayores niveles de formalidad en cuanto a la contratación y a la profesionalización de sus trabajadores.

### **De la inseguridad como problema público al policiamiento urbano y la seguridad privada.**

El incremento de las tasas de delito es una de las marcas de las transformaciones en la ecología social del mundo occidental desde finales del siglo XX. El sociólogo inglés David Garland (2005) analizó estos procesos en Gran Bretaña y Estados Unidos. Junto con estos

cambios se produjo un creciente incremento de la preocupación por la seguridad, que pasó a ocupar un espacio central en los debates políticos y en las rutinas y tramas urbanas. Ante el crecimiento de miedos vinculados con la inseguridad los gobiernos tendieron a brindar respuestas que desarrollaron dispositivos de vigilancia y castigo. Garland relaciona el aumento de ciertos delitos y de los temores asociados a los mismos con un proceso vinculado a la expansión de las ciudades capitalistas, un fracaso de los modelos para contener el incremento de los delitos y una canalización de los discursos neoliberales del descontento por el rol de los Estados en este proceso. Las nuevas demandas de seguridad implicaron una necesidad Estatal de mostrar interés y eficacia en la solución de los problemas vinculados al delito y la criminalidad urbana. Wacquant (2010) señala, por su parte que, en contextos de achicamiento del Estado y privatizaciones, la inversión en materia de seguridad aumentó en la mayoría de los países. Lo llamó la intervención de la mano dura del Estado para garantizar un orden en el que la mano blanda desregulaba los mercados.

En la Argentina esto se dio de una manera particular. Kessler (2009) explica el desarrollo del sentimiento de inseguridad en nuestro país y el modo en que se configuró como problema público desde la década de 1990 y se consolidó como una de las principales preocupaciones sociales en la década de 2000. Con el problema de la inseguridad afianzado en el debate público, gran cantidad de demandas hacia el Estado se presentaron dentro del significativo sentimiento de inseguridad como legitimador de reclamos (Galar, 2017). En relación a este aspecto, Bover (2013) plantea que, con la ampliación de los objetos de la seguridad, cualquier área de la vida comunitaria se vuelve plausible de ser policiable. Y, como sostiene Saín (2008), en Argentina existe una tendencia a buscar soluciones policialistas a los problemas, especialmente a aquellos vinculados con la seguridad. Por todo esto, vemos una expansión de los espacios controlados a la vez que una perspectiva de vigilancia ordenada desde la prevención situacional incluyendo agentes de seguridad y nuevos dispositivos tecnológicos.

A la par de estos procesos se produjo un incremento en la demanda y producción de dispositivos de seguridad para la regulación de diversos aspectos de la vida cotidiana y de la propiedad privada. Lorenc Valcarce (2013) explica que el incremento sostenido del mercado de la seguridad privada no se contrapone con los aumentos en los presupuestos e instituciones de seguridad pública que caracterizaron a la región en la década de 1990, sino que se complementa. Argumenta que el desarrollo del mercado de la seguridad no es producto de una ausencia o incapacidad del Estado sino una parte del proyecto político neoliberal que impulsó ese proceso:

*“la articulación entre múltiples instancias en el abordaje de la seguridad es un fenómeno que ha experimentado profundas transformaciones históricas. La seguridad privada acompaña un proceso más amplio de mercantilización de la vida social, al tiempo que se apoya sobre transformaciones estructurales de las sociedades que fomentan su desarrollo”* (Lorenc, Valcarce, 2013, p42).

En ese sentido, la tasa de policías a escala nacional pasó de 178 policías cada 100.000 habitantes en 2001 a 803 en 2015 (Frederic, 2019). En la provincia de Buenos Aires en particular había en 2005 45 mil efectivos mientras que en 2015 eran alrededor de 90 mil (CPM, 2016; CELS, 2016). Por su parte, de 2003 a 2010 la cantidad de personas trabajando en tareas de seguridad privada aumentó un 31%, llegando a emplear 111 mil trabajadores en 1424 empresas (Ortiz de Rosas, 2011).

Siguiendo a Lorenc Valcarce (2014), el autor presenta tres hipótesis al respecto del crecimiento de la seguridad privada desde fines del siglo XX. En primer lugar, por la crisis del Estado para dar respuesta a las demandas de seguridad relacionadas a la protección de personas y de bienes en el marco de lo que Garland (2005) presentó como modernidad tardía y que, en Argentina, como en varios países, se relaciona con el neoliberalismo como modelo político. En segundo lugar, a partir del surgimiento de nuevas zonas de exclusividad y exclusión que redefinen la relación entre lo público y lo privado. Los *countries*, barrios cerrados, y también la proliferación

de espacios de esparcimiento de masiva concurrencia y acceso público, pero también segmentado, vinculados a procesos de gentrificación, implicaron nuevos modos de regular la seguridad, apelando preferentemente a seguridad privada. En tercer lugar, por las búsquedas para resolver y contener las necesidades de protección vinculadas a los sentimientos de inseguridad, en el marco de un incremento sostenido de los miedos asociados al delito y a las representaciones sobre el mismo y sus peligros.

En ese marco, el Estado argentino avanzó en la regulación de las agencias y las prácticas del sector de la seguridad privada. Esto incluyó eventualmente la protección y el cuidado del público en los espectáculos musicales y artísticos, especialmente el control de accesos y circulación en bares, boliches, recitales, partidos de fútbol, supermercados, shoppings, restaurantes y casi cualquier espacio privado de acceso público donde los empresarios a cargo deseen regular la admisión y el orden espacial. Shearing y Stenning (1985), entienden que la seguridad privada tiene como principal función el mantenimiento de un orden instrumental permite optimizar las ganancias empresariales. El control de admisión y permanencia, la tarea de cuidado del público y la regulación de la seguridad en espectáculos, es una actividad dentro del ámbito de la seguridad privada, porque se ordena en empresas particulares. No existe una agencia pública de control de admisión y permanencia. El Ministerio de Seguridad regula, o intenta regular la actividad, que se ejecuta exclusivamente en el marco de la seguridad privada. Como analizaremos en los siguientes capítulos, el rol preponderante de les empresaries que contratan a les controladores pone sus intereses como uno de los aspectos principales que priorizan les trabajadores al gestionar un orden.

En cuanto a las formas de implementar el control, representa una estrategia de prevención situacional del delito y las incivildades (Sozzo, 2000). Es que, además de cuidar al público y ejecutar el derecho de admisión y permanencia, les controladores gestionan un orden que permite el desarrollo de los espectáculos, buscando prevenir delitos, impedir peleas entre el público, cuidar la propiedad donde se realiza el evento, evitar el ingreso de elementos

prohibidos y gobernar el tránsito de las personas por la vereda y los accesos al local. De este modo, podemos entender además al control de admisión y permanencia como una forma de policiamiento, en tanto implica un modo de control de ciertos delitos y del mantenimiento de un orden social legítimo.

### **La creación del Control de Admisión y Permanencia**

La base de la regulación la seguridad en los espectáculos públicos es la Ley Nacional 26.370 de 2008. Esta legislación, como los cambios posteriores a la masacre de Cromañón, surgió como consecuencia de una muerte. En la madrugada 3 de diciembre de 2006 Martín Castellucci, un joven de 20 años, fue asesinado por José Linqueo Catalán, patovica del boliche La Casona, de Lanús, en la puerta del establecimiento. A partir de los debates públicos posteriores al caso y por un gran impulso de su padre, fundador de la ONG Asociación Civil Martín Castellucci, se gestó la ley mencionada, en un proceso que investigó y analizó en profundidad Cabandié (2017). La Ley Nacional 26.370<sup>20</sup> de espectáculos públicos establece las *“reglas de habilitación del personal que realiza tareas de control de admisión y permanencia de público en general, para empleadores cuya actividad consista en la organización y explotación de eventos y espectáculos públicos”* (Ley 26.370/08)<sup>21</sup>. Esta legislación tiene como objetivo central la regulación estatal de la tarea a partir de la definición de un perfil de trabajador, una capacitación y una serie de organismos que supervisan y gestionan el área. En la misma se establecen definiciones, reglas y funciones para una serie de actores y tareas que hasta el momento no se encontraban regulados por el Estado. Para eso define al *“derecho de admisión y permanencia”* como el derecho de los dueños del establecimiento de admitir o excluir al público, siempre que las condiciones de exclusión no

---

<sup>20</sup> La provincia de Buenos Aires adhiere a la misma a través de la Ley 13.964

<sup>21</sup> Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26370-140950>

permitan ambigüedades y no sean contrarias a los derechos constitucionales de los asistentes. Define al “control de admisión y permanencia” como la tarea que busca el cumplimiento del derecho de admisión y permanencia y señala como objeto de la seguridad al público, que debe ser protegido y cuidado. En cuanto a las obligaciones de los controladores, la legislación señala:

a) Dar un trato igualitario a las personas en las mismas condiciones, en forma respetuosa y amable;

b) Cumplir el servicio respetando la dignidad de las personas y protegiendo su integridad física y moral;

c) Cumplir con las condiciones objetivas de admisión y permanencia determinadas por los titulares de los establecimientos y/o eventos, en el marco de la presente y no sean contrarias a la ley y a los derechos reconocidos en la Constitución Nacional, y que no supongan un trato discriminatorio o arbitrario para los concurrentes o que los coloquen en situación de inferioridad o indefensión con respecto a otros asistentes o espectadores o que impliquen agravios de cualquier modo que fuese, tanto físico como morales;

d) Mantener iguales condiciones objetivas de admisión para todos los concurrentes, siempre y cuando la capacidad del lugar lo permita y no concurran causas de exclusión por razones de seguridad o alteración del orden conforme la legislación vigente;

e) Comprobar, solicitando la exhibición de un documento oficial de identidad que lo acredite, la edad de aquellas personas cuando el límite de edad resultare un requisito de admisión o ingreso para el lugar o evento de que se trate;

f) Hacer cumplir a los concurrentes y mantener las condiciones técnicas de seguridad fijadas por la legislación vigente;

g) En caso de ser necesario, y dentro de sus posibilidades deberán auxiliar a las personas que se encuentren heridas o físicamente incapacitadas y poner en conocimiento de

la autoridad que corresponda dicha circunstancia, para recibir asistencia médica de profesionales;

h) Realizar la capacitación exigida para el ejercicio de la actividad;

i) Poseer durante la jornada de trabajo el carnet profesional al que hace alusión el artículo 13, que acredite la habilitación para trabajar, debiendo exhibirlo cada vez que sea requerido por la autoridad pública;

j) Desarrollar tareas exhibiendo permanentemente y en forma visible sin que pueda quedar oculta, la credencial de identificación otorgada por la autoridad de aplicación, a la que alude el artículo 14. La misma se colocará a la altura del pecho sobre el lado izquierdo;

k) El personal que realice tareas de control de admisión y permanencia realizará su trabajo en los accesos e interior de los lugares de entretenimiento, ya sean privados o públicos dados en concesión.

l) Requerir, cuando las circunstancias pongan en riesgo la seguridad de las personas o bienes, el concurso de la autoridad policial o de los organismos de seguridad, para preservar el orden y la integridad de los mismos. (Ley 26.370/08).

El modo de nombrar evidencia una apropiación diferencial respecto de las tareas correspondientes al trabajo. Entre los elementos que señala la ley como obligaciones para los controladores, se encuentran la aplicación del derecho de admisión, el trato igualitario, el respeto y la protección de las personas.

Como señala Cabandié (2019), la regulación de estas tareas a partir de la sanción de la Ley 26.370 implica un desplazamiento desde una perspectiva centrada en el cuidado del establecimiento y la propiedad privada hacia una que prioriza la protección del público asistente y el ejercicio igualitario del derecho de admisión y permanencia. El paradigma ordenado por la ley establece como obligación de los controladores “dar un trato igualitario”, proteger a las personas, comprobar la mayoría de edad a la entrada y auxiliar a las personas

heridas, entre las principales tareas. Esto rompe con una larga tradición del sector cuyo eje históricamente fue la protección de los bienes del empleador de potenciales destrozos o disturbios de personas del público, y que se vinculaba con una lógica centrada en la exclusión y el ejercicio de la violencia como método. A partir de esa regulación sobre la organización de los espectáculos se estableció el grupo profesional específico dedicado a las tareas de control de admisión y permanencia como gestores de la seguridad y el cuidado del público. Ante la creación de una nueva figura de trabajador, como lo es el controlador de admisión y permanencia, la ley considera la formación de los mismos, así como los requisitos necesarios para su habilitación. Desde ese proceso de nombramiento y regulación del personal de control de admisión y permanencia, estos ocupan un rol fundamental y son las personas autorizadas para trabajar en los espectáculos regulando los ingresos y el cuidado del público.

Así comenzó un proceso cambiante, multifacético y en constante disputa por la profesionalización de la tarea y una tensión entre modelos de control que Cabandie (2017) explica desde la dualidad patovicas o controladores. El modelo ideal de controladores que promulga la ley es de varones y mujeres formados en aspectos de comunicación, gestión de riesgos y primeros auxilios con la perspectiva de cuidar a las personas que asisten al evento. En cambio, la figura de patovica se asocia, en el sentido común y en el uso dentro del ámbito de la seguridad en estos eventos, asociada a la práctica tradicional realizada por varones de cuerpos grandes e hipertrofiados para gestionar el ingreso de los bares, boliches y recitales a través de la intimidación y el uso de la fuerza física, con la protección de los intereses de los dueños de los locales como principal objetivo. Este proceso partió de la denuncia a la actividad en ese entonces desarrollada por patovicas en los espacios nocturnos. La figura del patovica estuvo vinculada a hechos de violencia física y simbólica contra los jóvenes que habitaban esa nocturnidad y a otros delitos como el tráfico de estupefacientes y el hurto a los propios clientes. En ese sentido, los modelos de patovica y controlador de admisión y

permanencia funcionan también como abstracciones teóricas que exponen los extremos de un *continuum* en el que las categorías vinculadas a patovicas y controladores se solapan y se mezclan de diversas maneras según las distintas trayectorias, apropiaciones y contextos. Del mismo modo podemos entender el *ser seguridad* o trabajar *de seguridad* en los espectáculos.

Este proceso con disputas en la definición de la seguridad como concepto resulta interesante. Alabarces (2004) explica que los cambios de la gestión del fútbol inglés a comienzos de la década de 1990 implicaron una revisión de las lógicas securitarias, pasando de un criterio de *security*, la seguridad entendida como securitización, como control y vigilancia, a uno de *safety*, de la seguridad vinculada a la protección y el cuidado de las personas. En idioma español, sin embargo, no existe esa diferenciación, y el criterio de significación de la palabra seguridad implica tanto una como la otra acepción, dependiendo del contexto, o incluso ambas a la vez. De este modo, la idea de seguridad permite hablar y pensar respecto del cuidado y del control. Como veremos, la idea que inaugura la legislación de transformar a les patovicas en controladores no tiene en la práctica los efectos directos de transformación de las lógicas de trabajo, sino que se solapan de distintas maneras en diversos casos lógicas, estilos, estrategias y recursos tradicionales con elementos relacionados a la profesionalización del control de admisión y permanencia.

A su vez, la Ley 26.370 establece la creación de dos organismos encargados de regular y gestionar la actividad. Por un lado, a nivel nacional, el Registro Nacional de Controladores de Admisión y Permanencia (RENCAP). Este es el ente para registrar y habilitar a les controladores. En la provincia de Buenos Aires, del mismo modo, se conformó el Registro de Controladores de Admisión y Permanencia (RECAP). Esta agencia es parte del Ministerio de Seguridad provincial y se encuentra en el organigrama institucional dentro de la Dirección Provincial para la Gestión de la Seguridad Privada. Más allá de ser inscritos como trabajadores por parte de las empresas contratantes, les controladores de la provincia deben

estar inscritos en el RECAP para ser autorizados a realizar su trabajo, dando cuenta de cumplir con los requisitos establecidos por la ley. A su vez, en la provincia de Buenos Aires se promulgó la conformación de una Comisión Sectorial con integrantes de diversas áreas del Estado, representantes de los trabajadores, de los empresarios y la sociedad civil para proponer políticas vinculadas al área. Estos organismos han tenido dificultades para formalizar su tarea y establecer un control efectivo sobre el sector. Sin embargo, entendemos que desde la promulgación de la ley se pretendió generar espacios de gobierno de la nueva figura de los controladores de admisión y permanencia.

### **El universo de controladores en la ciudad de La Plata**

Un primer aspecto a destacar al analizar el universo de controladores de admisión y permanencia es que no existe información oficial respecto de la cantidad ni distribución de controladores en la provincia. Entendemos esto como un indicador del grado de informalidad este tipo de empleo. En un trabajo colectivo realizado junto a la investigadora Betania Cabandie exploramos este mercado de trabajo buscando construir datos confiables (Rosa y Cabandié 2022). En tanto investigadores adscriptos del Observatorio de Políticas de Seguridad de la Provincia de Buenos Aires, dependiente de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, participamos como representantes del organismo en la Comisión Sectorial, donde escuchamos e intercambiamos miradas con miembros de diversas partes interesadas en esta actividad. También, en el marco de la investigación, realizamos entrevistas semiestructuradas a distintos actores que participan de la comisión. A partir de ese trabajo logramos conocer y ordenar datos estimados por los propios actores sobre el universo que integran.

El subsecretario de Gestión de Registros y Seguridad Privada del Ministerio de Seguridad de la provincia de Buenos Aires mencionó que existe un creciente registro de trabajadores, siendo la precariedad y la informalidad uno de los principales problemas. En ese marco, señaló que en la

provincia hay registradas alrededor de 70.000 vigiladores de seguridad privada en la provincia, y que él estima que existen aproximadamente 150.000 trabajadores en total en el rubro. A su vez, en la mesa sectorial referida al control de admisión y permanencia estiman la existencia de 10.000 controladores en la provincia de Buenos Aires. Ese mismo dato estimado de cantidad de controladores es el que nos proporcionó el director del Centro de Formación 420, que además es integrante de la directiva de SUTCAPRA, el principal gremio de controladores. A partir del conocimiento informal de la misma fuente consideramos que existen cerca de tres mil graduados del Centro de Formación Profesional 420, y que cada semestre son aproximadamente trescientos los que terminan la cursada. Los pocos datos disponibles e informales son sobre la cantidad de controladores. Aún más difícil es conocer la composición de ese universo en términos de clases sociales, géneros, nivel educativo, distribución espacial, más allá de los discursos vinculados a experiencias personales de los informantes. En ese sentido, una de las pocas generalizaciones con coincidencia absoluta entre todos los actores es la constante incorporación de mujeres a lo que durante décadas fue un espacio netamente masculino.

En cuanto a la demanda de trabajadores, tampoco tenemos información confiable y certera. Los datos más significativos también provienen de fuentes informales. Según nos contó el presidente de la Cámara Empresarial de Discotecas y Boliches de la provincia de Buenos Aires (CEDIBBA), forman parte de la misma 525 discotecas y 11425 bares afiliados. Sin embargo, esto no nos permite estimar con precisión la cantidad de puestos laborales requeridos, ya que no contamos con el factor ocupacional de cada uno. Por reglamento de la legislación vigente, debe contratarse un controlador cada 80 personas del público, como mínimo. Este requisito no se cumple en todos los casos, ya que la decisión en torno a la cantidad de controladores muchas veces tiene que ver con la perspectiva de los empresarios sobre su propio espacio y no existen controles exhaustivos. En todo caso, a la demanda de los locales afiliados a CEDIBBA se deben agregar otros bares y boliches no adheridos, y también los espectáculos masivos realizados en teatros y estadios, que pueden precisar, como en el caso del Estadio Ciudad de

La Plata, hasta 800 controladores. Esto implica la movilidad y empleo de miles de trabajadores para ocupar el rol de controladores de admisión y permanencia a lo largo de la provincia, especialmente los fines de semana por las noches.

Al caracterizar el trabajo de control de admisión y permanencia, su universo y mercado laboral, hay dos aspectos centrales que son las informalidad y la irregularidad. Como mencionamos anteriormente, este ámbito no se estableció sobre un vacío, sino sobre una serie de prácticas y empleos informales tradicionalmente entendidos bajo la modalidad de patovicas. En ese mercado los modos de contratación eran absolutamente informales y fuera de regulación estatal, una tendencia que se mantuvo aún luego de la sanción de la Ley 26.370.

El tipo de empleo tiene la particularidad de estar concentrado especialmente en horarios nocturnos de los fines de semana. Esto implica generalmente una contratación por jornada y no mensual. De este modo, los controladores no cuentan con la certeza de la continuidad laboral, viven en un mundo de incertidumbre donde la palabra de los empleadores sobre una futura nueva contratación es la única garantía. Para los pocos trabajadores que forman parte del sistema regulado formalmente existe un convenio colectivo de trabajo que no incluye obra social y para el cual no hay un régimen de nocturnidad específico, ni es considerado trabajo insalubre, a pesar de las condiciones de contaminación sonora y los horarios, que podrían incluir la tarea dentro de esas categorías. La forma de contratación es de contrato a tiempo parcial por tiempo indeterminado, contrato eventual o contrato por temporada. En cuanto al salario, según el convenio colectivo de trabajo de SUTCAPRA, para los meses de noviembre 2022 a febrero de 2023, el básico establecido es de \$120.500. Sin embargo, la gran mayoría de los controladores no cobra por mes sino por jornada, que cuyo jornal de bolsillo está valorado en \$5000<sup>22</sup> por 6 horas de trabajo. Y esto es en el caso de la minoría que trabaja en las condiciones establecidas por los convenios laborales.

---

<sup>22</sup> En referencia al dólar equivale a U\$20,57 a precio oficial y U\$10,33 en relación al dólar blue. <https://www.sutcapra.org.ar/escala-salarial-vigente/>, revisada el 06/01/2023.

Por todos estos motivos para la gran mayoría de controladores este no es su principal trabajo ni su principal fuente de ingresos, sino un complemento. Esto complica aún más su disposición a realizar un curso de capacitación que dura cuatro meses y se cursa de manera presencial dos veces por semana. Porque el trabajo en general es visto más como una oportunidad que como una carrera. Incluso para quienes realizan el curso y tienen un recorrido de años de experiencia en el sector, las condiciones laborales, el horario nocturno que complica los vínculos familiares (especialmente para quienes tienen hijos), las pocas perspectivas de crecimiento, son motivos para dejar la actividad. Esto explica la rotación constante y la poca consolidación de los trabajadores en sus puestos.

Un aspecto central del modo de empleo de los controladores es que, para poder registrarse en el RECAP, deben estar en relación de dependencia, sea con una empresa de control de admisión y permanencia o directamente con los dueños de un local. Eso los posiciona en un rol cautivo de los empresarios para poder ser habilitados y reconocidos, sin poder trabajar de manera independiente. A su vez, las empresas de control de admisión y permanencia tienden a rotar con frecuencia a sus empleadas por distintos locales a quienes prestan sus servicios. De ese modo interrumpen los vínculos directos entre controladores y “bolicheros” o productores, para impedir que se produzca una contratación directa. Los dueños de los locales prefieren dar continuidad a un mismo grupo de trabajo con un vínculo directo, para establecer sus propias pautas de modos de gestión. Por lo tanto, suelen contratar trabajadores “en negro” por un costo menor al que cobra la empresa CAP pero que, sin embargo, es mayor para el controlador que lo que percibe en su contrato con la propia empresa. Así, muchos controladores aceptan e incluso promueven también ese vínculo directo y de manera informal porque puede implicar percibir un salario mayor.

En eventos de gran envergadura como recitales internacionales, las empresas CAP no suelen dar abasto con la cantidad de trabajadores necesarios, por lo que una gran empresa,

generalmente con sede en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, subcontrata a empresas locales más pequeñas<sup>23</sup>. Estas mismas tampoco cuentan con los controladores necesarios, por lo que recurren a la “bolsa de trabajo” de SUTCAPRA y a “colocadores” o “punteros”, que contactan y proveen hasta una docena de controladores<sup>24</sup>. En la cadena de subcontrataciones, cada eslabón implica gastos y costos que se traducen en una menor remuneración para el siguiente, siendo quienes llegan a trabajar a través de “colocadores” quienes ven más afectada su paga. De este modo, en un recital en un gran estadio, por una jornada que puede durar más de doce horas, un controlador cobraba en 2018 entre \$700 y \$900<sup>25</sup>. Esto, en comparación con el trabajo que pueden realizar en bares y boliches, cobrando un sueldo similar o incluso mejor por entre seis y ocho horas y con mejores condiciones (posibilidad de estar sentados, bajo techo, dependiendo el caso) generan el rechazo de muchos a desempeñarse en espectáculos masivos. Más aún, teniendo en cuenta que para la mayoría de los controladores es un trabajo complementario con su principal fuente de ingresos. Por lo tanto, recrudece la problemática de la falta de personal. En ese marco, muchas veces se contrata personal no titulado para suplir la ausencia y cumplir con la cantidad requerida. Encontramos entonces un mercado de trabajo atravesado profundamente por la tercerización y la precarización. Las pequeñas empresas locales proveen trabajadorxs a través de la subcontratación no formalizada, por una paga baja, con largas jornadas, sin contratación a largo plazo, complementando diversos trabajos. Esto representa por lo tanto una amplia expresión de la precarización y el trabajo informal.

En cuanto a la Comisión Sectorial como actor para pensar políticas, durante 2021 se encontraba retomando los encuentros luego de varios años de inactividad. Si bien la Ley

---

<sup>23</sup> No existen datos de acceso de público sobre la cantidad de controladores/as registrados por las empresas pero, para la ciudad de La Plata, por tomar un ejemplo, estimamos entre 300 y 400 controladores, trabajando en distintos objetivos fijos (bares y boliches). Un recital en el Estadio Ciudad de La Plata requiere 480 controladores (Rosa y Cabandié, 2018).

<sup>24</sup> En La Plata, existen dos empresas principales, que tienen alrededor de 30 contratados

<sup>25</sup> A fines de 2018 el monto equivalía a US\$18,42 y US\$23,68 respectivamente.

provincial 13.964 establecía la creación de este espacio, su conformación también estuvo marcada por la informalidad. Es que recién en noviembre de 2022 se firmó oficialmente la creación de la Comisión Sectorial, luego de más de diez años desde la primera reunión. Desde un primer momento, los miembros activos de la comisión fueron el RECAP, en representación del Ministerio de Seguridad, la Subsecretaría de Derechos Humanos como organizador, el Ministerio de Trabajo, el Ministerio de Educación (con participación intermitente de sus representantes), el Centro de Formación Profesional 420, SUTCAPRA, SUTEP, y la Asociación Civil Martín Castellucci. Luego se incorporó CEDIBBA. Entre 2015 y 2019, durante el gobierno de María Eugenia Vidal en la provincia de Buenos Aires, la Sub/Secretaría de Derechos Humanos no convocó a los encuentros, desactivando el mecanismo de organización y, por ende, no se realizó ni una sola reunión. Esto muestra la fragilidad y la falta de consolidación institucional del organismo. A comienzos de 2021, luego del primer año de la pandemia en el que la política de ASPO implicó el cierre de los bares, boliches, teatros y espectáculos en los que se desarrollan las tareas de control de admisión y permanencia, la Comisión Sectorial retomó su trabajo con renovado impulso a partir del nombramiento de un nuevo director de RECAP que ocupa el cargo desde enero de 2020. En este tiempo, la principal búsqueda fue generar propuestas para regularizar la situación de los controladores y lograr su registro en el RECAP. A comienzos de 2022 comenzamos a participar de las reuniones como representantes del OPS, que se unió a los organismos que conforman a la misma. El nombramiento oficial de la Comisión Sectorial se produjo en noviembre de 2022. A fines de 2022 también se incorporaron a las reuniones representantes del Ministerio de las Mujeres, Políticas de Género y Diversidad Sexual, del Ministerio de Salud y de las empresas de control de admisión y permanencia.

Como vemos, a pesar de la creación de una legislación para regular la actividad de la organización y gestión de la seguridad en los espectáculos musicales y artísticos, la conformación de la figura del control de admisión y permanencia y la disposición de

elementos para la formación y el registro de los trabajadores, el universo de los controladores de admisión y permanencia está caracterizado especialmente por la informalidad y la precarización. La incapacidad estatal para registrar a los trabajadores es parte de un problema más amplio que requiere una investigación particular más profunda y que nos encontramos realizando junto a Betania Cabandie dentro del trabajo del Observatorio de Políticas de Seguridad de la provincia de Buenos Aires. La falta de incentivos materiales, la larga tradición de informalidad en el sector, la rotación de los trabajadores, el impulso de actores que se benefician con la irregularidad, los recursos irrisorios del RECAP para ejercer el control en todo el territorio provincial, la ausencia de sanciones ante las infracciones, son parte de un proceso con varias aristas para comprender el universo de controladores de admisión y permanencia en la provincia de Buenos Aires.

### **El control de admisión y permanencia en el Teatro Ópera**

Pepi, dueño de la productora On The Road que gestiona el Teatro Ópera, le preguntó a Pablo, el jefe de seguridad de su empresa “¿Cómo hacés con la seguridad? ¿Dónde los ponés?”. Pablo le contestó que ese día tenían “*cuatro seguridad, dos en el vallado en la puerta de los camarines, uno arriba y otro afuera*”. Pepi, conforme con la respuesta, no preguntó más. Los trabajadores de control de admisión y permanencia son nombrados, por el resto de los actores y por ellos mismos como *seguridad*. Si bien la legislación a partir de la cual se conforma la figura de controlador y controladora de admisión y permanencia lo establece con ese nombre para dar cuenta de las principales tareas y el sentido fundamental de su función, el cambio en la forma de nombrarles resulta significativo. En los espectáculos, en los boliches, los controladorxs de admisión y permanencia son entendidos como la seguridad.

Muchos controladores que trabajan para Pontiac, la empresa de control de admisión y permanencia que provee el servicio al Teatro Ópera, tienen un vínculo permanente, y están

en las mejores condiciones posibles dentro del ámbito. La empresa tiene entre veinticinco y treinta empleadas fijas, además de las que contrata para eventos particulares. Algunos pocos de ellas tienen un trabajo de tiempo completo como controladores de edificios públicos como el Teatro Argentino de La Plata. La gran mayoría tiene otro u otros trabajos principales, pero trabajan con continuidad en los locales donde Pontiac ofrece sus servicios. Están registradas en AFIP como trabajadores en blanco y se cumplen sus derechos laborales. Del mismo modo, cumplen con la aprobación del curso correspondiente y los requisitos establecidos por la legislación, con una excepción en el registro que exploraremos en particular. En la Comisión Sectorial es una de las dos empresas referenciadas como las mejores de la provincia, y su dueño es conocido y respetado, ya que entienden que tiene una perspectiva profesional del ámbito. El aspecto en el que ni la empresa Pontiac ni sus trabajadores cumplieron durante el año 2021 fue el registro en el RECAP. Esto se modificó en 2022 cuando Pontiac fue una de las dos empresas de toda la provincia que registró a la mayoría de sus trabajadores.

Durante el año 2020 el sector vio particularmente afectados sus ingresos. El aislamiento preventivo implicó la imposibilidad de que locales como bares, boliches o teatros tuvieran actividad, debido a que implican la movilización y encuentro de un gran número de personas. En ese período, muchos controladores de Pontiac continuaron cobrando al menos parte de su salario, a partir del Programa de Asistencia al Trabajo y la Producción (ATP) del gobierno nacional que subvencionó hasta un cincuenta por ciento de los salarios a empresas privadas. Chiqui, un controlador con mucha experiencia, mantuvo su trabajo en el Teatro Argentino y cobró su salario completo durante 2020, una mitad a través del ATP y la otra a cargo de la empresa. Marcela, en cambio, cobró solamente la parte correspondiente al ATP. Consultada al respecto, nos mencionó que eran \$5.500, un monto que “*capaz lo hacía en un fin de semana si trabajaba bien*”. A partir de 2021, cuando comenzaron a abrir los locales donde trabajan los controladores, se distribuyeron nuevamente en los distintos espacios.

Normalmente, un controlador es asignado a un local y tiene continuidad en el mismo durante, por lo menos, un semestre, para conocer el espacio, al grupo, las condiciones y particularidades del mismo, adaptándose a la perspectiva de sus dueños. Un controlador puede tener dos o tres locales asignados en diferentes días, e incluso ir variando, pero manteniendo un grupo para cada local con sus diversas jerarquías y organización interna. En el Teatro Ópera, durante 2021, fueron en total ocho controladores distintos durante los espectáculos que pudimos presenciar, distribuidos en grupos de tres o cuatro, y rotando entre ellos, con un grupo de cuatro que eran los de mayor continuidad y asiduidad.

Incluso en el Teatro Ópera, donde tienen las mejores condiciones dentro del sector, los controladores de admisión y permanencia son trabajadores que conviven con grados de informalidad, reflejados en los modos de inscripción y habilitación en el RECAP, y de precarización, tanto por la falta de un régimen previsional específico como por la falta de garantía en su continuidad, por su remuneración económica y por las pocas posibilidades de progreso dentro de la carrera específica.

En el Teatro Ópera los controladores de admisión y permanencia organizados no son los únicos que participan en las tareas de gestión del ingreso y control del público. Un rol esencial lo cumplió Tatiana, encargada de varias tareas dentro de la productora. Su trabajo, cuando le pregunté cuál era su tarea en particular, lo definió como encargada de las redes sociales de On The Road, así como del Teatro Ópera y de festivales que organiza la productora. Además, se encargaba de la boletería en los espectáculos y de otras tareas, algunas de ellas, fundamentales para la gestión del público y de la seguridad. Tatiana hacía la distribución de las burbujas sanitarias en las que se organizó al público, controlaba listas de ingresos de invitados, verificaba las entradas del público con su celular a través de la lectura de un código QR y gestionaba el lugar del público en el interior del teatro. Varias de estas tareas fueron una novedad durante la pandemia por el Covid-19. Si bien la boletería y las

listas de invitadas existían previamente, el ingreso con entradas digitales y la organización del público en burbujas sanitarias fueron dos de las principales medidas de cuidado y prevención de contagios a partir de la pandemia. A ella, se sumaron otras mujeres que fueron importantes en el sistema de ingreso y ubicación del público en sus respectivos lugares, las acomodadoras. El Teatro Ópera cuenta con tres barras donde se vende bebida y, en algunos casos, comida, durante los shows. En esas barras, mientras el público estuvo ubicado sentado en diversas burbujas con sillas y mesas, trabajaron mozas. Ellas, durante el ingreso del público, hacían la tarea de acomodadoras. El sistema seguía una cadena ordenada. El público realizaba una fila sobre la vereda que desembocaba en el acceso al área frente al teatro, marcada como área de ingreso con un vallado hecho por postes enganchados con elásticos, como en los aeropuertos. En el frente de la fila se encontraba un controlador, le encargade de la noche, que iba dando paso al público de manera paulatina, generalmente explicando antes algunas normas de conducta como no pararse ni bailar y respetar el uso del tapabocas, y les pedía que fueran preparando la entrada digital. Una vez dentro del área de ingreso, en los escalones de la entrada, Tatiana hacía la lectura del código QR en los celulares o entradas impresas desde su celular, y anunciaba a Pablo, jefe de seguridad de la productora, que se ubicaba a su lado, el número de ubicación. Pablo comunicaba con voz fuerte a las acomodadoras la ubicación del grupo que estaba ingresando. En ocasiones, incluso, cuando no estuvo Pablo, ofrecí a Tatiana cantarle los números a las acomodadoras y colaboré en el proceso de dar ingreso al público. A continuación, dos controladores, ubicados en la puerta del teatro, ya arriba de las escaleras, tomaban la temperatura de los asistentes con un termómetro, les rociaban alcohol diluido con agua en las manos y revisaban el interior de mochilas, bolsos y carteras. Cuando el público pasaba ese cacheo las acomodadoras acompañaban a cada uno a su lugar y volvían para repetir el proceso. Además, en la circulación por el espacio que forma el área de ingreso marcada por el vallado, nos

encontrábamos varios actores más. Allí me ubicaba yo, charlando alternativamente con los controladores, con Santiago, dueño de la productora que entraba y salía a cada rato, con Pablo, con Tatiana. Y también el encargado de sonido del teatro, otro integrante de la productora encargado de gestionar el vínculo con las bandas, los managers de las bandas e invitadas varies.

En ese marco, pude observar que los controladores llegan a hacer tareas que no son consideradas habitualmente como parte de un trabajo de seguridad, al menos en el sentido securitario mayormente difundido a la hora de pensar en la seguridad como policiamiento, control y vigilancia. Los controladores hablan con el público que se acerca al lugar con consultas varias, son la primera cara que ve la gente que se acerca al teatro, y son fuente constante de preguntas sobre la boletería, la banda, el funcionamiento del teatro y mucho más. Yo mismo, al estar generalmente junto a ellos fui consultado en gran cantidad de ocasiones sobre precios, horarios, listas de invitadas, futuros recitales, banda que tocaba, consejos sobre restaurantes en la zona, estacionamiento para las bicicletas, entre otras cuestiones. Además, los controladores pueden colaborar en diversas tareas del teatro, como cambiar la cartelera. También en relación con el público. En un recital de Dillom y Muerejovent, dos músicos de rap que movilizan a un público mayormente adolescente, llegó un niño de unos doce años, acompañado hasta la puerta por su madre. No tenían entradas, y le consultó a Darío, un controlador, si podía sacarlas en el momento. Él la derivó con Tatiana, encargada de boletería, redes y de revisar las entradas del público, quien le pidió que esperara un minuto a un costado mientras seguía ingresando el resto, y que lo iba a revisar. Lo llamaron a Santiago, dueño de la productora, y Tatiana le consultó, a lo que respondió que lo ubicara en algún lugar libre. La madre no iba a entrar, quería sólo para su hijo que, con timidez, esperaba a su lado en silencio. Le pagó la entrada a Tatiana y ella le indicó un lugar. Darío acompañó al niño con una acomodadora que lo ubicó en su silla. La madre miraba todo atenta desde al lado de la

escalera. Parecía un poco nerviosa. Pablo, y yo le comentamos a la madre que justamente estábamos hablando de la cantidad de chicos que estaban viniendo acompañados por sus madres y padres hasta la puerta, y que quizás eran sus primeros recitales. Ella salió de la zona de acceso y se quedó esperando. Dos o tres minutos después lo llamó a Darío. Le preguntó si adentro había barra, y éste le dijo que sí. Entonces ella le pidió si podía acercarle un billete de \$500 que tenía en su mano. *“Para que se pueda comparar algo, un agua, una coca. Valentín se llama, ella le dijo el lugar (señalando a Tatiana)”*, explicó. *“Si, si, ya sé quién es. De remera azul”*, respondió Darío, y le dijo que no había problema. Tomó el billete, entró, y volvió unos segundos después para avisar que ya se lo había dado. La mujer se fue después de agradecer.

Podemos ver un paralelo en esta pluralidad de ocupaciones en relación con la policía. Monjardet (2010) muestra que la dificultad de definir el trabajo de las policías a partir de sus prácticas por la diversidad de tareas que realizan y que no se limitan al uso de la fuerza. En ese mismo sentido Bover (2013) señala que las expectativas sociales que, en el contexto de la problematización pública de la seguridad, amplían la cantidad de tareas y competencias policiales. Podemos entender entonces que el rol de los controladores no se limita al control del ingreso y la represión de conflictos, sino a una gran serie de prácticas que favorecen a sostener un orden. En los siguientes capítulos abordaremos en particular la composición de ese orden, las lógicas que lo configuran y las estrategias para sostenerlo.

Así como las tareas de control no son solamente realizadas por controladores, éstos no sólo hacen tareas de vigilancia y policiamiento. Si bien tienen tareas en muchos casos claramente delimitadas sobre las que otros actores no intervienen, en la práctica, existen diálogos, negociaciones e intercambios en los cuales los roles formalizados y estrictos se diluyen y no se puede separar de un modo estricto los roles y las tareas de seguridad respecto de las de cuidado, gestión, orden, control, comunicación, información, no sólo del público,

sino del espacio y el teatro en general. Del mismo modo, no se puede reducir la seguridad al accionar de controladores de admisión y permanencia. En cualquier caso, la seguridad es producto de la gestión de un orden para el que participa una gran red de actores, especializadas y no especializadas, con roles diferentes y al mismo tiempo dinámicos. En los próximos capítulos ampliaremos sobre los modos en que se relacionan los distintos actores de esta red, analizaremos las lógicas que organizan el orden que se busca establecer y profundizaremos en la reconfiguración de la seguridad en los espectáculos a partir de la pandemia por el Covid-19.

### **Capítulo III: Una noche en el Ópera**

Unos minutos después de las 21hs, luego de que Santiago, uno de los dueños de la productora, avisara que habían limpiado adentro y diera la orden, el público comenzó a ingresar de a poco. La fila, como máximo, llegó a reunir unas treinta personas. En el costado del área de ingreso, frente a la fila, estaba Leandro, el controlador a cargo de la noche, que iba dejando pasar a cada grupo de personas. Bajo la escalera de ingreso, Tatiana, encargada de boletería y redes sociales, esperaba con su celular en la mano para registrar el código QR que funciona como comprobante de venta (se recomienda directamente de los celulares, para no intercambiar papeles, aunque muchas personas lo llevan impreso). Ella anunciaba a los asistentes y a Pablo, jefe de seguridad de On The Road, que se encontraba arriba de la escalera, justo en la puerta, el número de box o mesa, y si era de arriba o abajo (por ejemplo: 14 abajo, 36 arriba, etc). Pablo anunciaba más fuerte, a las acomodadoras dónde iba cada grupo. Cruzando la puerta, delimitando el ingreso con dos postes y bandas elásticas, se encontraban Darío y Nadia, controladores de admisión y permanencia. Él tomaba la temperatura de cada persona que ingresaba con un termómetro digital, sobre el brazo. Ella aplicaba alcohol con agua con un difusor, y pedía que le mostraran el interior de mochilas, bolsos o carteras. Los objetos que confiscaron fueron una botella de agua de 500ml llena y una botella de Gatorade de 500ml casi vacía. Una vez que ingresaba el público, se acercaba a una acomodadora para que lo ubicara en sus lugares. Durante una hora y media fue entrando gente, de manera casi constante, pero ordenada, y de a poco. También hubo algunos casos en los que distintas personas se anunciaban por lista de invitades, que también estaban asignades a algún box o mesa. Tatiana tenía la lista con un diagrama de donde iban, tachaba los nombres y los lugares de los que ingresaban.

Este fragmento del diario de campo describe la organización general del ingreso a un

recital en el Teatro Ópera a comienzos del año 2021. Podemos analizar distintos aspectos de esta organización, desde la llegada de los trabajadores, la preparación, la espera, la apertura de puertas, la gestión de la fila, la revisión de entradas, la asignación de lugares, la revisión de pertenencias, las medidas sanitarias, la ubicación del público. En este tercer capítulo presentamos la organización de una noche modelo en el Teatro Ópera, desde el punto de vista de los trabajadores de la seguridad. Esta muestra tipificada de una noche en el Ópera se compone de varias experiencias del campo que tuvieron lugar en diferentes noches. Los fragmentos son presentados en esta instancia a modo de esquema para comprender qué actores intervienen en la gestión de la seguridad del teatro y los modos de organización, los momentos, los dispositivos, las lógicas la ordenan.

### **La preparación**

La apertura de puertas de los recitales se anunciaba generalmente entre las 19hs y las 20hs. *Dar puerta*, en términos nativos, es habilitar el ingreso del público. El personal del teatro llegaba al menos una hora antes de la hora anunciada. Lo primero que hacían los controladores era establecer la zona de ingreso, un área marcada con postes separadores con cintas elásticas, como los de las filas de los aeropuertos, de unos cinco metros por diez metros, desde las puertas hasta casi el borde de la vereda, y cubriendo uno o dos metros más que la escalera de entrada. Una vez marcado el espacio que delimita el área de ingreso al teatro, el personal esperaba mientras iba llegando el público. La espera se daba dentro del área señalada, en general parados en la escalera ubicada en la entrada del teatro.

Los tiempos de espera previos al inicio de los recitales significaban un tiempo muerto, un momento de charla y distensión. Esa espera se extendía al menos una hora. Mientras comenzaban a acercarse personas los controladores les indicaban que se formaran hacia un lado previamente determinado. En ese tiempo el personal del teatro se reunía en ronda sobre

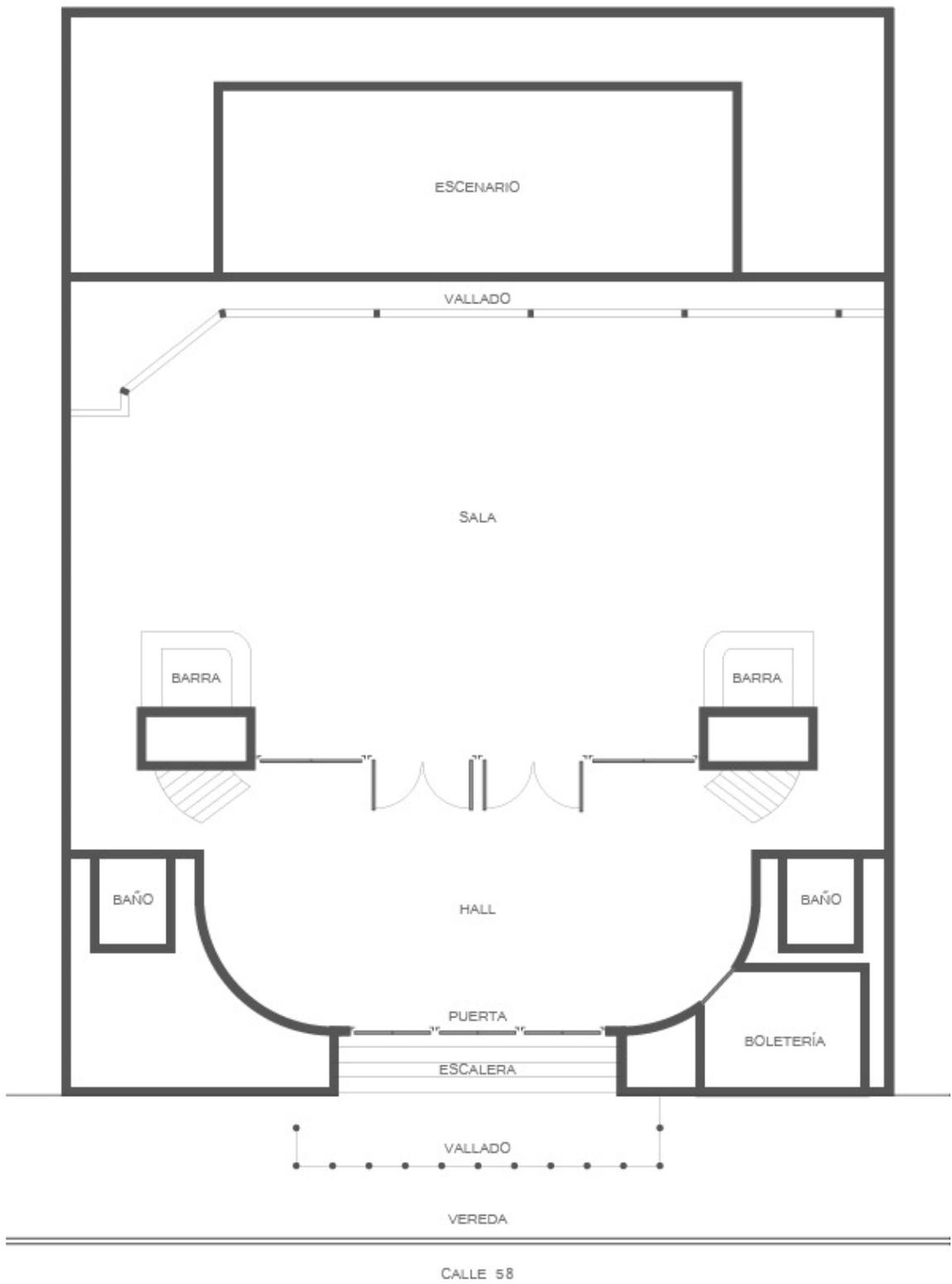
la escalera, charlando. Por eso, quedaban de espaldas al público. No estaban en una posición receptiva, esperando preguntas, consultas. Distintas personas se acercaban a consultar por la fila, por entradas, por futuros espectáculos. En esos casos Pablo o los controladores, respondían las preguntas relativas a la fila y Tatiana, las referidas a venta de entradas. En varias ocasiones los retrasos en las pruebas de sonido de los artistas solían provocar una demora en la apertura de puertas y del ingreso del público.

La delimitación espacial del vallado del ingreso era fundamental para la organización de la seguridad, para la gestión del ingreso del público, y establecía responsabilidades, posibilidades y alcances en cuanto a la seguridad en relación con el Ópera. Si bien en algunos casos los controladores daban indicaciones y regulaban las filas formadas sobre la vereda, bordeando las casas y edificios de la zona, el perímetro señalado por el vallado marcaba una extensión del territorio del teatro por sobre la vía pública, una zona intermedia que demarcaba los límites entre el adentro y el afuera, que señalaba el espacio controlado, las responsabilidades del establecimiento y de los trabajadores. Es la primera barrera y el espacio de acceso para el público que se acerca al Teatro Ópera.

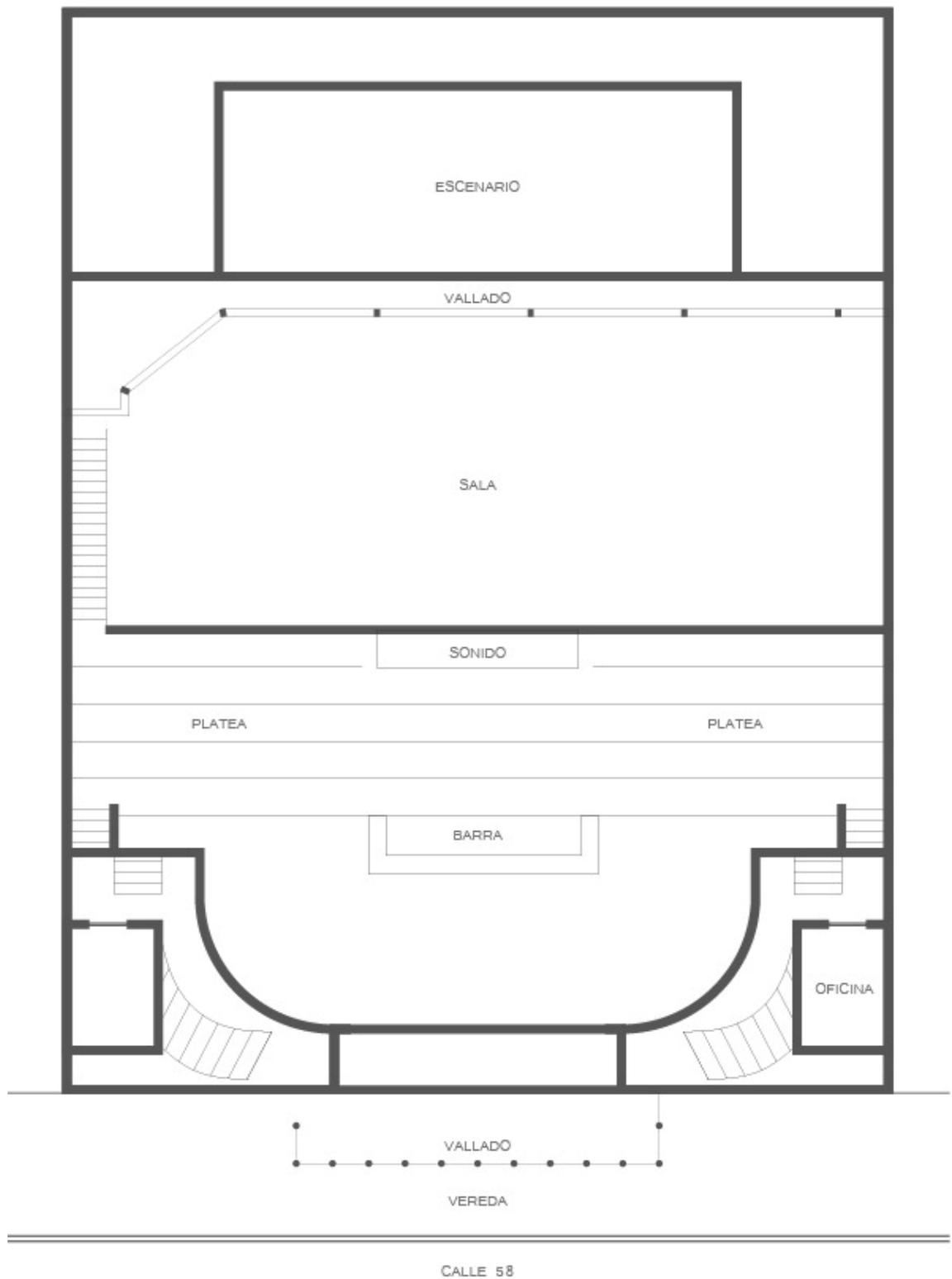
En cuanto a las responsabilidades, la demarcación separa el territorio controlado del que el personal del teatro considera fuera de su jurisdicción. En uno de los espectáculos llegaron unos chicos en bicicletas y preguntaron si pasaba algo si las dejaban atadas a un árbol a cinco metros del teatro. Pablo, jefe de seguridad de la productora, les dijo que no había problema, pero que él no se hacía cargo. Enseguida nos comentó a quienes estábamos con él que la semana anterior una de las chicas que trabajaba en el teatro había dejado la bicicleta atada ahí y cuando salió no estaba. *“Yo no me di cuenta la verdad, tampoco estoy acá mirando las bicicletas. Pero te las hacen re rápido viste, en cinco minutos capaz y ya está”*. Yo me asusté porque solía ir con mi bicicleta y dejarla atada a unos diez metros de la entrada, por donde se hace la fila. *“Uy, voy a mirar bien la mía que está allá”*, les dije, y la señalé buscando

complicidad y que me ofrecieran entrarla o, al menos, cuidarla especialmente, pero no obtuve respuesta. Pensé en consultar si podría en otros casos entrarla, pero si una persona que trabaja en el teatro no la había entrado no veía por qué yo sí. En cualquier caso, lo que marcan los dichos de Pablo son un claro límite entre las tareas y los espacios que considera su responsabilidad y los que no. Dentro del Teatro, él no puede permitir que se robe, pero de la cinta que marca el vallado hacia fuera no puede hacerse cargo.

Esos límites, sin embargo, se tornan un poco más difusos en tanto deben controlar a las personas que están en la fila. Cuando la fila se alargaba sobre la vereda, pegada a las casas y edificios de la cuadra, un controladore paseaba por el costado pidiendo que respetaran la distancia social entre grupos y comentando las reglas del interior del local. Especialmente, les recordaban los cambios y la nueva modalidad a partir de la pandemia, el respeto de las burbujas, la obligación del uso de tapabocas y de permanecer sentades. También buscaban controlar el comportamiento en ese espacio lindante con las casas y edificios de la zona. Con esto buscaban reducir los conflictos con los vecinos de la cuadra, evitando que el espacio público o las entradas de las viviendas terminaran sucias por restos de basura o de orina.



**Figura N 1** Croquis de la planta baja del Teatro Ópera. Fuente: elaboración propia.



**Figura N 2** Croquis con vista de la planta alta y platea del Teatro Ópera. Fuente: elaboración propia.

### **La revisión de objetos prohibidos.**

En mi primera observación en un recital en el Teatro Ópera les pregunté a Santiago, dueño de la empresa, y a Pablo, jefe de seguridad, cómo organizaban el ingreso, y si hacían cacheos en el contexto de la pandemia. Me dijeron que solamente pedían revisar las mochilas o bolsos. *"No porque haya un arma, sino con estas bandas más que nada porque no te entren dos cervezas, o algo así. Igual con estas bandas no pasa, pero con otras te puede pasar"* explicó Santiago. Este punto me lo señalaron varias veces más, no se podía pasar agua, bebidas, galletitas, porque la intención era que consumieran adentro del establecimiento.

Una noche, en el espectáculo de la banda Rayos Láser, una banda de música indie, se habían vendido pocas entradas y asistió poco público. Con esas condiciones, no fue el grupo de controladores que habitualmente trabajaba en el Teatro Ópera. Estaba Felipe, un joven de veintidós años, como encargado de la noche, y dos más. Cuando abrieron las puertas y comenzó el ingreso me sorprendió que los controladores no sólo revisaban las mochilas sino también palpaban, en un cacheo común como los que se realizaban en espectáculos previos a la pandemia. Esta revisión duró apenas algunos minutos, porque Tatiana lo vio. Entonces lo llamo a Santiago a un costado, le comenté que estaban haciendo el cacheo palpando y le dijo: *"me parece que no da"*. Santiago instantáneamente coincidió, dijo que de ninguna manera podían hacerlo, que no se hacían cacheos así. Entonces Tatiana subió al borde de la puerta y le aclaró a Felipe que no palparan al público, que les tiraran alcohol, les tomaran la temperatura, revisarían sólo los bolsos y los dejarán pasar.

El cacheo es la revisión que realiza un agente de seguridad, pública o privada, palpando con sus manos a otra persona en búsqueda de objetos prohibidos. Este proceso es una práctica ampliamente difundida como parte de los dispositivos de seguridad en los partidos de fútbol y en gran cantidad de recitales, especialmente aquellos que tienen lugar en estadios, polideportivos, aun cuando no se encuentran regulados legalmente (Rosa, 2022). En

el Teatro Ópera se realizaban cacheos en casi todos los espectáculos previamente a la pandemia. Allí la seguridad está completamente organizada por el equipo del propio teatro, por lo que son controladores de admisión y permanencia quienes realizan los cacheos, algo común en la mayoría de espectáculos musicales.

El principal objetivo de esta práctica es la detección de objetos prohibidos para el ingreso con el fin de confiscarlos. Si bien el proceso en sí del cacheo no se encuentra regulado por ley, la legislación da cuenta de la existencia de objetos prohibidos, aunque no explicita de modo absolutamente claro las implicancias de esta denominación. La Ley 26.370 de espectáculos públicos, a la que la provincia de Buenos Aires adhiere desde 2009 cuando se dictó la ley provincial 13.964. Esta establece las bases legales del derecho de admisión y permanencia a partir del cual se realizan controles en los ingresos,

*“el derecho en virtud del cual, la persona titular del establecimiento y/o evento, se reserva la atribución de admitir o excluir a terceros de dichos lugares, siempre que la exclusión se fundamente en condiciones objetivas de admisión y permanencia, que no deben ser contrarias a los derechos reconocidos en la Constitución Nacional ni suponer un trato discriminatorio o arbitrario para las personas, así como tampoco colocarlas en situaciones de inferioridad o indefensión con respecto a otros concurrentes o espectadores o agraviarlos” (Ley 26.370).*

A continuación, la ley enumera las condiciones objetivas a las que hace referencia este apartado, mencionando la manifestación de actitudes violentas o comportamientos agresivos, el consumo de sustancias alucinógenas o estupefacientes, la exposición de símbolos racistas, xenófobos o que inciten a la violencia, la saturación de espacios autorizados para el lugar, el cumplimiento del horario de cierre del local, la presencia de menores de edad (si fuera obligatoria la mayoría de edad), las actitudes que dificultaran el normal desarrollo del espectáculo y la portación de armas, pirotecnia u otros objetos que pudieran poner en riesgo

la seguridad. Para este punto en particular, se señala la necesidad de dar aviso a la autoridad pública correspondiente.

En cuanto a los objetos prohibidos la ley hace referencia directa a armas u objetos peligrosos como estupefacientes o aquellos que implicaran símbolos racistas, xenófobos o que incitan a la violencia. Hay tres aspectos que destacamos tanto para la ejecución del derecho de admisión y permanencia para impedir el ingreso de una persona como para la prohibición de objetos. El primero, que, a excepción de la mención de dar aviso a la autoridad pública correspondiente, no se explicita cómo deben ser los mecanismos de detección de personas u objetos que no cumplan con la legislación. El segundo, que existe una gran ambigüedad en varios de los aspectos considerados plausibles de prohibición, tanto para el ingreso como para los objetos. El tercero, tampoco se hace explícito qué hacer con los objetos prohibidos, si deben ser incautados, descartados o devueltos una vez finalizado el espectáculo.

El amplio margen de interpretación respecto de lo que significa “*objetos peligrosos*” genera una posibilidad de definición por parte de los controladores de lo que implica el peligro, y con ello una gran capacidad discrecional para decidir. La velocidad del proceso de cacheos, la necesidad de hacer ingresar al público, la cantidad de personas esperando, la cercanía con el comienzo del recital, la percepción sobre la persona cacheada como sospechosa, son aspectos que afectan esa decisión.

A partir de la reapertura del teatro a comienzos del año 2021 uno de los cambios en la organización del ingreso del público fue que el personal de control de admisión y permanencia dejó de realizar cacheos. Esto implicaba en primer lugar una medida de cuidado de los propios trabajadores. En segundo lugar, respondía a la prevención del contagio del público. En tercer lugar, era un mensaje hacia el público en relación al respeto de las medidas de distanciamiento. En cuarto lugar, implicaba la aplicación por parte del personal del teatro de un procedimiento adecuado a los protocolos, evitando así posibles reclamos por parte del

público o de organismos de control sobre la seguridad.

El cacheo fue reemplazado por un control sin contacto sobre los bolsos, mochilas y carteras del público. Este aspecto era una parte de los cacheos y pasó a ser todo el control sobre las pertenencias de las personas que ingresaban al Ópera. Si bien se incorporaron nuevos procesos de control y prevención vinculados a la detección de síntomas de Covid-19, como tomar la temperatura de lxs asistentes y rociarles las manos con alcohol diluido en agua, el cambio en la dinámica de cacheos agilizó los tiempos del ingreso.

En el recital de Dillom y Muerejoven, dos artistas de rap, como el público estaba compuesto por gran cantidad de adolescentes, solos o con sus familias, hubo cambios en los controles. Mientras Pablo, jefe de seguridad de On The Road, Darío, controlador encargado de la noche y yo hablábamos justamente de la composición del público, de la cantidad de chicos que iban con sus padres o y/o madres, Pablo le indicó a Darío que, al revisar las mochilas, más que nada se fijaran que no hubiera comida, o alguna lata de cerveza. *“Si pasan un agua tampoco pasa nada. Son pibitos. Y si alguno le pasa algo después tenés un bardo. No pasa nada por un agua, prefiero que la tengan y no se descompongan ni nada”*. Como el público era menor, los límites de la restricción del ingreso de bebidas se flexibilizaban priorizando la salud de los participantes por sobre la posibilidad del negocio en las barras del local. Esto también vinculado a una protección del propio espacio frente a las consecuencias de imagen que puede traer para la gestión del teatro un problema de salud de un menor de edad en el espacio. La visibilidad y la imagen pública son cuidadas también por los trabajadores de seguridad. El cuidado de la salud, la posibilidad de incrementar las ganancias a partir de sostener el monopolio de venta de comida y bebida dentro del teatro y la imagen pública son distintos aspectos que los trabajadores tienen en cuenta al realizar los controles y establecer criterios de restricción para el ingreso de alimentos y bebidas. La gestión de la seguridad, en ese sentido, no organiza la detección de objetos prohibidos en torno a la

confiscación de armas, sino a la imposibilidad de ingresar bebidas y bienes de consumo. Así, el principal beneficio del control de las pertenencias del público es para las entidades organizadoras que cuentan con venta de comidas y bebidas dentro de los estadios obteniendo el monopolio de la provisión estos productos al interior de los mismos.

Por lo general, en la fila misma del teatro se les anunciaba a las personas que no podrían ingresar con alimentos ni bebidas, dándoles lugar para que consumieran fuera del teatro, antes de ingresar. Por noche, sólo algunas botellas de agua o gaseosa eran incautadas y, en algún caso, un paquete de papas fritas, bizcochitos o galletitas. En esos casos, el personal solía ofrecer a las personas, especialmente si se trataba de botellas o paquetes cerrados mantener el producto en una mesa a un costado del hall, en la entrada, y que pudieran acercarse al final del recital a buscarlo. No observamos ningún caso en el que el público accediera a esto, sino que restaban importancia al suceso.

En ese, pasadas las 20hs abrieron puertas y comenzó el ingreso. Darío, controlador a cargo de la noche, estaba en el costado de la zona de ingreso, frente a la fila, dando paso al público de a poco. Tatiana, como siempre, pedía el código QR que escaneaba con el celular y decía en qué mesa o lugar iba cada grupo, Pablo, jefe de seguridad de la productora, cantaba el lugar a las acomodadoras de adentro, otro controlador tomaba la temperatura y una controladora aplicaba alcohol diluido en las manos, y revisaba los bolsos y mochilas. En el frente de la fila Darío iba hablando con el público. Explicaba, mientras esperaban a pasar, que fueran sacando sus celulares con el código QR para agilizar el ingreso. También, les dijo a varies que no se podía entrar con comida o bebida y que no se podía fumar adentro. Pablo hacía lo propio: *“Te pido si abris la mochila que te la van a revisar, ¿sí?”*, pedía en general con amabilidad. Lo mismo les controladores en el ingreso. Varios grupos, al menos cuatro o cinco, tenían comida o bebida, sobre todo los de padres o madres con sus hijos adolescentes. Un grupo de un padre con dos hijas de unos 13 y 15, que tenía botellas de coca cola y comida

se les avisó en la cola que no podían pasarla. El padre del grupo habló con Pablo, le dijo que iba al auto a dejar las cosas y preguntó si tenía que hacer toda la cola de nuevo. Pablo le indicó que las hijas pasarán y el padre fuera hasta el auto tranquilo, que hablara con él cuando volviera, sin hacer la cola, y lo llevaban a la mesa con sus hijas.

En otra ocasión dos amigas y compañeras investigadoras mías fueron a uno de los recitales. En la revisión les pidieron ver sus carteras, donde tenían una bolsa de chips salados de batata. Una de estas amigas se dio vuelta rápidamente y me la dio. Tomé la bolsa y me la quedé en la mano porque ese día no había llevado mochila. Le ofrecí guardarlas para cuando saliera y me dijo que no hacía falta, que las comiera yo. En un primer momento pensé en guardarla, y dejé la bolsa a un costado, en uno de los escalones del ingreso. Nadie pareció reparar en ello. Más de media hora después, charlando con el grupo de seguridad me dio hambre, y algune también comentó que quisiera comer algo. Entonces me acerqué al costado de la escalera, tomé la bolsa, la abrí y ofrecí al resto para compartir. Era el segundo recital al que asistía, y la comida me permitía acercarme y abrir un diálogo. Cuando mis amigas se retiraban les comenté que había usado sus chips para ayudarme a socializar en el trabajo de campo. Ellas me dijeron que no esperaban otra cosa, una vez que entraron, asumieron como perdida esa comida.

La seguridad del Teatro Ópera no confisca objetos para su usufructo personal. A diferencia de otros recitales, donde los objetos confiscados con mayor frecuencia, según entrevistas realizadas a controladores, se encuentran botellas de plástico, encendedores, desodorantes, palos para selfies, perfumes de vidrio (Cabandié y Rosa, 2018). En grandes recitales, los objetos de valor incautados en esos controles muchas veces son repartidos entre el grupo de controladores que comparten sector durante los cacheos. En el Teatro Ópera, sin embargo, durante la experiencia de campo realizada para este trabajo, no se impidió el ingreso de ningún objeto por considerarse peligroso, solamente comida y bebida, que se dejaba en un

costado y se ofrecía devolverla una vez finalizado el evento.

La excepción se produjo en el mismo recital de los raperos Dillom y Muerejuven. Cuando ya había ingresado toda la fila solo llegaban algunos grupos de personas sobre la hora. Unos minutos después llegó otro grupo de cuatro varones de entre veinticinco y treinta años. Estaban vestidos con ropas extravagantes en relación al resto del público. Uno tenía un pantalón jogging estilo de circo, todo gastado, una remera negra también muy gastada. El que más me llamó la atención tenía borcegos marrones claros, las piernas muy flacas y largas en un short cortito verde manzana, una campera rompevientos ochentosa en violeta, amarillo y rojo, los pelos largos y muy despeinados y un pañuelo rojo con arabescos en la cabeza. Parecían muy transpirados y desprolijos. Vi que Pablo, jefe de seguridad, les indicó algo, y los hizo esperar en un costado. El manager de la banda salió del teatro y les dio las pulseras de acceso VIP para que se colocaran. El grupo tomó lo que tenía en unas botellas de plástico verde, y las tiró en la vereda, justo en la puerta del teatro. Mientras subían las escaleras escuché que el de los borcegos le decía a Darío, un controlador, mientras le entregaba un paquete de papas Lay's, *“Bueno. Pero prométeme que se las vas a dar a alguien de la calle”*. Este asintió mientras guiaba al grupo con los otros controladores para que les tomaran la temperatura y les rociaran desinfectante. Ni bien entraron, Darío dijo *“Estaban re drogados estos, estaban en cualquiera”*. Pablo, enseguida, agarró el paquete de papas y las empezó a comer y nos ofreció. Mientras comía las papas, Pablo comentó *“¿Quién carajo se piensan que son? Querían entrar cerveza que habían metido en unas botellas de gaseosa. Estos que se piensan que como los invitó la banda pueden hacer lo que quieran. Al revés, agradece que te invitaron y pórtate bien”*. Esto generó risas en el grupo. Darío agregó enojado *“Es una falta de respeto. Además, entraron todos sin el barbijo”*. En ese momento reparé en que ninguno de que acababan de ingresar tenía el barbijo colocado. Fueron los únicos que ingresaron sin tapabocas. Pablo remató el comentario con una humorada. *“Estoy en la calle ahora”* agregó

con ironía bajando la escalera hasta la vereda, en relación al comentario que pedía que le dieran la comida a alguien de la calle. Comer el paquete de comida incautado no fue una forma de recaudación, sino una acción restauradora del orden que Pablo consideraba adecuado. Fue una forma de reparar los lugares establecidos frente a lo que consideró una falta de respeto. Las papas eran un trofeo exhibido ante los demás como símbolo del orden establecido y como muestra de poder.

En trabajos previos hemos analizado los cacheos como parte de la regulación de los cuerpos y las pertenencias de las personas que asisten a espectáculos. En ese sentido, señalamos que, en los grandes estadios, la práctica del cacheo implica la asunción por parte de quienes organizan y del Estado que permite y avala este dispositivo de control de la condición de sospecha sobre el público asistente (Rosa, 2022). Es que la práctica legal más similar a los cacheos en cuanto al registro de los cuerpos y la propiedad de una persona es la requisita. Sin embargo, estas son un proceso legal específico y diferenciado que precisa de la orden de un juez o, sólo como excepción, de condiciones claras de sospecha de que la persona requisada acaba de cometer un delito o está a punto de hacerlo (Marra, 2012). Las requisas están protocolizadas y reguladas legalmente, y exigen una serie de pasos y condiciones que no son aplicables para los cacheos masivos en el ingreso a los espectáculos, incluyendo la realización de las mismas por parte de las fuerzas de seguridad. Los propios trabajadores de la seguridad dan cuenta de la ambigüedad que toman en ese aspecto los cacheos.

En el caso del Teatro Ópera, sin embargo, vemos que no es el control sobre los cuerpos ni la pretensión por incautar objetos con el fin de hacer una ganancia económica agregada por parte de los trabajadores lo que impulsa en primera medida los controles. Esto se potenció durante la pandemia, cuando los cacheos fueron reemplazados por el control de bolsos, carteras y mochilas, sin contacto directo con los cuerpos del público. Además, observamos que no se confiscaron objetos por ser considerados de riesgo. En cambio, el foco estuvo puesto

especialmente en la detección de comidas y bebidas. El control sobre el público asistente está gestionado para sostener un orden que favorece al negocio del establecimiento al garantizar y proteger el monopolio de la comida y la bebida, permitiendo una ganancia extra y el control de precios al interior del local.

### **El ingreso del público**

Una de las noches asistió Pepi Vega, socio fundador de On The Road. Esperando afuera habló con Pablo y Darío sobre cómo venían los cuidados y los protocolos en el Teatro Ópera. *"La gente en la fila está un poco junta, ¿no?"*, comentó Pepi. Pablo contestó que *"el cincuenta por ciento lo tiene que poner la gente. Nosotros tenemos todo muy bien, en ningún lado se respeta así"*. Darío agregó *"nosotros les vamos hablando cuando están en la fila"*. Pepi celebró esa iniciativa y señaló *"igual nosotros tenemos que apuntar a ser mejores"* (en referencia a los demás lugares que no respetan los protocolos) y que *"igual no es lo mismo si les das un marco ordenado"* (en relación al comportamiento del público, y que dependiendo del orden que la organización propone es parte de las respuestas que encuentra). En ese momento me miró y me preguntó si había llegado a ir en mi trabajo de campo a recitales antes de la pandemia, para ver los cambios. Le dije que había a algunos pocos, pero no en el Teatro Ópera, entonces la comparación no era tan clara. Él comentó que todos los cambios con la situación del Covid-19 eran algo interesante para ver.

Esos cambios a los que hacía referencia tienen que ver en gran medida con una serie de disposiciones que establecen reglamentos para la prevención del contagio y la expansión del virus del Covid-19, y un conjunto de nuevos dispositivos de seguridad asociados al control sanitario. Santiago, socio de la productora, cuando le pregunté por los nuevos protocolos me explicó que no eran específicos del teatro, sino que los establecía el gobierno provincial. Desde su mirada, los puntos que remarcó fueron la obligación del uso tapabocas, el uso de

tecnologías digitales para sacar entradas y comprobar accesos, la obligación de tomar la temperatura y desinfectar en los ingresos, establecimientos de mesas/boxes como burbujas con una distancia predeterminada y una reducción de la cantidad de público a un treinta por ciento de la capacidad normal.

El uso de tecnologías digitales tenía que ver especialmente con no utilizar entradas impresas, reduciendo la cantidad de papeles que pudieran pasar de mano en mano. Para eso, el Teatro Ópera implementó un sistema que muchos establecimientos adoptaron con la venta completamente virtual de entradas a través de internet y la comprobación de entradas digitales y sus respectivas ubicaciones a partir de lectores de códigos QR con teléfonos celulares. Igualmente, en la práctica, muchas personas llevaban impreso el ticket virtual con el código y Tatiana, encargada hacer la lectura del código con un teléfono, lo hacía directamente del papel.

En cuanto la disposición de la tecnología necesaria, más de una vez hubo retrasos leves, de no más de cinco minutos, en el ingreso por el mal funcionamiento de la aplicación lectora de código o por la baja batería en el celular de Tatiana. Es que el teatro no la proveía con un teléfono específico para la tarea, sino que ella utilizaba el propio. Alguna vez, durante el ingreso, salió corriendo a la sala de boletería a buscar un cargador de celular porque se quedaba sin batería. Para utilizar el cargador debía estar cerca de un enchufe y, con eso, modificar la disposición espacial y la organización del ingreso. En ese caso, yo le ofrecí un cargador inalámbrico que había llevado por las dudas, porque muchas veces tomaba notas en mi teléfono durante las noches. Ella lo agradeció e incluso, minutos más tarde, le señaló a Santiago el cargador inalámbrico y bromeó con que me había avisado temprano, y que era mi aporte. En el aspecto tecnológico, entonces, la organización del Teatro Luna dependía de la disposición de los teléfonos personales de sus trabajadores, no de materiales específicos para la tarea.

Distinto fue el caso de la incorporación de termómetros y difusores para medir la temperatura del público y aplicar alcohol diluido con agua para desinfectar las manos de los asistentes. Los dos objetos los brindaba la productora, aunque los administraban los controladores. Una vez terminado el recital, los devolvían a la sala de boletería a un costado del hall de ingreso. El difusor es un objeto de plástico que sirve para rociar una superficie. Los termómetros eran digitales. Se utilizan sobre la muñeca de una persona, a una distancia de unos cinco centímetros durante no más de cinco segundos e indican la temperatura corporal. Una noche le consulté a Marcela, una de las controladoras que había tomado la temperatura del público en el ingreso esa noche si alguna vez había visto un caso en que la temperatura fuera mayor a 37 grados, indicando así que la persona tenía síntomas de fiebre y, por ende, de posible contagio de Covid-19. Me respondió que no. Yo comenté que nunca había visto que no dejaran entrar a alguna persona en espacios de acceso público porque el termómetro indicara una alta temperatura, y que incluso había visto casos en que indicaba números tan bajos que serían imposibles, porque significarían una grave enfermedad, como 32 o 33 grados. Ella me contestó que siempre se tomaba y le daba alrededor de 35. Acto seguido, sostuvo el termómetro contra su muñeca y el artefacto indicó 36,2, una temperatura que no indicaba síntomas de enfermedad.



**Figura N3** *Medición de temperatura corporal con termómetros digitales. Imagen de las redes sociales del Teatro Ópera, 9 de febrero de 2021.*

Otro cambio a partir de la inclusión de tecnología de lectura de códigos QR para las entradas estuvo vinculado con el ingreso por grupos. La distribución al interior del teatro se reorganizó para establecer lo que se denominó *burbujas*, que consistían de espacios demarcados para grupos previamente asignados y separados entre sí para mantener una distancia de al menos un metro entre cada grupo de personas. El ingreso, por ende, se organizaba a partir de las burbujas. Para eso, se les solicitaba a las personas que esperaban afuera mientras hacían la fila que se unieran de acuerdo a los grupos que integraban las

burbujas y esperaran para ingresar todes juntas. Esta medida no fue planificada, sino que surgió de la propia organización espontánea durante uno de los primeros recitales del 2021.

Esto muestra también las particularidades de la organización en cada espacio. Una noche el Teatro Ópera recibió a Benjamín Amadeo, un actor y cantante melódico-pop, cuyo recital en El Teatro Bar, otro teatro de la ciudad cuya dueña fue socia de On The Road, había sido suspendido en 2020 en el marco del ASPO. Una vez retomados los recitales a partir de la resolución del DISPO, y organizando para recuperar los espectáculos cuyas entradas habían sido vendidas previamente, la gestión de On The Road le prestó el Teatro Ópera a la dueña del Teatro Bar para la realización de ese evento. La organización ese día fue dada por el encargado El Teatro Bar y por eso, aunque estuvieron Santiago, Tatiana, Darío, entre otros, las formas fueron diferentes. Por ejemplo, en lugar de formar una sola fila, se formaron dos, una para el público de la sala central y una para el primer piso. A su vez, el público era ubicado por orden de llegada y no en lugares preasignados, y eso generó inconvenientes y quejas. Santiago nos explicó a Darío y a mí que eran los problemas "*de un teatro que se maneja por orden de llegada o uno que es por ubicación*", en referencia al Teatro Bar y el Teatro Ópera respectivamente. El uso de dos filas generó confusión y reclamos. Por sugerencia de Darío, iban dejando pasar grupos de unas veinte personas de una fila y luego veinte de la otra. Pero cada vez que cambiaban la fila que ingresaba las acomodadoras tenían que subir o bajar para ubicar al público en su sector. Como vemos, la organización depende también de la experiencia y la decisión de cada institución y de las personas a cargo de gestionar ese orden.

En el recital de Peces Raros, una banda platense que combina ritmos de música pop y electrónica y que en varios aspectos se puede identificar con parte del circuito de música indie, las entradas estaban agotadas y la fila era larga. Abrieron puerta alrededor de las 21hs. Como de costumbre, Tatiana pedía al público el código QR para el acceso. Varios grupos le consultaban por amigos que todavía no habían llegado. Al primero de los grupos que dijo

eso le permitió pasar y les dijo que quien faltaba entrar avisara en el ingreso que el resto de su mesa había entrado. Cuando había repetido esto dos veces más se acercó a Darío y le pidió que solamente dejara pasar de a grupos enteros que compartieran sector, “*porque un par de grupos me avisaban que falta llegar alguna persona*”. Por eso, le pidió que los grupos esperaran afuera hasta a que estuvieran todos y entraran juntos. Eso agilizó el ingreso, que se veía frenado cada vez que tenían que gestionar esa situación, y fue una práctica que adoptaron desde ese momento en adelante para los siguientes espectáculos. La propia experiencia de la gestión de las nuevas dinámicas a partir de los cambios en la organización y las prácticas a partir de la pandemia fueron generando también nuevos saberes y técnicas de gestión.

En el ingreso también se establecía la obligación del uso del tapabocas o barbijo para entrar al local. Esta medida provenía de la determinación estatal que reguló como uno de los métodos principales de prevención del contagio la obligatoriedad del uso de barbijos, tapabocas, mascarillas o alguna forma de bloquear el flujo directo de aire y partículas desde las fosas nasales y la boca de las personas hacia el exterior, y del exterior hacia las mismas. Su uso fue rápidamente extendido y generó una gran cantidad de debates y polémicas públicas no sólo en la Argentina. Algunos sectores de la sociedad tomaron la obligatoriedad del uso del tapabocas en el espacio público y al interior de los edificios de acceso público como una privación a su derecho individual. Mientras tanto, otros grupos y el propio Estado abonaban sobre la necesidad de la protección para la reducción de la circulación del virus, entendiendo el cuidado como una práctica colectiva. En cuanto al Teatro Ópera, los trabajadores se encargaban en la previa del recital de recordar al público que debían ingresar con el barbijo bien colocado. Esto se cumplió siempre, aunque una vez dentro del teatro esas condiciones y el control estricto no se repetían.

Mi primera noche en el teatro llegué con el barbijo colocado, incluso con miedo respecto de las posibilidades de contagiarme en el trabajo de campo, especialmente dentro del

teatro. Una vez comenzado el recital estuve hablando con Pablo, Darío y Leandro, otro controlador. En esos primeros recitales gran parte de las charlas estuvieron atravesadas por la pandemia, los cambios que implicaba y los nuevos protocolos. Les pregunté cómo veían los cuidados en el público. Con el barbijo bajo, colocado sobre la papada, Pablo comentó que *"acá adentro no se cuida nadie. Nadie se pone el barbijo. Llegan, se sientan en la mesa y se lo sacan"*. Explicó que, según su punto de vista, cuando *"la gente"* se sienta una las mesas, ya sienten que van a comer o tomar algo, y que en mientras están consumiendo no usan el tapabocas. *"Usan mucho el alcohol en gel, eso sí"*. Darío dijo que durante el ingreso se respetaba mucho el uso del barbijo, pero cambiaba adentro, cuando se ubicaban en sus mesas o boxes. En su caso, el barbijo le quedaba flojo y, si bien sólo se lo bajaba para fumar, los elásticos cedían dejaban la nariz e incluso parte de la boca expuestas. Yo, en cambio, mantuve mi barbijo puesto en todo momento. Si bien estábamos en un espacio exterior, al aire libre y sin nadie más cerca. Incluso, sin sentirme completamente cómodo respecto de mis propios cuidados, en general mantuve una distancia de uno o dos metros respecto de mis interlocutores, especialmente cuando tenían el barbijo bajo o mal colocado. Eso fue una constante, porque tanto Darío como Leandro, tenían el barbijo caído. Y Santiago, Pablo o Tatiana, cuando lo tenían puesto lo tenían correctamente, pero también se lo sacaban de a ratos. Esta discordancia entre prácticas y discursos implica sobre todo la adaptación de ambos según circunstancias particulares. Como señalan Semán y Wilkis (2021), los usos de las normas y su obediencia pueden ser contradictorios, y explican que las transgresiones no necesariamente significan el rechazo de una regla, sino que pueden utilizar distintas normas, experiencias particulares y percepciones para elaborar una adhesión que no siempre es constante. Mientras Pablo y Darío señalaban que el público no seguía las normas sin utilizar correctamente ellos mismos el barbijo, estaban al aire libre y no dentro del teatro. También puede tener relación con el rol que ellos ocupan como trabajadores de seguridad, que no deben

obedecer los reglamentos de circulación y distribución en el espacio en torno a las burbujas. Ellos no estaban para cumplir esas normas, sino para hacerlas cumplir. Así como circulaban con libertad por el teatro, así como podían entrar y salir, como podían comer o beber, como podían decidir sobre las prácticas de los otros, podían medir sus propias prácticas y su propia adaptación de las normativas, aun cuando ellos también eran objeto de la legislación en torno al distanciamiento y la protección sanitaria.

### **Entrar a la burbuja**

En relación al uso de barbijos y a los cambios de organización y control al interior del teatro, los nuevos protocolos generaron un cambio grande en los focos de atención de los trabajadores de la seguridad. Una de las noches parecía muy tranquilo el ambiente y le pregunté por eso a Darío. Él me respondió que sí, pero que igualmente con las condiciones de la pandemia tenían más trabajo. "*Antes, cuando empezaba el recital te olvidabas, ahora tenés que estar controlando, mirando que se respeten los protocolos*". Y agregó para marcar esos cambios, "*Si se prenden un pucho o un porro en el medio de un pogo ya fue, ¿Cómo te acercas? ¿Cómo lo identificas? pero acá se ve, entonces no se puede*". En entrevistas realizadas en trabajos anteriores con controladorxs de admisión y permanencia, nos habían señalado el proceso del ingreso como el momento fundamental y más difícil en relación a la gestión del público y la seguridad en los recitales (Rosa y Cabandié, 2018). Sin embargo, con los cambios propios de la pandemia, con la elección del tipo de bandas asociadas a un tipo de público particular que analizaremos en el próximo capítulo y especialmente, con la necesidad de controlar las nuevas medidas sanitarias en el interior del teatro y durante el recital, muchos señalan que el momento de mayor trabajo y dificultad fue en el desarrollo de los recitales. Esto, como explicaba Darío, tiene que ver también con un régimen de visibilidad, ya que hay comportamientos que anteriormente no vigilaban porque entendían que no era posible

controlarlos, pero con las nuevas lógicas queda expuesto, y deben actuar frente a ello, porque sino queda en evidencia su pasividad.

El uso de barbijos, sin embargo, no fue una exigencia en el interior del teatro, porque contradecía la intención de promover la venta de comida y bebida. Una noche, mientras sucedía el recital de Cardellino, un artista solista uruguayo que combina ritmos de rithm and blues con música latina, yo charlaba afuera con Felipe, un controlador de 22 años que esa noche era el encargado. Mientras dialogábamos se alejó y le mandó por mensaje de audio indicaciones a un compañero que estaba adentro, en el primer piso. Intuyo que el otro controlador, que estaba por primera vez en el teatro al menos desde que comenzó la pandemia, le habrá preguntado por los barbijos del público, porque Felipe respondió que *"si compraron birra no van a tener puesto el barbijo"*. Y agregó: *"Santiago no me dijo nada. Mientras no nos digan nada los de arriba que se yo, que se manejen (...) Tranqui, maneja nomás que no fumen"*. Para Felipe, había que manejarse, evitar conflictos, no sólo entre el público sino también con sus superiores. Mientras Santiago, uno de los socios de On The Road no le dijera que controlara específicamente el uso de barbijos, él podía permitir que no se usaran. A su vez, daba cuenta de la imposibilidad de consumir la bebida que se vendía dentro del Teatro Ópera con el uso del tapabocas. En la balanza entre cumplir la normativa y contradecir el consumo que la propia gestión del teatro promovía, eligió desestimar la exigencia sobre el uso constante del barbijo. Sin embargo, pidió especial control sobre el uso de cigarrillos y la prohibición de fumar al interior del establecimiento, una regla que veremos es tomada con rigurosidad por parte del personal del teatro, aunque también tiene sus matices.

Como explicamos, en el interior del teatro los grupos se organizaban en burbujas. Estas tenían dos tipos. Quienes iban a la sala principal, eran ubicades en burbujas organizadas en mesas distribuidas por el espacio de modo que cada grupo quedara distanciado del resto por un metro. Las entradas, se vendían por burbuja, no por persona, y estaban disponibles

para grupos de dos, cuatro o seis. En el primer piso del teatro hay una platea organizada como tribuna, con escalones de medio metro que permiten una formación escalonada que facilita la visibilidad desde todos los sectores. Las burbujas en el primer piso no ordenaban a través de mesas sino de boxes de un metro de ancho por medio de largo (el largo delimitado por la medida de cada escalón) señalado por marcas en el piso hechas con una cinta amarilla que separaba el espacio de una y otra burbuja. En el comienzo del año la distribución de esas burbujas establecía que, si un box estaba ocupado, los de al lado debían estar libres para garantizar la distancia con las personas de la burbuja siguiente. Con el correr de los meses las restricciones de cantidad de público se flexibilizaron y las burbujas se mantuvieron, pero con menor distancia entre las mismas, dejando de utilizarse los espacios vacíos como separadores.

Además de la venta de entradas y el ingreso, la existencia de las burbujas abrió una nueva necesidad, la de ubicar al público en sus respectivos lugares preasignados. Esa tarea se realizaba en cadena. Tatiana leía el código QR de cada grupo, se lo decía a Pablo, parado generalmente a su lado, y él, con un tono de voz fuerte se lo indicaba a dos chicas jóvenes que trabajaban en la barra y, durante el ingreso, hacían el rol de acomodadoras. Ellas, después de la revisión de los controladores, acompañaban al grupo a la burbuja designada. Vemos nuevamente la participación de actores en principio ajenos a las tareas de seguridad participando activamente en la gestión del orden, y como los nuevos protocolos agregaron tareas al personal preexistente. Incluso yo mismo en ocasiones en las que Pablo no fue a algún recital me ofrecí a hacer de nexo entre Tatiana y las acomodadoras y fui parte de esas tareas. Cuando había parte del público que llegaba con el espectáculo ya comenzado, era Pablo o un controlador quien llamaba a Tatiana y luego alguno de ellos guiaba a las personas a su ubicación.

En la primera noche de trabajo de campo Santiago se acercó a Tatiana para consultarle por una situación extraña. En un sector para cuatro había cinco chicos, por lo que alguno

estaba mal ubicado, ya que las mesas son de cuatro o seis ubicaciones, por lo que no podían ser cinco en ese lugar. Santiago les preguntó quién era el que no era de ese sector, y que volviera a su lugar, pero dijo que "*se hicieron los boludos*". Entonces le pidió a Tatiana que chequeara con la app y el código QR, los lugares de cada uno. En todo proceso, Tatiana era la referencia. Ella tenía en una hoja la distribución de los lugares, de modo que ante cualquier duda se le consultaba. En el recital de Peces Raros, con localidades agotadas, llegó un grupo de cuatro chiques, de los que tres estaban en una burbuja arriba y uno en una ubicación individual abajo. El último preguntó a Tatiana si podían ir juntas en la burbuja. Ella les explicó que no, que por cómo está la situación "*todo está medio por desbordar*" y que por eso tenían que respetar mucho los protocolos. "*Tenemos que respetar bien todo para poder seguir haciendo estos eventos y que puedan abrir lugares así*" les comentó didáctica, apelando a la su responsabilidad. Les pibes insistían, sobre todo uno. Pero aceptaron lo que dijo Tatiana. Igualmente, ni bien entraron, subieron los cuatro juntas. Entonces mandó a un controlador a revisar la situación y le dijo que "*de la ubicación treinta y seis uno tiene que bajar*". En la reorganización del espacio y los protocolos, ubicar a las personas en sus burbujas y controlar que permanecieran en los lugares asignados fueron nuevas tareas.



**Figura N 4** *La sala del teatro organizada en burbujas. Imagen de las redes sociales del Teatro Ópera, 23 de febrero de 2021.*

### **Asientos en burbujas**

La nueva distribución generó nuevos objetivos de control y un cambio en las prácticas respecto de lo que el público podía hacer o no en el interior del teatro, donde los recitales se daban con el público parado, amontonado cerca del escenario y hasta haciendo pogo. Para gestionar esos cambios la estrategia fue hablar y explicar en varias ocasiones desde el momento previo al ingreso las nuevas condiciones. Los controladores pasaban por la fila a

contar los nuevos protocolos y lo recordaban durante el ingreso. Luego, un controladore, generalmente quien estaba encargade de la noche, se quedaba afuera vigilando la puerta, mientras los otros dos iban al interior a controlar al público. Dependiendo de la cantidad de personas, se habilitaba o no la platea del primer piso. Si la platea no estaba habilitada un controladore se ubicaba debajo del escenario, en la esquina, dentro del vallado, de frente al público y el otro podía ir a esa zona o ubicarse al costado de una barra, detrás del público. Si la platea estaba habilitada, uno iba al primer lugar señalado y el otro iba sobre la escalera que comunica de manera interna la sala con el primer piso, de frente al público de la platea.

En la sala las burbujas estaban organizadas en base a sillas y mesas, con la obligación para el público de permanecer sentado. Esto también implicó un control novedoso respecto a los espectáculos previos a la pandemia en el Teatro Ópera, cuando el público estaba parado y sin lugares fijos. El control de esta situación significó algunos conflictos. *"Hoy vamos a tener laburo"* me dijo Darío en la previa al recital de Peces Raros, *"porque hay varios que van a querer pararse y bailar. Igual son guachos, los apuras y se quedan"*. Él conocía que mucha gente va a los recitales de la banda a bailar, entonces entendía que iban a tener que insistir particularmente al público para que se mantuviera sentado. Empezó el recital pasadas las 22hs. Yo ingresé y me ubiqué abajo a la derecha a un costado de la sala. Estaba lleno, bastante más que otras veces. Había una chica que se paró a bailar a un costado. Estuvo un minuto y Darío, que estaba por la zona de las puertas de la sala, se acercó y le indicó que se sentará, así que volvió a su lugar. Un rato después, cuando salí, lo vi a Darío afuera quejándose por *"estos pibes"*. Le dije que lo vi decirle a una chica rubia que se paraba y me contó que el problema lo tuvo con la amiga *"si, se sentó. Pero estaba con una morocha que me empezó a decir que me estás tratando mal, que mi libertad. Y yo le dije no te estoy tratando mal, te estoy hablando bien. Pero te explique en la entrada que no se puede bailar. No me hagas venir a decírtelo, es al divino botón"*.

Una situación similar observé en el recital de Cruzando el charco, una banda nacida en la ciudad de La Plata, de rock rioplatense. Darío en un momento se acercó unas chicas ubicadas en una mesa cercana al escenario que bailaban paradas, que se sentaran. Más tarde, cuando Marcela entró y salió Darío, ella se ubicó en el borde de la platea, junto a la escalera, y bajó dos veces a hablarle a ese grupo de chicas. Ellas se sentaban cuando ella se acercaba y se volvían a parar, mirándola y casi desafiándola. Sobre el final, más de un grupo se paró en sus lugares, entonces Marcela volvió a bajar y, junto a otro controlador, recorrieron la sala baja para pedirle a los distintos grupos que se sentaran. A la salida Darío y Marcela charlaban sobre *“esas pibas molestas que no se sentaban”*. *“Y este que me llama y me dice, Darío, se están, parando”* dijo Darío señalando a otro CAP entre risas *“Y sentalas, son unas pendejas”*. Esa noche estaba Sergio, que desde mitad de 2021 había empezado a trabajar como encargado del Teatro Ópera para la productora On The Road. Él había insistido varias veces al personal de control de admisión y permanencia con que hicieran respetar que el público estuviera sentado. Eso podría explicar la diferencia de rigidez respecto de otros recitales, en los que para la última canción permitían muchas veces al público pararse, o al menos no intervenían si lo hacían.

Esos límites de flexibilidad en la gestión están dados por una serie de condiciones, entre las que la decisión de los encargados de la productora tiene un peso preponderante.

Darío me contó una noche que en que en el recital de Nonpalidece, una banda de reggae, en el que no pude estar, él quería sacar a una persona. *“El tipo estaba bailando, parado, sin respetar el protocolo ni los espacios de distanciamiento, ya desde el comienzo del recital”*. Él le advirtió que se sentara, pero no le hizo caso. Darío insistió. Contó que le pregunto a Fefo, uno de los responsables de On The Road, encargado del vínculo con las bandas, si lo podía sacar. Pero Fefo le dijo que esperara, que recién empezaba. Darío se había enojado porque sentía que le estaban faltando el respeto, no le daban lugar a su autoridad. Ni

el espectador que bailaba, ni su pareja, que también se sumó a bailar. Fefo se encargó de que le avisaran a la banda. Los músicos frenaron la música y pidieron especialmente al público que no bailara. Recién ahí se sentaron. Darío, igual, se había quedado enojado. Para Darío, era importante gestionar el orden, especialmente cuando sintió que le habían faltado el respeto. Este eje lo analizaremos en profundidad en los siguientes capítulos. Para Fefo hubo otra forma de gestionarlo, a través de la banda. Él priorizaba no sacar a esta persona, evitar el conflicto.

En otra ocasión, en cambio, Pablo contó como en el recital de Kapanga, un espectador estaba parado, agarró una silla, y la levantaba al ritmo de la canción, agitando. Dijo que ya lo habían advertido algunas veces por pararse. Y entonces fue él. “*”Le di con la mano así (semi abierta, con los dedos flexionados siendo la zona de impacto) acá (en las costillas), no fue tan fuerte, pero se la di acá (recreó de nuevo el gesto), le dije unas palabras al oído, para que bajara”*, narró. Pablo, como jefe de seguridad de la productora, tenía una autoridad y la posibilidad de actuar sin pedir permiso, sin tener que consultar. Vemos que existen diversos aspectos que afectan tanto a la capacidad de los actores para decidir y también en la flexibilidad de los criterios.

### **Circulación por el espacio**

Uno de los ejes que generó varios conflictos fue el cigarrillo y la prohibición de salir a fumar y regresar. En el recital de Dancing Mood, una banda que mezcla ska, reggae y calipso, Darío estuvo especialmente ocupado de vigilar el baño de varones para que no entraran personas a fumar. Yo vi gran parte del espectáculo desde el costado de una barra, en el pasillo que comunica la sala con el baño, y pude ver como a cada rato Darío entraba al baño para controlar porque había olor a marihuana. Una de las veces que pasó me miró y me dijo:

"Uno se ve que dejó una tuca<sup>26</sup> adentro para fumar después, y lo más triste es que se la saqué". Minutos después sentí mucho olor a marihuana. Un minuto después Darío salió rápido y enérgico hacia el baño, que estaba con la puerta cerrada. "Uno solo era, y encima es el amigo de Fefo" me dijo quejándose cuando volvió. A partir de ahí varias veces cuando iba alguien al baño él lo seguía y revisaba que no estuvieran yendo a fumar. Más tarde, en el hall, estaba Pablo charlando con una chica que lo acompañó. Salió del baño un chico y le preguntó si podía salir a fumar. Marcos le dijo que no, que si salía no podía volver a entrar. El chico le preguntó "¿y si me voy al baño puedo fumar unas secas?", a lo que Pablo respondió: "Si no te encuentran los de seguridad". Entonces el chico volvió para adentro de la sala. Durante diez minutos fueron tres grupos de pibes a preguntarle a Pablo si podían salir a fumar. Entonces Marcos se quejó y me comentó a mí, y a Sergio, que justo bajaba las escaleras, que estaba cansado de que le preguntaran si podían fumar. Nos reímos de la situación del que preguntó si podía fumar en el baño. "¿Para qué me lo preguntas, si ya sabés que no?" se quejó Pablo. Entonces nos dijo que, si le preguntaban, él tenía que decir que no. Si, en cambio, lo hacían, él podía en algún caso hacerse el distraído y no prohibirlos, pero que, ante la pregunta, se veía obligado a negárselos.

Esto también expone la capacidad discrecional de tomar decisiones y flexibilizar los controles en diversas circunstancias. En el recital de Cruzando el Charco el cantante principal de la banda tuvo un inconveniente de salud y avisó que no podría presentarse ese día, que el recital se haría igual, pero su lugar lo ocuparía el bajista. Cuando salí de la sala a hablar con Darío que esperaba en la puerta afuera había dos mujeres que habían salido a fumar con el permiso de Pablo y Darío. Ellas abrieron la puerta y comentaron indignadas que se iban a ir: "Mil cuatrocientos pesos para escuchar a Manuel (bajista y cantante secundario), no me jodas", dijo una. Entonces se quedaron charlando con Pablo y Darío. Tres canciones después,

---

<sup>26</sup> Colilla residual de un cigarrillo de marihuana.

el cantante principal volvió al escenario y realizó el resto del show, y ellas volvieron eventualmente a la sala. Fueron las únicas a las que les permitieron salir a fumar, y pareció ser un permiso especial con el motivo de intentar generar un contacto con ellas.

En el recital de Conociendo Rusia, mientras hablaba en las escaleras del teatro con Pablo y Leandro dos jóvenes varones salieron a fumar. Leandro los vio y miró a Pablo, que le hizo con la cabeza un gesto negativo. Entonces Leandro les dijo: "*Perdón, chicos, pero si salen no pueden volver a entrar*". Los chicos se disculparon, dijeron que no sabían, y entraron. Leandro se dio cuenta que encararon directo para el baño, entonces dijo mientras entraba: "*Estos dos hijos de puta se van a fumar al baño. Ves que me quieren hacer calentar, me quieren hacer que agarre a alguno*". Cuando volvió le pregunté si estaban fumando en el baño y me dijo: "*No, querían, pero me vieron dando vueltas por ahí. Pero dale, me quieren hacer calentar, quieren que acogote a alguno*". Leandro, por su parte, no tomó la decisión. Como pasaba con la decisión de sacar a una persona que estuviera bailando, dar permiso para romper la regla no era una potestad de los controladores, sino que consultaban a un encargado de la productora. También vemos que la tarea de vigilar es asignada a los controladores, y que cuando encuentran a una persona intentando violar la normativa una vez que ya le avisaron cómo es el reglamento, toman esa práctica como una ofensa, una falta de respeto.

### **Controlar el tránsito**

Mientras se desarrollan los recitales siempre hay un controlador que espera en la puerta, por lo general del lado de afuera, salvo cuando hace mucho frío. Su tarea es vigilar el exterior del teatro y, especialmente, regular el ingreso y egreso del público durante el espectáculo. Así, es quien recibe al público que llega tarde. Pero también quien impide el ingreso y la presencia en la zona del teatro a los sujetos no deseados. Una noche, alrededor de once menos cuarto, cuando ya se acercaba el final del recital, se acercó un chico joven,

flaco, alto, muy pálido, de pelo negro oscuro y largo, con una campera con peluche, un short muy corto casi tapado por la campera y medias subidas arriba de los tobillos. Caminó despacio y, cuando estuvo bien cerca nuestro nos preguntó si el recital ya había empezado, Leandro le dijo que ya estaba terminando. Entonces preguntó:

Chico- *¿podrás llamar a alguien de adentro? Porque yo vine con un amigo, pero tiene mi entrada él y está adentro.*

Leandro - *No, no puedo. Avisale por el celular.*

Chico- *Es que no traje el celular. ¿No lo podés ir a buscar?*

Leandro - *Es que no sé en qué ubicación está. No lo puedo ir a buscar.*

Chico- *Ah, bueno.*

Se fue caminando, veinte metros, y se quedó parado, mirando. Pablo, con un gesto de la cabeza, preguntó qué había pasado. Leandro le contó entre risas: "*No, dice que se había olvidado la entrada y encima no tenía el celular y quería que fuéramos a buscar al amigo que tenía la entrada adentro. Dale, más trucha*". Y Pablo, con ironía y un tono cariñoso y amable bromeó, simulando que iba a hablar con el chico: "*Si, dejalo pasar, pasá flaco, pasá*". El pibe dio una vuelta, se acercó a mirar de nuevo y a los diez minutos volvió a preguntarle a Leandro si podía pasar, y volvió a obtener respuesta negativa. Pablo lo miraba a Leandro y se reían. Durante las noches de recital era muy común encontrar gente esperando en la puerta, sin entradas, insistiendo al personal del teatro para que les permitiera ingresar, aunque sea en el final, o que les vendieran una entrada más barata, con un descuento. La función de los controladores era gestionar ese tránsito, manteniendo fuera a quienes no tuvieran entrada.

Pero no sólo se trata del ingreso, sino de la circulación por el espacio. Una noche, mientras hablaba afuera del teatro con Darío durante un espectáculo pasó por la puerta un nene de unos doce años, con una bolsa de plástico vacía en una mano. Me dio la sensación de ser un chico en situación de calle. Venía caminando y, al ver el teatro, subió las escaleras y

en un costado miró por una ventana para adentro. Estaba lejos de la puerta, y no hizo ningún ademán de querer entrar. Igualmente, Darío se acercó y le dijo en buenos términos que no podía dejarlo pasar. El chico bajó las escaleras y se fue, no sin antes decirle a Walter: “*chupame la pija*”. Walter se rio y comentó: “*Atrevido el guacho*”. Yo le pregunté si le había dicho algo en mal tono y me respondió “*No, le dije bien. Le dije, mirá amigo, perdón, pero no te puedo dejar pasar*”. Y me explicó que, aunque el chico no estuviera haciendo nada, no le gustaba a Santiago que hubiera un pibe así dando vueltas y que estuviera en la puerta, entonces le tenía que decir bien que se fuera. La puerta del teatro, aun cuando ya habían corrido los parantes y elásticos que delimitan el ingreso (en general una vez comenzado el espectáculo ya los retiraban), era parte de la imagen. Y la regulación de las personas que podían ser consideradas peligrosas o indeseables, era parte de la tarea.

Los trabajos sobre la noche que analizaron la dimensión cultural en las discotecas en la Argentina en las décadas de 1980 y 1990 Margulis (2005) señalan el carácter excluyente del ingreso a las mismas. Como muestra Gutiérrez (2005) esa exclusión parte desde la localización de las discotecas en territorios cuya circulación y acceso está ordenado para ciertos sectores sociales. En el caso del Teatro Ópera y su emplazamiento en el centro de la ciudad, cerca de uno de los principales circuitos comerciales. Segura y Vélez (2020) explican que las políticas de planificación urbana de la ciudad llevan larga data de una avanzada de las políticas de separación y desplazamiento de poblaciones señaladas indeseables “*expulsando actores y regulando prácticas, permite generar las condiciones para la especulación inmobiliaria y los megaemprendimientos privados*” (Segura y Vélez, 2020, 408). En ese sentido, la segmentación de poblaciones se produce previo a la actuación directa y por mecanismos mucho más amplios. Sin embargo, cuando esas poblaciones excluidas eluden los dispositivos que regulan su circulación por la ciudad y llegan a la puerta del teatro se encuentran con la intervención de los controladores, no sólo para impedir su ingreso, sino

para marcar el territorio como un espacio inaccesible y que debe ser despejado para no incomodar a las poblaciones que acceden al mismo.

### **La salida**

Al final, cuando llegaba la última canción, Santiago avisaba que abrieran las puertas. Entonces, ya sin el vallado que organiza el ingreso, abrían de par en par las puertas de la sala y las de entrada. En general, en no más de diez minutos ya estaban todos los espectadores afuera. El personal del teatro iba pidiendo al público que dejara la sala. Un controlador recorría la sala principal desde el escenario hacia la puerta avisando a los rezagados que debían retirarse. Las mozas, Tatiana, Santiago, se ponían a juntar latas, botellas y restos de basura de las mesas y la tiraban en bolsas. Una vez que el público se retiraba, los controladores volvían a cerrar las puertas. Ellos se quedaban hasta el final, en algunos casos incluso se retiraban después que Santiago y que el resto del personal, ya que al menos uno estaba a cargo de cerrar el teatro una vez que se fueran los artistas, que se quedaban comiendo y tomando en el camarín. *“Una vez a Iorio lo tuve que esperar tres horas”*, me contó Darío. Vemos que la duración de la jornada laboral de los controladores depende de la voluntad de los artistas. Durante ese tiempo, simplemente se dedicaba a esperar y, al final, cerrar las puertas e irse. Eran horas desgastantes de trabajo, y generaban especulaciones entre el personal sobre cuánto tardaría cada artista en retirarse, para poder dar por cerrada la jornada y volver a sus casas.

En este capítulo presentamos un esquema de una noche de trabajo en el Teatro Ópera en 2021 recuperando la mirada de los trabajadores del mismo. Observamos los procesos de preparación, del ingreso del público, su ubicación, su control, su salida, y el cierre de las puertas. En ese proceso detallamos las novedades y problemáticas propias de la incorporación de una serie de dispositivos de seguridad a partir de la pandemia por el Covid-19. Observamos también como diversos aspectos afectan a la capacidad de tomar decisiones en un marco

flexible para el cumplimiento de las reglas. En ese sentido, entendemos que las lógicas que organizan la seguridad proponen el establecimiento de un orden. Un aspecto central en la definición y la organización de un orden es el mercantil para favorecer las ventas al interior del teatro. También rigen criterios vinculados a un orden moral de representaciones en torno al honor y la búsqueda del respeto. Existen lógicas estatales, normativas, que proponen la centralidad del cuidado del público. También existe un orden burocrático, de gestión, orientado por métodos, tradiciones y saberes laborales específicos para gestionar el tiempo y reducir problemas. Todas estas lógicas entran en diálogo, tensión, contradicción y complementariedad de diversos modos en la práctica concreta y en contextos específicos. En los siguientes capítulos analizamos en profundidad algunos de estos ejes en relación a los vínculos de los trabajadores y los distintos públicos y las estrategias de gestión del orden.

## **Capítulo IV: Ser seguridad y ser parte del rock**

Dentro de la red de actores que organizan y gestionan la seguridad en el Teatro Ópera existe un grupo que especialmente se percibe a sí mismo como *la seguridad*. Esto incluye especialmente a los controladores de admisión y permanencia y a Pablo, el jefe de seguridad de la productora On The Road. En ese reconocimiento de *ser seguridad*, en la formación y el trabajo, en la diferenciación respecto de otros actores, los trabajadores de seguridad del Teatro Ópera establecen una referencia identitaria sobre lo que son, lo que no son y cuáles son sus tareas y su rol. En este capítulo analizamos la construcción en torno al ser seguridad. En primer lugar, partimos de un ejercicio de reflexividad sobre la posición del investigador en el campo para recuperar la pregunta por la identidad a partir de la diferenciación. En segundo lugar, estudiamos las referencias de tipos de recitales y de públicos que consideran legítimos y sobre los que organizan un tipo ideal de gestión. En tercer lugar, vemos los modos en que presentan y entienden su trabajo. En cuarto lugar, indagamos sobre los roles en el campo y los modos en que el género condiciona esas posiciones.

### **Un investigador rockero**

En las noches de recitales en el Teatro Ópera prefería escuchar a ser protagonista. Sin embargo, varias veces conté de mis propias historias. Revisando los registros de campo y reflexionando sobre mi participación en esas charlas, encontré que yo también, en varios momentos, me incorporé a la dinámica de contar experiencias como parte del mundo del rock. Quería ser percibido como un par, quería ser reconocido como varón, como trabajador, como adulto y como rockero. Es que, en las categorías que ellos presentaban al hablar del público, especialmente los varones, diferenciaban a los verdaderos “*rockeros*” de los “*pendejos*” y de los “*chetos*”.

José Garriga Zucal (2021) cuenta cómo en su investigación con barras bravas, buscando comprender los vínculos entre ciertas formas de masculinidad y las peleas violentas de los barras, ellos se peleaban y relataban enfrentamientos para probar su masculinidad. Él, en cambio, reconoce con el paso del tiempo, nombraba a su novia y contaba muchas situaciones que la involucraban. Del mismo modo que los barras, él buscaba mostrarse como un varón legítimo, algo que, al menos en su momento y de modo no del todo consciente, asociaba a la heterosexualidad. Para los barras, en cambio, ser macho implicaba pelearse. Aunque con modos distintos de prueba, el mecanismo era similar, la masculinidad debía ser probada y reconocida por otros varones.

De un modo similar, cuando estábamos en el círculo de diálogo en las escaleras del teatro, yo buscaba un reconocimiento que legitimara mi lugar y mi voz. Como varón sí me sentí reconocido rápidamente. Enseguida registré esos gestos de complicidad que otros varones tenían conmigo. Mientras hablaba con alguno de ellos, más de una vez pasó alguna mujer por al lado, o se acercó a preguntar indicaciones sobre la boletería o el ingreso, y si ellos la consideraban linda, me hacían un gesto, generalmente subiendo las cejas, frunciendo los labios, exponiendo su aprobación o su gusto. En una ocasión, estaba hablando con el encargado del sonido del teatro, que muchas veces salía un rato a charlar en la previa a los shows. Era invierno y tocaba Coti, y el público era en su mayoría de mujeres. Entonces mientras él miraba pasar a dos chicas me dijo que eso en verano hubiera sido “*una locura*”. No entendí instantáneamente, pero después comprendí que se refería a las mujeres y a la ropa, que en verano suele ser menos abrigada y, por ende, dejar más descubiertos los cuerpos. Me sentí incómodo y cambié rápidamente de tema, haciéndome el desentendido. Pero eran situaciones en las que me ponían como un par, un varón reconocido y cómplice de sus apreciaciones sobre las mujeres que circulaban por el espacio.

Las bandas referentes para los controladores eran La Renga, Los Fabulosos Cadillacs,

Los Gardelitos, La 25 y, sobre todo, Los Redondos. Los años noventa eran la referencia a la verdadera época del rock para este grupo, especialmente para los varones de entre 35 y 50 años, que incluía a dueños de la productora, jefe de seguridad, jefe de la empresa de seguridad, controladores de admisión y permanencia. Mi adolescencia estuvo marcada también por el descubrimiento de muchas de esas bandas a las que escuché y seguí, pudiendo identificarme en varios puntos con lo que ellos relataban. Me encontré varias veces contando de mis primeros recitales, a comienzos de los años 2000. Ese dato me incluía en un relato que me ponía como partícipe de una etapa que ellos compartían, previa al incendio de Cromañón, que marcó varios puntos de ruptura tanto en el ámbito musical como en los circuitos y escenarios en los que se presentaban las bandas. Yo no tenía relatos de peleas, pero sí podía contar mis experiencias en recitales que, entendidos desde una mirada actual, tuvieron de un riesgo mayúsculo para las personas que asistíamos. Haber conocido, aunque por poco tiempo la escena que ellos presentaban como más pura y rockera, me integraba. Yo mostraba con eso no ser ni tan “pendejo”, ni tan “cheto”. En varias ocasiones compartí también mis gustos musicales, haciendo especial hincapié en las bandas de rock. Sin criticar nunca otros géneros, intentaba siempre ser respetuoso y remarcar cada uno puede disfrutar la música de distintas maneras, valorar más diferentes estilos y que todos los públicos son respetables. No estaba mintiendo, realmente me gustan mucho Charly García y Los Redondos, y disfruté viendo en vivo a La Renga, Los Gardelitos y al Indio Solari, pero siento que estaba sobrerrepresentando mi rol de verdadero rockero, ocultando otros gustos musicales y montones de recitales de otros géneros y estilos que también disfruto, pero podían ser vistos como fuera del palo del rock. Me daba vergüenza cuando entraba a ver los espectáculos de Loli Molina o NAFTA, que me encontraran disfrutándolos. Contar mis andanzas por recitales con lluvia, con bengalas, en caravana, tomando vino, en condiciones precarias, desde muy joven, siguiendo a bandas de rock reconocidas como legítimas, fue el modo en el que yo también me presenté

como un rockero y busqué legitimar mi voz y mi lugar en el campo. Y también, de participar en esas charlas de grupo en las que los varones teníamos un lugar central y una voz autorizada.

### **El recital de rock y el modelo de Los Redondos.**

*“Hay empresas que solo es por la guita, y exprimen hasta el último mango. Nosotros preferimos laburar bien. Porque nos gusta, porque somos rockeros también. Somos del palo del rock, sabemos lo que es también, nos gusta. Entonces queremos que haya un buen espectáculo, que se pueda pasar bien”,* me contó una vez Pablo, jefe de seguridad de la productora, que además tiene una banda de metal pesado. Ellos son *“rockeros, del palo del rock”*. Y muchos de los espectáculos que organizan los disfrutan, los eligen. Aunque en el último tiempo sean pocas las bandas de rock en el Teatro Ópera, y que ese tipo de recitales, de bandas y de públicos en general los reciban en otros espacios.

Hay un punto que se repite en los discursos de casi todos los participantes de la organización de la seguridad en el Ópera y es la referencia constante a un tipo de recitales específico y con un tipo de bandas y de público, a partir del cual comparan los demás. Esto funciona a modo de tipo ideal, que les permite establecer comparaciones, generar una referencia del recital modelo sobre el que construyen parte de sus tareas y, especialmente, sus relatos. Esto no sólo se ve en su rol como seguridad sino en tanto público. Al recordar sus primeros recitales, al contar sus experiencias como público, las bandas también se repiten, especialmente en los varones de más de treinta años, son La Renga, Sumo, Divididos, Los Fabulosos Cadillacs, y siempre, el Indio Solari y Los Redondos.

Darío comenzó su carrera como controlador por sus ganas de ir a un recital del Indio Solari. Cuando le pregunté cómo empezó a trabajar en seguridad, me contó que *"hace unos cinco años, cuando el Indio Solari estaba por tocar en Tandil"*<sup>27</sup>. Le gustaban los recitales y

---

<sup>27</sup> En referencia al recital que el Indio Solari dio en la ciudad de Tandil en 2016.

en particular mucho el Indio, y quería ir a verlo. Entonces un amigo le dijo "*hacete un par de recitales y después vamos a hacer el Indio*". Y así empezó. Hablaba pausado, sin extenderse demasiado en cada frase. Primero trabajó en otros recitales, incluido uno de Romeo Santos<sup>28</sup>, que me dijo que lo odió, porque lo hicieron ir de camisa negra, pantalón de vestir y zapatos. Esto se diferencia de su ropa de trabajo en el Teatro Ópera es generalmente un pantalón negro, borcegos negros y una chomba gris de la empresa Pontiac con el logo. Tampoco le gustó "*la onda del público ni nada, ni la música*". Estuvo afuera ese día, en las inmediaciones del estadio, controlando el ingreso. Su llegada al trabajo de seguridad se dio porque le gustan los recitales y le permite verlos. Él tiene otro trabajo central, y este es complementario. "*Nunca en mi vida pensé que iba a ver a los Rolling*" me contó emocionado recordando que trabajó en un recital del histórico grupo británico de rock. Finalmente fue a trabajar en el recital del Indio Solari en Tandil, y luego de nuevo en Olavarría en 2017.

Las bandas de referencia sobre cuáles son los recitales modelo sobre los que piensan la seguridad son La 25, Los Gardelitos, también Guasones, y, sobre todo, La Renga y Patricio Rey y sus redonditos de ricota o su cantante y emblema, el Indio Solari. Los demás eventos suelen ser medidos en relación a estos, que son los principalmente nombrados, y los tomados como referencia de peligro, de dificultad, pero también de entusiasmo, desafío y disfrute por parte de los propios actores. El tipo de banda que imaginan es de lo que ellos llaman rock. Y ese público típico ideal es también particular, en su mayoría conformado por varones de entre veinte y cuarenta años, busca ser parte protagonista de los recitales a partir de mostrar aguante y bravura y consumió grandes cantidades de drogas y alcohol.

Las ciencias sociales han abordado la categoría de rock en la Argentina. Al respecto, Vila (1987) explica que los estudios especializados destacan que el rock no se puede entender exclusivamente desde sus aspectos musicales. El autor sostiene que, en términos musicales el

---

<sup>28</sup> Cantante estadounidense cuyo principal género es la bachata.

rock es un género caracterizado por la fusión que retoma elementos del rock and roll, el blues, el pop, el rock sinfónico, el punk, el jazz, el jazz-rock, el new wave, el reggae, el ska, el rockabilly, la música clásica, el folk norteamericano, el heavy metal, la canción de protesta, la bossa nova, el tango y el folklore. Particularmente, señala que el rock nacional debe ser comprendido a partir de una adscripción al mismo en tanto movimiento. Es decir, más allá de los modos y composiciones de la fusión musical, la incorporación al género del rock nacional implica la adhesión de una banda o artista y de su público al movimiento que comprende el mismo, y que incluye elementos musicales, pero también ideológicos. Como destacan Semán y Vila (2008), las clasificaciones difieren desde el punto de vista de músicas, oyentes, crítica musical, empresas. En nuestro caso, nos interesa en particular cómo definen esa pertenencia los actores que gestionan la seguridad del Teatro Ópera a partir de un criterio clasificatorio en el que la inscripción al rock es central. En ese sentido, podemos pensar en el conjunto de bandas que los trabajadores de la seguridad del teatro referenciaron. Los Fabulosos Cadillacs, en términos estrictamente musicales, priorizan el ska y el reggae, pero son reconocidos e incluidos por los actores como parte del movimiento del rock nacional.

La mayoría de estas bandas que, desde la óptica de los trabajadores de la seguridad son parte del rock, se encuentran dentro de lo que Semán (2006) denomina como *rock chabón*. Esta clasificación refiere a un conjunto de bandas compuesta generalmente por varones de sectores populares, surgidas de barrios del conurbano bonaerense especialmente durante la década de 1990 y comienzos de la del 2000, caracterizadas por un ethos barrial que enfatiza la pertenencia al barrio, a la juventud, el consumo de drogas, y que tiene una clara postura anti-policial. Semán especifica varias de estas características en diferenciación con el tradicional rock nacional que surgió a mediados de la década de 1960, con mayor influencia de las clases medias, con un espíritu de protesta antisistema (Semán y Vila, 1999). En nuestro caso, sin embargo, los trabajadorxs del Teatro Ópera no hacen esta distinción, sino que

denominan a todo como rock. Pero, así como reconocen a las bandas del tradicional rock nacional como parte del mundo del rock, a la hora de expresar sus imaginarios sobre lo que significa un recital y organizar la seguridad toman como referencia especialmente a bandas que encajan más con este último perfil y, especialmente, a sus públicos.

En sus análisis sobre el rock como categoría, Vila (1985) destaca como aspecto relevante para nuestra investigación el papel de los recitales como ámbito donde se plasma la relación entre el público y los artistas dentro del rock nacional. Si el rock es un movimiento, los artistas no son sólo productores de obras sino líderes del movimiento. Y el recital es el espacio compartido en que se encuentran con el público, que tiene un rol activo en un ritual de recreación, regeneración y reafirmación de una identidad colectiva.

Es un público que ve a los actores de la seguridad como un enemigo, que tiene un discurso anti-policía, y que en muchos casos busca enfrentamientos con las fuerzas de seguridad. Retomando una charla con Pablo y el Chiqui, controlador con más de treinta años de experiencia, éste último se lamentaba por la falta de enfrentamientos con el público del recital de NAFTA: "*Qué ganas de apretar a alguno. Pero no se puede, mirá lo que son*", dijo señalando a un chico de unos veinte años, con camisa rosa y bermudas, flaco, piel muy blanca, anteojos de marco grande. Y lo interpelaba a Pablo "*que ganas, ¿no Pablito?, un Guasones, aunque sea*". Pablo se sumó a la idea. Hablaban de las ganas de "*un poquito de quilombo*". Y comenzaron a contar anécdotas de peleas, o de conflictos.

En contraposición, en los shows del Teatro Ópera priman las bandas del estilo indie en un rango variado desde el pop, el rock y en algunos casos el folklore, el trapp, entre otros. Boix (2016) investigó la escena de la música indie en La Plata y explica que surgió a comienzos del 2000 como una novedad vinculada a grupos juveniles y en diferenciación de un rock que, especialmente tras el incendio en Cromañón, fue cuestionado en varios aspectos. La novedad se producía dentro de un histórico conflicto por las ideas de lo alternativo y lo

comercial al interior del mundo del rock, destacando el carácter independiente (de allí la derivación a indie). Las bandas indies, con la ciudad de La Plata como cuna, impulsaban música de rock y pop en un estilo intimista, con una estética propia y diferente a la de los tradicionales rock nacional o rock chabón.

En La Plata, particularmente, Boix (2011) señala características centrales de la escena indie entendiéndola a partir de la relación de un estilo musical y estético específico con un contexto cultural urbano, remarcando la centralidad para el caso de las nociones de lo relajado, lo rockero y lo anti-careta. Vemos que, dependiendo los criterios, el indie puede ser considerado dentro de alguna de las modalidades del rock. Para los trabajadores del Teatro Ópera, no lo es, porque entienden que su estética y sus comportamientos en los recitales mucho más pasivos en el show, sin la necesidad de hacer pogo y sin una postura de enfrentamiento en relación a los trabajadores de seguridad alejan a ese público de lo que ellos esperan de los rockeros.

En 2021 los eventos del Teatro Ópera incluyeron Kapanga, Cielo Razzo, Bándalos Chinos, Muerdo, Rádagast y los colibriquis, NAFTA, 1915, los traperos Dillom y Muerejovent, stand up de Pablo Fábregas, Marcela Morelo, Marilina Bertoldi, Rayos Laser, Cardellino, Eruca Sativa, Nonpalidece, Peces Raros, Loli Molina, Benjamín Amadeo, Coti, Cruzando el Charco, Dancing Mood, Fabiana Cantilo, Soledad Pastoruti, FAM, entre otros artistas. Muy pocos de estos artistas ingresan en lo que los trabajadores del teatro denominan rock. Solo Kapanga, Cielo Razzo y en menor medida Eruca Sativa son considerados eventualmente dentro de la categoría. El resto pertenecen especialmente al indie, pero también al pop, el trap, o incluso el folclore. Esto no es una casualidad, sino una búsqueda de On The Road y del tipo de eventos que pretende realizar en el Teatro Ópera, dotándolo de un perfil y promoviéndolo para un tipo de público. De estos públicos esperan un menor nivel de conflictividad. Y esa búsqueda de un perfil se vio reforzada por las condiciones particulares

de la pandemia por el COVID-19.

Es que mientras los recitales tradicionales de bandas de rock, en los términos en los que les propios miembros del Ópera lo definen, incluyen pogos, amontonamientos, bailes, los protocolos y las reglas para poder realizar eventos durante el 2021 necesitaban del distanciamiento social y se realizaron en *burujas* con mayoría del público sentado en sillas y con otro tipo de normas y controles. Y eso Pepi y Santiago, dueños de la productora, y los trabajadores de la seguridad lo veían imposible de aplicar con otro tipo de bandas y, especialmente, de público. Mientras charlábamos antes de un recital entre varies en uno a comienzos de febrero en las escaleras del Ópera, comenté que, en el Teatro Metro, otra sala de la ciudad con características similares, había ido a tocar La Cumparsita<sup>29</sup>. Yo les dije que había visto videos en redes sociales de un amigo en los que el público estaba parado, haciendo pogo frente al escenario, sin la distancia ni barbijos. La respuesta de parte de Pablo fue que “*es medio inevitable*” el pogo con “*ese tipo de bandas*”. “*¿Cómo hacés tres personas para sentar a doscientos que quieren hacer pogo?*” agregó Darío. Y Pablo sentenció “*Yo hoy no hago otras bandas. Si Pepi me dice de hacer La Cumparsita, yo no lo hago. Yo le digo no, no, andá vos, porque esto es como saltar sin paracaídas, vos sabés que va a salir mal*”.

En otro recital, a fines de marzo, estando presentes Pepi, Santiago, Pablo y Darío, comentaron que la banda Dos Minutos<sup>30</sup> iba a tocar en el Teatro Metro. Entonces Pepi mostró desde su celular un video de un recital de la banda en Tucumán, de unos días anteriores. Se veía muchísimo público haciendo pogo delante del escenario. El comentario generalizado fue que no se podía controlar eso, que “*están locos*” los que llevan a esas bandas a tocar a sus teatros en la pandemia. Agregaron que en el Teatro Metro también organizó recitales de Mala Fama<sup>31</sup> y otras bandas de cumbia que, decían, tampoco se podían controlar. Y señalaron como

---

<sup>29</sup> La Cumparsita rock 72 es una banda fundada en la ciudad de La Plata en 2001 que se reconoce como exponente del rock barrial.

<sup>30</sup> Dos Minutos es una banda de punk-rock del conurbano bonaerense.

<sup>31</sup> Mala Fama es una banda de cumbia villera del Gran Buenos Aires.

un error hacer esos shows en pandemia. La responsabilidad se la asignaban a la organización, por llevar adelante un evento que sabían que no podrían controlar. Más tarde, el mismo día, Marcela comentó también sobre la futura fecha en que tocaría Dos Minutos en el Teatro Metro. Contó que ella había trabajado en ese teatro algunos días previos y que los trabajadores de seguridad de allí le contaron que le pidieron al dueño que sumara más controladores porque con tres no les alcanzaba.

En mi primer recital en el Teatro Ópera en el marco de mi trabajo etnográfico Santiago enfatizó sobre el tipo de bandas que estaban pensando traer, que llevaban un público que era fácil de controlar en los ingresos y que no hacía pogo. Y agregó para mí, "*Si querés acá pasar después, todo bien. Igual acá adentro son un grupo de cuarto grado de escuela privada. Lo más rockero que hicieron fue poner las sillas al costado de las mesas para poder ver de frente*". Se presenta el contraste constante entre las bandas referenciales en el rock para los actores con respecto a las que llaman "*estas bandas*". El distanciamiento requerido por la cuarentena se configuró en una plataforma para que se desplieguen estas clasificaciones, estas categorías preexistentes ordenaron lo apropiado o inapropiado en el contexto de la pandemia, pero ajustando las definiciones en base a las nociones y estereotipos con las cuales distinguen bandas y públicos.

En un encuentro me comentaron que el público de "*estas bandas*" suele consumir adentro del teatro, que no tienen problema en comprar en la barra y tomar lo que puedan adentro, con los costos que eso implica (más caros que comprar en un supermercado y en mayor cantidad). En la referencia al tipo de público también hay una mirada de género y de clase. El público de los shows que están realizando tiene un porcentaje de mujeres mayor que el de varones, y en general es de clase media o media alta. Es un público que asiste al teatro a presenciar el show y se mantiene mayormente sentado consumiendo comida y, especialmente, bebida. Esto implica una mirada que los entiende más cercanos a la categoría

de espectadores o consumidores, con una perspectiva mercantil, en diferenciación del público del rock que forma parte del evento que significa el recital.

Con este público los trabajadores del Ópera tienen un interlocutor distinto al que es el modelo señalado constantemente en sus relatos. Y esa relación implica que no se les puede pegar. Porque no comparten los códigos, entonces hay toda una serie de violencias que no son posibles, y que en otros recitales sí. Recordemos el diálogo del Chiqui con Pablo, en el que se lamentaba por no poder apretar a ninguno. Respecto de este punto y sobre la legitimación de ciertas prácticas violentas en contextos específicos retomaremos más adelante.

### **Seguridad y riesgos**

En solo un rato, no más de media hora, cuando yo le pregunté por su trabajo, Leandro me contó varios relatos de enfrentamientos y peleas. Cada vez que conocí a un nuevo trabajador de la seguridad, entre los primeros relatos de su trabajo se encontraban varios de peleas, amenazas, situaciones violentas. Darío, por su parte, cuando nos conocimos y le pregunté por su trabajo me contó que empezó a trabajar en recitales para poder ir a ver al Indio Solari. Después de unos minutos me comentó que estuvo en el recital del Indio en Olavarría en 2017 donde fallecieron dos personas. Enseguida me relató: *“A uno lo sacamos nosotros, de la zona del mangrullo. Tenía la boca llena de espuma, y lo sacamos nosotros. Ese se murió por la falopa. Ese sí. El otro, que lo sacaron de adelante del escenario es el que murió aplastado. Es que el Indio liberaba las entradas. Ya lo hacía antes, ya había pasado en Mendoza eso. Él agotaba las entradas y después liberaba todas las entradas para que entre todo el mundo y nadie se quede afuera de los que fueron. Y bueno. Mirá, mi jefe me dijo -no se puede trabajar así. Esto no es seguro. Yo me voy- y se fue. Mi jefe se fue, imagínate”*.

Es un relato de uno de los casos más resonantes y conocidos de muertes en recitales.

Para Darío no representa un buen recuerdo, sino todo lo contrario. Al contarlo, marca el riesgo del trabajo y una de las situaciones más extremas que puede vivir un controlador de admisión y permanencia en un recital, teniendo que retirar el cuerpo de una persona fallecida de la zona en que estuvo trabajando, y dando cuenta de una incapacidad para controlar la situación, que lo desbordaba a él y a su jefe también.

Este tipo de historias me las repitieron especialmente en cada una de sus presentaciones. En mi primera experiencia en el campo, al conocer a Leandro y quedarme solo con él afuera, charlando, le pregunté por su trabajo, cómo había empezado a ser controlador y qué me podía contar desde su mirada. Enseguida me contó que “*siempre me gustó*”. Él trabaja en un sindicato muy grande a nivel provincial y había participado como seguridad en las fiestas de fin de año en el salón del mismo. En esa época disfrutaba “*cagarse a palos*” en las fiestas, sabía pelear y entonces se ofrecía como seguridad. Como era amigo de Eduardo, dueño de la empresa Pontiac de control de admisión y permanencia, vio en Facebook que estaban armando el equipo en La Plata. “*Yo le escribí para joderlo, pero Edu me dijo, venite para la oficina. Fui, y me dijo, si te interesa, el sábado tengo un laburo*”. Un tiempo después hizo el curso de controlador.

Le pregunté cómo era el trabajo, y me empezó a contar historias de peleas. Recordó que cuando tocó trabajar en el recital de la banda de punk-rock Bulldog, en el Teatro Ópera. Esa noche golpearon a una compañera suya. En su intento por defenderla, le pegó al un integrante del público que la había agredido. Al final de la noche cuando en el teatro estaban solamente él, su compañera y el ex inquilino del Ópera, esperando a que a la compañera la pasara a buscar su novio, afuera lo esperaban el muchacho con el que se había golpeado junto a sus amigos. En sus palabras: “*Eran quince monos. El más chiquito era como Pablo. Todos esperándome a mí. Esa fue la vez que tuve miedo*”. Le dijo a la compañera que le avisara al novio que la pasara a buscar por la esquina y se fuera cuando llegara. Ella salió y se quedaron

esperándolo a él. La controladora se subió al auto, de dos puertas, en la parte de atrás, y el novio pasó nuevamente con el auto, despacito, con la puerta abierta, sin llamar la atención de quienes lo esperaban afuera. Entonces Leandro abrió la puerta del teatro, corrió, se tiró de cabeza al auto y salieron rápido.

En la misma charla contó también que una vez que en otro recital le pegaron y lo tiraron en el hueco bajo el escenario. Y cómo, en consecuencia, muy enojado, ahorcó a una persona del público y la desmayó. Lo contaba como una anécdota divertida. Se detuvo en esos casos como si fueran los más entretenidos. Le pregunté si también trabajaba en bares y me dijo que algunos *"porque hay bares y bares"*. Y que, al dueño de un bar céntrico donde también se realizan algunos recitales y shows, lo acogotó. Me contó entonces la previa al conflicto y cómo se enfrentaron: *"Lo agarré del cogote. Tres veces lo agarré del cogote a ese. Pero el flaco se maneja así, y yo ya sé que cuando se pone en pedo se toma todo, con los que están en la barra, y después no quiere hacer las cosas como corresponde"*.

También el día que conocí a Mechi y tuve un rato para charlar con ella le pregunté por su trabajo y, entre otras cosas, cuáles fueron los momentos más difíciles y lo que menos le gustaba. Casi sin pensarlo contestó que habían sido los recitales que tuvo en Pergamino en los que tocaron La Renga y El Indio Solari, respectivamente. Justamente el de La Renga había sido el primero en el que trabajaba de controladora. Y sobre el del Indio recordó: *"Los de la barra de Chicago lo apuñalaron a mi compañero. Teníamos que revisar las banderas y ellos no querían. Pero nosotros tenemos que revisar eso, para que no pasen nada ahí, ¿viste? Y le dieron tres puntazos"*. El caso yo lo conocía, me lo había contado una de las dueñas de Guardian, otra empresa importante de control de admisión y permanencia de la ciudad, que había estado a cargo de esos recitales. Es probable que Mechi haya trabajado para esa empresa en esos años, ya que la movilidad y cambios de los trabajadores de control de admisión y permanencia por las empresas es muy común y la oferta laboral no es tan amplia. Tanto para

la dueña de la empresa como para Mechi ese recital quedó marcado por esa situación. En ambos casos, la relataron con congoja. Sufrir por un empleado o un compañero herido en el trabajo era uno de los momentos más difíciles que recordaban haber atravesado. Y ambas me lo contaron en la primera charla que tuve con cada una. Fue una situación que marcó su percepción de la tarea y de los riesgos que corren.

Vemos entonces que para los trabajadores de la seguridad en el Teatro Ópera la posibilidad de un enfrentamiento o de vivir situaciones de riesgo son parte de su forma de percibir la tarea. A su vez, es una gran parte de cómo presentan y explican su trabajo. Entendemos que puede tener que ver con una forma de presentarse ante un otro, en este caso, para con un investigador. Pero también que es parte de una construcción que hacen de su propia tarea. Así como forman un público ideal en relación al que construyen expectativas y organizan su trabajo, también conforman ideas sobre sus propias actuaciones. Y en esas ideas existe una noción del riesgo que pareciera estar sobrerrepresentada.

Al analizar las funciones policiales en Francia, Fassin (2016) muestra que las jornadas laborales son mayormente monótonas y rutinarias, incluyen largas horas de espera, de policiamiento y vigilancia silenciosa, y algunos momentos excepcionales de situaciones de peligro extraordinarias. Esto también lo menciona Monjardet (2010) en su clásico trabajo sobre la policía francesa. En esa misma línea en Argentina, Calandrón y Galar (2017) sostienen:

*“A pesar de que la muerte no es un suceso estadísticamente común en el trabajo de bomberos, los actores apelan contantemente a la posibilidad de morir como característica medular de la definición de la profesión. (...) La posibilidad de morir, según evidencian otros capítulos de este libro, es una asociación también presente entre agentes de diversas fuerzas de seguridad.”* (Calandrón y Galar, 2017, p91).

En ese sentido, en la presentación de su trabajo, los propios bomberos y policías

destacan generalmente el riesgo de su tarea y expresan incluso que en cada vez que salen a trabajar no saben si van a volver. Esto no es producto de una mentira deliberada, sino de los modos en que los actores incorporan la idea de la posibilidad de arriesgar sus vidas como parte del trabajo. Estas ideas sobre el riesgo y el sacrificio como parte fundante de los modos de comprender el trabajo policial en Argentina fueron trabajadas por Sirimarco (2017), remarcando la íntima relación entre estas nociones y una perspectiva policial ligada a lo vocacional, al heroísmo y a la diferenciación con lo civil:

*“Del topos del trabajo policial como combate se desprenden varios corolarios. El primero, la primacía de la matriz de la violencia, donde lo policial queda mayormente asociado al uso de armas y a la “acción”, como reclamaba el oficial del relato: forcejeos, luchas, voces de alto, persecuciones, disparos. El segundo, la acentuación de lo riesgoso del oficio, donde la interminable lista de los caídos comprende un arco que va desde la muerte encontrada en las contingencias de perseguir delincuentes hasta la muerte directa e instantánea sólo por ser policía. Un tercer corolario se anuda a todos los anteriores: la reducción de lo policial a la valentía y el arrojo, donde la actuación (idealizada) se juega en la imagen perfecta del policía que no solo se lanza, entusiasta y presuroso, tras la persecución del malhechor, sino que, herido de dos balazos, uno en el abdomen y otro en el muslo, todavía tiene fuerzas y empeño para alcanzar al delincuente, trabarse en la lucha y desarmarlo.”* (Sirimarco, 2017, p54).

Los trabajadores de seguridad en el Teatro Ópera presentan su trabajo a partir de exponer relatos de enfrentamientos y peligros. En su caso, esas narraciones colaboran en narrar la tarea de seguridad en una matriz de la violencia diferente, donde su trabajo queda ligado especialmente a los enfrentamientos con un público que los rivaliza. En cuanto a los riesgos del oficio, si bien existen referencias a la posibilidad de la muerte, se enfatiza el riesgo físico de recibir una golpiza como horizonte posible. Con sus variaciones, los discursos de los

trabajadores de seguridad del Teatro Ópera también se presentan a partir de la valentía y el arrojo como característica central de una actuación idealizada que los enfrenta con jóvenes varones rockeros alcoholizados.

### **Los relatos sobre ser seguridad**

Los relatos de situaciones de peleas, enfrentamientos, violencias, muchas veces son también una forma de entretenimiento. El grupo se reúne en torno a quienes recuerdan esas situaciones. Pablo, especialmente, muchas veces cuenta las historias entre risas, como si fueran travesuras. Muchas de ellas no eran específicamente del trabajo, sino de su vida cotidiana. Una noche mientras charlábamos junto a Marcela, Pablo contó que en el edificio donde vive unos vecinos habían hecho una fiesta clandestina<sup>32</sup>. Él estaba mirando televisión y escuchaba los ruidos. Mencionó que solía pasar, y varias veces estaba en su balcón y si pasaba gente preguntando por la fiesta él respondía burlándose. Una noche estaba en su living, mirando televisión, pasadas las tres de la mañana. Entonces le tocaron timbre. Abrió, pensando que iba a ser su vecino para invitarlo a la fiesta. Pero eran un chico y una chica que *“estaban re drogados, no entendían nada. Y se mandaron, entraron a mi casa”*. Dijo que en el living tiene su estudio con varias consolas de sonido, entonces entiende que eso los puede haber confundido. Y que le preguntaron: *“¿Acá es la fiesta?”*. *“Me fui para atrás y agarré un cuchillo, y les dije: “si, acá es. Son quinientos pesos”*. *Me miraron sin entender nada. Sacaron las billeteras, les saqué un billete (hizo el gesto de tomar un billete de adelante suyo), les mostré el cuchillo y les dije: “Se van”*. *Y se fueron re cagados, no entendían nada”*, contó entre risas. *“No, sos un hijo de puta”*, le decía Marcela, sorprendida, aunque compartiendo la risa.

---

<sup>32</sup> En el marco de las restricciones por el Covid-19 se regularon durante el ASPO y el DISPO las reuniones y encuentros sociales, limitando cantidad de personas, horarios y espacios. En ese sentido, las fiestas y reuniones no habilitadas fueron llamadas popularmente “fiestas clandestinas”.

Otra noche, cuando tocaba Eruca Sativa, estábamos también en la escalera de ingreso Pablo, Santiago, Darío y el mánager de la banda. Pablo comenzó a contar anécdotas de su juventud en diversos boliches. Contó que solía pelearse, y también que se llevaba ropa y objetos de otras personas. La dinámica consistía en que él se peleara, generando además una distracción, y su hermano tomara las prendas de las personas distraídas. *“Después de un rato venía mi hermano con tres camperas y dos buzos debajo de la suya, me miraba y se señalaba y decía, ya está Pablo, ya ganamos, vamos que ya ganamos”*, narró. A partir de eso, entre todos empezaron a contar entre risas anécdotas de recitales y de boliches. Historias de cuando eran más jóvenes, de cuando salían a bailar, de cómo se enfrentaban a golpes, como se peleaban, o cuando corrieron porque otros grupos les quería pegar.

Otra noche, previo al recital de Dancing Mood, mientras esperábamos a que llegara el público y hacíamos tiempo porque se retrasó el recital, hablamos del aburrimiento y los tiempos muertos. Estábamos Marcela, Darío, Tatiana, Pablo, una amiga suya y yo, parades o sentades en las escaleras de ingreso. Entonces nuevamente Pablo contó experiencias de cuando comenzó a trabajar como seguridad en estadios, para partidos de fútbol. Fue hace unos veinte años, y cobraba treinta pesos por día, por trabajar desde las 10hs hasta las 20hs, por más que el partido arrancaba cerca de las 16hs, y la cantidad de tiempo previo y posterior que implicaba muchísimos tiempos muertos. En su relato señaló: *“Éramos malditos nosotros, hacíamos muchas cagadas”* (sin dejar del todo claro a quién hace referencia en ese plural, pero parecía hacer referencia a su hermano y sus amigos de ese momento). Entonces relató cómo se peleaba con el público. Contó que buscaba excusas para pelearse, y que en algunos casos fabricaba armas caseras con alambres. También comentó que le decían que no lo iban a contratar por los tatuajes, porque estaban mal vistos, pero señaló que: *“Siempre nos llevaban porque sabían que si había un problema nosotros estábamos ahí adelante porque nos encantaba cagarnos a palos”*. En los relatos de Pablo se repetía una fascinación con las

peleas. Las contaba entre risas, como contando un chiste. No enfatiza lo épico, no crea una narración contando cada detalle, las cuenta como situaciones normales, y suelta como sin querer, sobre el final, los elementos más violentos, como el uso de elementos como armas, para después minimizarlo con un comentario como “*éramos malditos*”, o una risa, como si fuera un chiste.

A partir de este enfoque planteamos recuperar una concepción de la violencia no desde un aspecto moral sino desde uno teórico que pueda dar cuenta de su productividad. Entendemos, como señalan Garriga Zucal y Noel (2010) que la violencia tiene una capacidad productiva en términos de generar efectos en quienes realizan prácticas violentas y comparten la experiencia de las mismas, e incluso, los relatos de las mismas. En los relatos de los participantes de la red que organiza la seguridad en el Teatro Ópera el recuerdo de experiencias comunes reafirma amistades y vínculos, es parte de la conformación de un nosotros.

En una charla de la que participábamos varias, comenzaron a contar anécdotas. Pablo recordó un recital de La 25 en el polideportivo del club Atenas de la ciudad, y contó que hizo de “*guardaespaldas*” de Tatiana. Entre ambas contaron que ella estaba en una garita, junto al comienzo de la fila de ingreso, vendiendo entradas. Tenía motones de billetes de la venta de entradas desparramados por su pequeño estante que usaba de escritorio, derivada del pago de las entradas. Entonces se acercó un grupo que decía estar en la lista de invitadas, que también gestionaba ella. Contaron que el primero en la fila estiraba la mano y el cuerpo metiéndose dentro de la garita para indicar en la lista donde estaban. Eso a Tatiana la incomodaba, por la invasión de su espacio personal y laboral, y por el riesgo de que le quitaran parte de ese dinero desparramado. Pablo contó como frenó esa acción, tomándolo del cuerpo al otro y quitándolo de un empujón para luego ponerse entre ellos y la garita y pedirles los nombres.

La experiencia compartida les unía en relación a otro, el público, que tiene otros

intereses, otras formas, otras reglas, que no comprende los espectáculos del modo en que lo hace una *seguridad*. Garriga Zucal (2007) da cuenta de los modos en que la violencia funciona como elemento central en la construcción y consolidación de grupalidades en hinchadas de fútbol a partir de una distinción con otros grupos que no tienen *aguante*. En un sentido similar, los relatos de trabajadores del Ópera, aun cuando algunas de ellas no sean de experiencias compartidas, presentan una mirada del mundo que unifica en la distinción respecto de otros.

### **Las mujeres y su lugar en el campo.**

Dentro del grupo de trabajadores de seguridad existen diferencias de roles y perspectivas. Entre esas diferencias, existe una central para la organización del trabajo que es la de género. En principio, podemos señalar la obligación, en un rubro históricamente masculinizado, de contar con mujeres para gestionar tareas específicas como el cacheo a mujeres en los ingresos. Como señala Cabandie:

*“Para analizar el lugar de las mujeres en el CAP es necesario considerar que el ingreso a la actividad es aún reciente. Esta incorporación parte de las imposibilidades de los controladores varones para realizar ciertas tareas como el cacheo y el control en los baños de mujeres.”* (Cabandie, 2017, 110)

A su vez, a las mujeres controladoras se las valora por ciertas características que expresan roles y estereotipos de género ampliamente difundidos que asocian a las mujeres con el cuidado. Sin embargo, desde la mirada de las propias mujeres, también destaca su posibilidad de ejercer la fuerza para demostrar que pueden ser parte del grupo profesional de la seguridad. Cabandié (2017) recupera el trabajo de Calandrón (2014) sobre mujeres en la policía bonaerense para comparar los modos en que estas características históricamente vinculadas con la masculinidad con las tareas y atributos propios del trabajo en seguridad:

*“De igual modo controladoras y patovicas comparten como valoraciones positivas poseer fuerza, valentía, disposición para actuar rápidamente en una situación conflictiva. Calandrón (2014), en su estudio sobre mujeres en la policía bonaerense, sostiene que aunque los valores que componen el ideal de policía se asocian a la masculinidad, no se realiza la misma asociación en las comisarías. “Esas cualidades definían el buen desempeño de la profesión y no únicamente el sentido masculino de esta. Las mujeres, para ser buenas policías, también debían mostrar estas habilidades” (2014:59).“ (Cabandie, 2017, 116).*

En ese sentido, las mujeres también me relataron escenas de peleas, frente a varones o frente a otras mujeres. Con ellas tardé un poco más en poder hablar, en escucharlas, porque no hablaban tanto en público, en la ronda. De a poco pude acercarme en momentos más íntimos, sin tantas personas, de un modo más privado, y las encontré tan dispuestas a hablar y contarme su trabajo como los varones. En charlas mano a mano tanto unos como otras me contaron cómo llegaron a ser controladores, lo que más les gustaba del trabajo, lo que menos les gustaba.

Marcela me contó que su papá era jefe de seguridad de un boliche y ella empezó acompañándolo. Enseguida me relató problemas que vivió en distintos eventos y señaló que lo que más la molestaba era la falta de respeto. *“Tuvimos problema con las pañuelito (en referencia a las militantes por la legalización del aborto, caracterizadas por el uso de un pañuelo verde como símbolo de la campaña). Cuando vinieron al Estadio Único nos cagaron a palos. Nos bajaron de un colectivo. Capaz porque el uniforme, gris, parece del servicio penitenciario. Y nos plantamos de mano, y nos vinieron a cagar a trompadas. El chofer frenó y nos bajó porque si seguíamos ahí arriba nos mataban a palos”*, relató. También repitió una queja habitual en gran parte de los controladores, que ya *“no le podés pegar a nadie”*. Marcela me mostraba que se peleaba. También me mencionó varias veces su relación con la barra de estudiantes. En su presentación, en nuestra primera charla, dejó en claro que ella pegaba, que

defendía su respeto y que formaba parte de círculos donde pelearse y aguantar eran parte importante.

Mechi, otra controladora que iba en general cuando no estaba Marcela, me dijo cuando la conocí y pude tener un rato para charlar a solas con ella que lo peor del trabajo es cuando “*se ponen muy pesados. No les podés pegar*”. La frase se repetía. Comparó su trabajo con el de su sobrino policía, y comentó que suelen hablar de que “*si hubo violencia es porque alguien la provocó*”, y que sienten que los medios sólo cuentan una versión que les deja como culpables y violentos. También me contó sobre su entrenamiento de combate. Además de recibir preparación en defensa personal en el curso de control de admisión y permanencia había continuado otro curso con el mismo profesor, que preparaba y entrenaba a miembros de las fuerzas de seguridad en dependencias de la Policía de la Provincia de Buenos Aires.

En sus presentaciones, tanto Marcela como Mechi me hicieron saber de entrada que ellas se la bancaban, que sabían pelear, que conocían el ambiente de la noche, me contaron de su enfrentamiento en el marco del encuentro plurinacional de mujeres y disidencias que tuvo lugar en la ciudad de La Plata en 2021. Igual que los varones, se presentaron como personas que saben pelear, y que son capaces de aguantar situaciones de violencias y enfrentamientos. La gran diferencia para con los varones fue el cuándo y el cómo me lo contaron. Sólo pude acceder a su voz una vez que quedábamos solos. Estando en grupos, los relatos y las historias de peleas pertenecían a los varones. La posibilidad de narrar y exponer públicamente el uso de la fuerza y la participación en combates como práctica legítima sigue siendo entre los trabajadores del Ópera propiedad masculina.

En una situación de intimidad en la que estábamos tres personas y en la que les estaba preguntando por sus trabajos y sus vidas, Marcela quiso contarme un acoso que sufrió. Estábamos con el Chiqui. Elles son muy amigos, y para Marcella él es su referente, de quien aprendió muchísimo y que la cuidó en muchas ocasiones, por lo que tienen una relación muy

íntima. Hablábamos entre les tres, mientras comíamos galletitas, yo les preguntaba sobre el trabajo, y el que más hablaba contando historias era el Chiqui. En un momento Marcela, sin que yo le preguntara dijo *“¿Sabés que es lo peor de esto? Yo te puedo decir lo peor de esto: te cagas de hambre y te cagas de frío”*. Y agregó soltando la frase al final *“y las mujeres la tenemos mucho más difícil”*.

El Chiqui no prestó mucha atención y yo pregunté por qué creía que era así. *“Y, porque sí. No te respetan. No te hacen caso, o no te toman en serio. No es lo mismo si le digo algo yo que si lo dice él”*, reflexionó. Marcela sentía que como mujer debía ganarse un respeto que su compañero tenía adquirido por su condición de varón. Yo pregunté quiénes no la respetaban. Respondió: *“Todos. La gente, el público. Los compañeros por suerte no, en general no, este es un grupo muy bueno (y lo abrazó al Chiqui). Pero hay jefes que se pasan. Y encargados de lugares, que, si no estás con ellos no labúras, ¿me entendés? A mí me pasó”*. Su gran amigo no lo sabía. En ese momento el Chiqui abrió grandes los ojos, le prestó atención. Recién reaccionó cuando ella contó la violencia a la que había sido sometida. No le preguntó a ella qué quería hacer, ni cómo se había sentido. Preguntó primero quién había sido. *“¿No le dijiste a Edu?”* fue la primera siguiente pregunta del Chiqui, en relación al dueño de la empresa de control de admisión y permanencia para la que trabajan. *“Si, pero no me creyó. No estaba tan de moda todo lo de las mujeres, y esto, fue hace como cinco años. Y me sacó de ahí y me mandó a Johns (otro bar). Que al final fue lo mejor, porque ahora estoy re bien, con todo el equipo”*, contó Marcela. Ella se había sentido muy dolida, había hecho el reclamo a su jefe, que no le creyó, y terminó cambiando de espacio de trabajo para no ver más a quien la acosó.

Contó también que la esposa de quien la acosó la había ido a acusar, y ella le dijo *“Yo no tengo nada que ocultar, tu marido me está buscando a mí, yo nada que ver. Tomá (acercándole el celular), mirá los mensajes que me manda. Yo no quiero saber nada”*.

También dijo guardar las capturas de pantalla de esos mensajes para probar esas acciones. Y que una amiga de esta mujer también la había acusado, y ante las pruebas de los mensajes la terminó defendiendo. Chiqui dijo que al acosador "*habría que recagarlo a trompadas*", pero Marcela decía que era peligroso porque él era "*un cuchillero*". Las mujeres, en el contexto de la seguridad, pueden ser la fuerza, pueden pelearse, y también, ser víctimas de violencias de género por parte de varones, especialmente de aquellos ubicados en lugares de poder.

Con Tatiana también pude hablar a solas en varias ocasiones y que me contara situaciones más personales sobre cómo se sentía. Ella no es controladora, sino que trabajaba como parte de On The Road en la gestión de múltiples tareas que incluyen la boletería, organización de asientos y manejo de redes sociales. Desde la primera vez que la vi me había parecido una persona con mucha energía. Solía estar casi siempre charlando con Pablo, que es muy amigo suyo, y se la pasaban haciendo chistes, riendo, recordando anécdotas. Al comienzo sentía que ella me miraba con desconfianza, que no era bienvenido por su parte. En nuestros primeros contactos fue cortante, seca, con respuestas justas y concisas. Sin embargo, con el tiempo eso fue cambiando y empezó a tratarme con chistes y siendo muy amable. Sentados en la escalera del teatro, me relató sobre su perro, su trabajo como maestra jardinera, cómo disfrutaba enseñar y compartir con niños, la relación con su madre y su futura mudanza a la ciudad en la que se crió y donde vivía su madre. En ningún momento expuso relatos de peleas, enfrentamientos o resistencias violentas durante su trabajo. Se quejaba de la duración, la monotonía, el trato del público cuando querían sacar entradas y le hablaban en un tono que consideraba como falta de respeto, y de las exigencias de sus jefes. Para ella, que no es controladora, que su profesión principal es la docencia para niños y cuyo rol central en la productora es de gestión y organización de redes sociales y boletería, el enfrentamiento físico con el público no era un aspecto relevante. Aun cumpliendo tareas claves en el ordenamiento del público y en la seguridad en general, su perspectiva sobre la relación con esos otros no

estaba atravesada por el enfrentamiento físico.

Vemos entonces que, para las mujeres, existen diversas formas de vincularse con la violencia y los relatos sobre enfrentamientos y peleas. Están preparadas para el combate, conocen técnicas de defensa y están dispuestas a usarlas. Esas experiencias, esa demostración de fortaleza, formaron parte de la presentación de las controladoras ante mí. Como los varones, expresaron en un primer momento al ser consultadas por su trabajo los aspectos más riesgosos destacados por la posibilidad de enfrenamientos violentos y del uso de la fuerza. Sin embargo, eso lo expresaron en un modo más íntimo, personal, en diálogos particulares. No eran voces autorizadas en los círculos de charlas masculinas sobre recuerdos de peleas. Para Tatiana, que no es controladora, la violencia física ni siquiera era un aspecto destacable, ni el enfrentamiento una posibilidad. Entendemos entonces que la demostración de fuerza y capacidad de defenderse en las controladoras, se vincula especialmente con la formación y la condición laboral, en la identidad en tanto controladoras, que en una expresión centrada en una exigencia relacionada al género. Es que esos relatos de experiencias de defensas, de enfrentamientos y capacidad de combate no son públicos, expuestos como una prueba vinculada al género, sino privados, y que tienen que ver especialmente con demostrar el ser una buena trabajadora, de estar a la altura de la tarea, para quienes son controladoras.

### **De las ideas sobre los otros a la relación con los otros**

A lo largo del capítulo analizamos la construcción que hacen los trabajadores de la seguridad sobre los actores con quienes se vinculan y, en relación con ello, su propia representación sobre su trabajo y sobre ellos como grupo. Una primera definición es la de nombrarse como seguridad, lo que les incluye en una noción general cargada de valores y sentidos en relación a lo policial y al uso de la fuerza como forma de actuación primaria. Luego, vimos una construcción de un modelo de recital centrada en el público típico ideal

sobre el que construyen la lógica de la seguridad. Ese público es joven, varón, urbano, de sectores medios o medios-bajos y rockero. La lógica central de la organización de los recitales, por lo tanto, está ordenada en torno a ese público como referencia central. Y lo que implica la presencia de ese tipo de público es un tipo de interacción específica por parte de los actores de la seguridad para con ellos, que habilita la pelea y el enfrentamiento como una posibilidad. Los trabajadores de la seguridad del Teatro Ópera, especialmente los varones, reconocen en ese otro su contraparte, su complemento, con el que comparten un estilo, el del rock, con una serie de valores, estéticas, corporalidades. En ese imaginario, es posible tanto el encuentro como pares, para cantar y disfrutar juntos de las canciones, como el enfrentamiento entre pares, para esgrimir la fortaleza propia de una masculinidad dominante. Esos enfrentamientos no sólo son una prueba de masculinidad, sino también un cúmulo de anécdotas, fuente de entretenimiento frente a la monotonía del trabajo. Los relatos de peleas, a su vez, colaboran en la construcción de una distinción que les separa del público, que crea un nosotros en relación a múltiples otredades.

Cuando un artista no es parte de ese mundo del rock, cuando el público es considerado como fuera de esos estándares, se modifican y se adaptan esquemas y acciones en relación a otro tipo de interacción. Las condiciones excepcionales que implicaron un distanciamiento social como método de prevención de los contagios del Covid-19 transformaron las formas de los recitales y de la organización de los mismos en el Teatro Ópera. Como vimos en el capítulo anterior, un gran cambio estuvo en la elección de un tipo de público en los recitales y, por ende, de un tipo de relación con el público. Con este público, las peleas no eran vistas como una posibilidad, porque no eran entendidos como aptos para ello. Desde la óptica de los trabajadores de la seguridad, la mayor proporción de mujeres, la presencia de adolescentes, la procedencia de clase con centralidad en clases medias, la exhibición de vestimentas y estéticas que no asocian a las masculinidades hegemónicas y una

actitud predominantemente menos confrontativa para con el personal de seguridad corren a los asistentes de las categorías que los pondrían en situación de igualdad en un enfrentamiento. Especialmente para el caso de los varones, que hacen de las peleas y de sus relatos una parte importante de la prueba de su masculinidad, pelear contra este público no es legítimo en tanto prueba de valentía. En todo caso, utilizan la amenaza del enfrentamiento, cambiando actitudes, poses corporales, tonos de voz, para reforzar una amenaza, que funciona como potencialidad, pero cuyo efecto es en general instantáneo y preventivo, y que analizaremos en el próximo capítulo.

Como contrapunto con esto, también existe una diferencia en el orden de las respuestas por parte del público. En ese vínculo de paridad con gran parte de los rockeros, ellos también ven en el enfrentamiento y los combates un entretenimiento, una parte de la emoción de la participación en los recitales. Y también exhiben criterios de masculinidad en las peleas con los trabajadores de seguridad, representados como un ente meramente represivo, parte de un poder que disciplina y que es contrario al espíritu del rock como movimiento. En cambio, el público espectador de los recitales indies parece evitar el enfrentamiento y se relaciona con los trabajadores de la seguridad desde el lugar de consumidores. A excepción de pequeñas acciones que se apartaban de las reglas, por lo general a escondidas, buscando no ser descubiertas, el público de estos espectáculos era obediente, seguía los procedimientos, las normas y las recomendaciones. De existir un inconveniente, pedían hablar con un superior, respetando la cadena de jerarquías, buscando un reconocimiento como consumidores, reclamando que se les respetara por haber pagado la entrada. Los trabajadores de la seguridad saben que, de propiciar un enfrentamiento con ellos, en lugar de un golpe, encuentren como respuesta una demanda o un pedido de sanciones disciplinarias. Es un público que gestiona los conflictos de un modo mucho más ligado a los mecanismos legales de control que al enfrentamiento físico. En ese terreno los controladores

saben que tienen mucho para perder, que está en juego su trabajo, porque el modo en que afectan a la imagen del teatro y la productora es parte de lo que esperan de ellos como trabajadores. Entonces la tarea se centra con mayor énfasis en ejecutar de manera prolija y reduciendo conflictos el conjunto de dispositivos que permiten controlar y ordenar la seguridad para garantizar el desarrollo del recital. Y por eso a continuación, en el próximo capítulo, vamos a analizar en profundidad esas estrategias.

## **Capítulo V: La profesionalización de la seguridad en los espectáculos musicales y artísticos**

Entre los trabajadores de seguridad en el Teatro Ópera existen una serie de estrategias compartidas para la gestión del público y el desarrollo del trabajo. Estas prácticas son aprendidas por los controladores a través de medios formales e informales, tanto en el curso de control de admisión y permanencia como en la propia experiencia laboral. En el proceso de profesionalización y formalización de la tarea de control de admisión y permanencia conviven estrategias impulsadas por los mecanismos formales de enseñanza que priorizan el diálogo y el cuidado con muchas de las lógicas y prácticas relacionadas al mantenimiento del orden provienen de un imaginario sobre el rol de los controladores ligado al uso de la fuerza física y la intimidación. Estas estrategias no son interpretadas ni presentadas como opuestas sino como complementarias en el abanico de recursos de los trabajadores para imponer respeto y garantizar el orden. A continuación, exploramos ese conjunto de prácticas que implican el hacer seguridad desde la mirada de los trabajadores de seguridad del Teatro Ópera y sus múltiples estrategias para gestionar el accionar del público.

### **El Curso de Formación Laboral N° 420 de Control de Admisión y Permanencia**

Con la Ley 26.370 se creó la figura de controlador de admisión y permanencia, y con ella, el curso de formación para la obtención del título de controlador o controladora. En la Provincia de Buenos Aires esos cursos los brinda el Centro de Formación Laboral (ex Centro de Formación Profesional) N° 420 en convenio con el Sindicato Único de Trabajadores de Control de Admisión y Permanencia de la República Argentina (SUTCAPRA). El CFL N° 420 es una institución fundada en 2010 específicamente para la realización de estos cursos a través de un convenio entre la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de

Buenos Aires y SURCAPRA. El curso es gratuito y, según establece la página web del sindicato en casi diez años desde su creación fueron capacitados más de dos mil trabajadores de la actividad en ciudades de la provincia como La Plata, La Matanza, Quilmes, San Miguel, Partido de La Costa, Lanús, Tigre, Tandil, Mar del Plata, Monte, Bahía Blanca, San Nicolás, Martínez, Almirante Brown, Berazategui, Esteban Echeverría, Lomas de Zamora, Campana, Luján, Lincoln, Dolores, Olavarría, Azul y Malvinas Argentinas. El curso tiene seis módulos que presentamos a continuación.

- Gestión Integral de los riesgos, observación y comunicación: Fenomenología del riesgo. Concepto vulnerabilidad y amenaza. Visión prospectiva. Técnica de reestructuración cognitiva. Prevención situacional. Catálogos de amenazas. Indicadores de seguridad integral en la actividad. Riesgo y peligro (diferencias). Visión del entorno. Autocontrol emocional. Los conflictos y sus fases. Formas alternativas de solución de problemas. Habilidades sociales básicas. Comunicación asertiva. Funciones de la comunicación. Actitudes y comunicación no verbal. Lenguaje gestual y corporal. Técnicas de autocontrol emocional. Habilidades sociales. Autocontrol emocional y negociación como habilidades alternativas a la agresión y la violencia. Observación y detección de conductas derivadas del consumo de drogas.

- Prevención de agresiones físicas: Nociones básicas del cuerpo y sus partes. Posibilidades y limitaciones corporales y motrices. Análisis biomecánico de las acciones motrices. Detección de golpes de puño, patadas y puntapiés. Técnicas de zafes varios. Técnicas defensivas de control mediante palancas y torsiones. Técnica defensiva mediante llaves y barrido. Agarres para traslado de persona.

- Seguridad Integral de Prevención de Siniestros: Concepto de seguridad humana. Teoría de la seguridad integral. Gestión de riesgos estáticos y dinámicos.

Metodologías de control sistemático. Normativa. Acciones directas ante riesgos inminentes. Catálogo de amenazas físicas

- Derechos Humanos y marco jurídico regulatorio: Fundamento jurídico de la admisión y permanencia en el marco de la seguridad. Definición de la actividad de control, admisión y permanencia en el marco de la legislación vigente y otros marcos normativos que inciden sobre la actividad. Autoridades de aplicación de las leyes nacionales y provinciales. Nociones de derecho penal: reglas, principios básicos, concepto de delito y su tipificación. Legislación que regula la protección de los derechos humanos. Ley N26370. Ley 13964 y otras leyes provinciales que regulan la protección integral de los derechos de los jóvenes. Organización laboral: Fuentes de regulación del derecho del trabajo. Inicio, desarrollo y finalización del contrato de trabajo y sus formas. Los principios del derecho de trabajo. El principio protectorio, objeción de conciencia, cumplimiento de órdenes contrarias a leyes, preceptos morales o buenas costumbres. Fuentes de regulación del derecho laboral. El derecho a la sindicalización como herramienta de protección laboral. Coerción laboral como violación de derechos. El derecho al descanso y la utilización del tiempo libre para recreación. Diversión saludable y ocio recreativo. Los diferentes fundamentos de los derechos humanos. Una visión crítica acerca del concepto de derechos humanos. El Estado como garante de los derechos humanos. Tipos de violaciones a los derechos humanos. Responsabilidad de los funcionarios públicos. Las relaciones entre lo público y lo privado. Concepto de discriminación y vulnerabilidad. Ley 23592 de Actos antidiscriminatorios. Concepto de discriminación y vulnerabilidad en el tratamiento de niños/niñas, jóvenes, mujer, diversidad sexual y personas en situación de discapacidad (motriz o psicosocial).

- Primeros auxilios: Soporte vital, conceptos fundamentales. Toxicología y adicciones. Accidentes. Clasificación y tipos de accidentes. Evaluación inicial de la

víctima. Clasificación de víctimas. Signos vitales: búsqueda, reconocimiento y medición. Traumas (fracturas, esguinces, luxaciones, desgarros, heridas, control de hemorragias externas, amputaciones y quemaduras). Usos de dispositivos avanzados de inmovilización. Primeros auxilios, principios generales. Botiquín y otros recursos necesarios en la emergencia y en la urgencia. Desmayo, lipotimia y convulsiones. Epilepsia, concepto y diferenciación. Técnicas de RCP básica. Lesiones traumáticas y quemaduras. Desfibrilación externa automática. Desobstrucción de vía aérea con cuerpo extraño en adultos. Emergencia por tóxicos. Movilización y transporte. Simulaciones y entrenamiento en cada unidad temática. Elementos de botiquín de primeros auxilios.

- Prácticas profesionalizantes: Puesta en práctica, en situaciones reales o simuladas, de los saberes y capacidades desarrollados en los módulos anteriores. Utilización de dichos saberes para responder y resolver cualquier situación pertinente a la actividad que se presente. Reflexión crítica sobre su práctica profesional como controlador/a.

Como vemos, el curso de formación profesional está orientado hacia la profesionalización con especial hincapié en la capacitación en la gestión de riesgos prevención de violencias y atención ante lesiones desde una perspectiva de derechos que prioriza el bienestar y la salud del público, así como los derechos laborales de los trabajadores. En ese sentido, como señalamos en el capítulo dedicado a la conformación de la regulación de control de admisión y permanencia, entendemos que el curso propone un ejercicio profesionalizante que establece a los controladores como parte de un universo de trabajadores con un claro propósito de cuidado y protección de las personas. Sin embargo, las condiciones del mercado laboral, de diversas maneras, alejan a los controladores de esa perspectiva. En primer lugar, por la informalidad e irregularidad, los controladores son contratados *en negro* y por fuera de las regulaciones estatales. Por este motivo, también son contratados

controladores sin la formación obligatoria. En segundo lugar, la certificación del título no funciona como un incentivo laboral que implique una posición preferencial para cargos jerárquicos, posibilidades de ascenso ni incrementos salariales. Por lo tanto, tampoco existe una promoción material para los trabajadores. El circuito de informalidad y la incapacidad estatal para regular el sector se hace explícita en la circulación casi absoluta de controladores por fuera del circuito oficial del RECAP. Por todos estos motivos, para muchos trabajadores el proceso de profesionalización no transcurre por los caminos programados por el Estado, sino que se mantiene en los carriles informales.

El Teatro Ópera representa un caso particular de los mayores grados de formalidad dentro del ámbito. Durante 2021, si bien los controladores no se encontraban registrados en el RECAP, formaban parte de la empresa Pontiac de Control de Admisión y Permanencia, que les respetaba los derechos laborales y les había registrado como trabajadores frente a la Agencia Nacional de Seguridad Social (ANSES). Además, desde la empresa impulsaban a los trabajadores a realizar el curso de formación en CAP para incorporarse como empleados constantes. Entonces, en el caso de los trabajadores del Teatro Ópera, la formación en gestión de riesgos y el enfoque estatal designado a la tarea en torno a la protección de las personas y de la profesionalización del personal, atravesaba la mayoría de los canales establecidos por la legislación. Sin embargo, podemos observar que, incluso en estos casos, existe una fuerte referencia a la experiencia práctica como parte fundamental del aprendizaje y el proceso de profesionalización.

En su análisis sobre la incorporación de saberes policiales Bover (2013) explica que *“El desempeño en cualquier oficio se produce del “encuentro” entre las cualidades individuales y la experiencia, así como del dominio de técnicas precisas objetivables y transmisibles para alcanzar determinados fines.”* (Bover, 2013, p350).

En el caso de los controladores se da una constante comparación e invocación de ideas

en torno a la práctica y el rol de los trabajadores de seguridad vinculados a los estilos y lógicas tradicionales del hacer *patovica* (Cabandie, 2017). En ese sentido, consideramos que, aún quince años después de la sanción de la Ley 26.370 y el establecimiento de la idea del control de admisión y permanencia como una carrera profesional específica y distinta de la de *patovica*, la reminiscencia de tradiciones ligadas a lo que en el campo de la seguridad en espectáculos se entiende como una forma tradicional del rol, permanecen como un imaginario de referencia. En algunos casos, ese imaginario funciona como modelo, en otros como nostalgia de libertades o modos perdidos, y en otros como oposición al deber ser del nuevo controlador profesional.

En ese proceso de profesionalización, destacan herramientas variadas que funcionan como recursos para gestionar el orden y la seguridad. Frederic (2013) destaca sobre la formación policial:

*“Es entre policías donde se aprecia la defensa del carácter inescindible de la circulación de ciertos “saber hacer” y el contexto en el que se produce dicha circulación. Tal carácter parece superar el espacio de la formación inicial trasvasando sus límites hacia el largo período de desempeño en la carrera de un policía, donde la circulación de saberes y los contextos en los que estos fluyen, ya sea “la calle”, “la oficina” o “la comisaría”, son también indistinguibles.”* (Frederic, 2013, p298)

Del mismo modo, el curso de control de admisión y permanencia propone una serie de estrategias de comunicación asertiva y resolución de conflictos para la prevención de riesgos, que entran en contacto con otras más informales provenientes de la experiencia y del proceso de profesionalización en la práctica y que incorporan elementos tradicionales del saber hacer. En ese proceso, el cuerpo es una herramienta fundamental para comunicar y para ejercer la fuerza física en un eventual enfrentamiento. Entonces los propios controladores

destacan dos saberes fundamentales para su tarea: hablar y pegar.

### **Hablar y pegar**

Leandro, controlador de admisión y permanencia, me contó cómo se desempeña en su trabajo. Me dijo que fue aprendiendo a hablar con la gente, a prevenir. Contó que cuando tocó en el Teatro Ópera la banda alemana de rock pesado Die Toten Hosen, sabían que era un grupo *“jodido, con un público bravo”*. Entonces se puso quince días antes a escuchar los temas de la banda, para poder cantar algunos desde el vallado, como un truco para generar empatía y vínculo con el público. Me confió un pequeño truco del oficio: *"Si vos te ponés medio a cantar el tema, la gente del público te ve como que sos del palo. Y por ahí evitas una situación por eso. Si se está por pudrir me pongo a cantar los temas, y eso es como que te une, te ven como uno de ellos"*. Me contó que trabajó en recitales de Los Auténticos Decadentes y el público de reía porque él estaba cantando a los gritos. Volviendo a Die Toten Hosen, contó que había público de varios países, y que terminaron *“hablando en quince idiomas, alemán, francés, inglés, holandés"*. Esa noche, junto a Pablo, jefe de seguridad de On The Road pasaron por la fila recomendando a cada espectador de una manera amable y cercana las reglas. *"No hubo ningún problema. Ni una pared meada hubo. Un lujo. Adentro no hubo problemas"*, concluyó, sorprendido.

Hablar, para los controladores, es una herramienta fundamental. En el proceso de profesionalización de la tarea, existen una serie de cambios en las lógicas del trabajo de los tradicionales patovicas a los controladores de admisión y permanencia, que se ven en los cuerpos, en los modos, en las estrategias. El modelo previo a la Ley 26.270 era el patovica tradicional, que era varón, físicamente muy grande y fuerte, con gran desarrollo de masa muscular, generalmente con trayectoria en gimnasios y sin preparación específica en la materia. A partir de las transformaciones que implicó en gran parte la legislación y el

comienzo de la regulación del trabajo en la seguridad de los espectáculos, ese modelo entró en disputa. Como explicamos, muchos sentidos, lógicas e incluso prejuicios vinculados al modelo anterior todavía están presentes en los modos de actuar de los controladores y en los modos en que se les ve y se les presenta. Pero podemos afirmar que, al menos en los espacios urbanos y en los ámbitos más formales en relación a la regulación de la tarea, se promueve un modelo de controladore de admisión y permanencia centrado en la tarea profesional, abierto a mayor inclusión de mujeres, a mayor diversidad de cuerpos, y a una práctica centrada en técnicas específicas de resolución de conflictos. Esto no invalida la posibilidad del uso de la fuerza física, sino que la regula.

La capacidad de hablar para prevenir conflictos es un aspecto destacado por los propios trabajadores. En otra ocasión, Pablo y Darío recordaban el trabajo del hermano de Pablo. “*El gordo*”, dijeron, era muy bueno porque charlaba con la gente con mucha paciencia y siempre los convencía. En la conversación me explicaron que dependiendo del público del espectáculo es el tipo de controladore que se necesita, uno que se pelee más o uno que sepa hablar mejor. Y que en el tipo de recitales que tenían en el Teatro Ópera, un punto que analizamos en profundidad en el capítulo anterior, lo más importante era saber hablar. El ideal de controladore, desde esa perspectiva, no es quien sabe hacer una cosa o la otra, sino quien maneja ambas habilidades, y sabe cuándo utilizar cada recurso en relación al contexto, al espacio y, especialmente, a sus interlocutores.

Volviendo a esa charla con Leandro, él hablaba mucho y contaba las historias muy rápido. Lo conocí en mi primera noche de trabajo de campo en el Teatro Ópera. Al escuchar sus experiencias trabajando en como controlador, me llamó la atención una dualidad en su discurso. Como Pablo, remarcaba constantemente la importancia de hablar con la gente. Y, sin embargo, se detenía especialmente a relatar las historias de peleas, violencias, enfrentamientos, golpes, amenazas.

Hablar y pelear no son herramientas opuestas sino complementarias. En la misma noche Leandro hizo chistes como "*¿Che, puedo ir a pelear a alguno?*", mientras contaba anécdotas de peleas y de sus ganas de pelearse. Remarcaba mucho la importancia de saber tratar a la gente, de hablarles bien, de avisarles las cosas, de ser claros, de cómo eso previene conflictos. Mostraba las dos partes del trabajo. La primera, que es hablar, gestionar, prevenir, convencer. La segunda, cuando la primera falla, estar preparado y saber pelear, aguantársela y pegar. En el medio existe un amplio margen de recursos. Dentro del habla, se puede buscar complicidad, pero también mostrar firmeza, e incluso amenazar.

Al mismo tiempo, un aspecto valorado positivamente por parte de los controladores desde una mirada profesionalizante es la capacidad de *medirse*. Un buen profesional es aquel que sabe reconocer cuándo y cómo hacer uso de su capacidad física, que sabe manejar el amplio rango de elementos comunicacionales para persuadir o amedrentar según el caso. Quien no sabe frenar sus impulsos de pelear, quien ataca por el mero placer, es mal visto. Saber resistir la tentación de hacer uso de la fuerza es una de las habilidades esperadas de un controlador.

Garriga Zucal (2016), en un trabajo sobre las legitimidades de las violencias en grupos de barras bravas y de policías, relata como para estos últimos

*“ante situaciones de irrespeto es necesario el uso de la fuerza física para volver a encauzar una relación que se ha desbocado. Sin embargo, la interacción puede dirigirse previamente con cambios de tono y gestos que desnuden la potencialidad policial (...). La bravura como dimensión de un estilo masculino es parte de una teatralización, una puesta en escena que los policías usan para hacerse del respeto”* (Garriga Zucal, 2016, p57).

Esta capacidad de mostrarse amenazantes y de ser reconocidos como autoridad es un aspecto que Cabandié (2017) analizó para el caso de los controladores de admisión y permanencia como “presencia”, y que abarca aspectos como la vestimenta, la disposición

corporal, el lenguaje utilizado, los tonos de voz, entre otras herramientas de trabajo que están centradas en el cuerpo. La presencia implica una exhibición corporal que marca una distancia entre clientes y controladores y proyecta el lugar de autoridad de la figura de estos últimos.

Hablar y pelear tampoco son opuestos porque de hecho las peleas también se narran. Como narramos en el capítulo anterior, durante los largos ratos de vigilia, de espera, de monotonía, los trabajadores del Teatro Ópera charlan. Uno de los principales temas en común es el recuerdo de historias y anécdotas de otros espectáculos, de otros momentos de trabajo. Y en sus relatos, hay un tipo de hechos que se repiten como sucesos destacados: peleas, enfrentamientos, agresiones, son las historias que cuentan con mayor teatralidad, con envidia, con regodeo. Parecen ser también las que más les entretienen, y se van hilando una tras de otra. Estos relatos no se limitan a experiencias laborales en recitales en el Teatro Ópera, ni siquiera aquellos de la empresa On The Road, sino que incluyen también historias de ellos como público, también en su trabajo bares y boliches, y en diversas circunstancias, siempre que incluyan un tipo de enfrentamiento o de situación de violencia, que marca un hito en la noche que debe ser recordada.

Aun así, muchas veces se lamentan de no poder enfrentarse. Porque existe también una seducción en la violencia, en los enfrentamientos. Ya repasamos en el capítulo anterior como en distintas ocasiones tanto Leandro como el Chiqui le decían a Pablo que tenían ganas de “*apretar a alguno*” o ganas de “*pelear*”. Pero se lamentaban de encontrarse con un público con el que no tenían habilitado ese enfrentamiento. Porque ese tipo de público eran “*pibitos*”, por su vestimenta, por no tener cuerpos preparados para el combate, ese público no era un rival posible. Pero también, porque no lo merecían, no lo buscaban. Las prácticas violentas se producen en marcos que las legitiman, y como para eso la noción de respeto y falta de respeto, a la vez que el tipo de destinatarios de esa violencia son muchas veces los elementos que legitiman una acción violenta.

En este aspecto tampoco todos los actores tienen los mismos recursos y posibilidades. Las jerarquías laborales son un gran organizador de la palabra en los momentos grupales de espera y ocio. Los dueños de la productora son los principales oradores. Jefe de seguridad, controladores encargados, el resto de los controladores, es parte de la pirámide que ordena la circulación de la palabra. Las jerarquías laborales, además de las trayectorias particulares y la pertenencia dentro de las empresas, se producen también en relación con la edad, la experiencia y el género. Entre los controladores, en todas las noches que realizamos trabajo de campo, siempre el encargado fue un varón. Por lo general, era alguno mayor a treinta años y con al menos cuatro años de experiencia. Había siempre al menos una controladora mujer, en general menores de treinta años, aunque la mayoría tenían varios años de experiencia en el trabajo, pero nunca ocuparon ese espacio jerárquico, que si ocupó por ejemplo un varón de veintidós años con dos de experiencia laboral como controlador. Pero estos aspectos no sólo afectaban la ocupación de cargos jerárquicos sino también la circulación de la palabra. En las rondas, eran los varones los que regularmente contaban historias y anécdotas para el entretenimiento grupal. Eran las voces masculinas las que narraban las peleas y los enfrentamientos en los que los varones eran también protagonistas. Incluso, en varios relatos los varones se presentan a sí mismos como protectores de las mujeres. Como analizamos en el capítulo en el que profundizamos sobre estos relatos en términos de la identidad de los trabajadores de seguridad en el Teatro Ópera, las mujeres también narran enfrentamientos a la hora de presentarse y describir su trabajo, pero en charlas más íntimas, no como narraciones grupales para entretener a sus compañeros.

Hablar y pegar son entonces aspectos complementarios de un mismo rango de acción en el que no todos cuentan con los mismos recursos. Hablar muchas veces implica la posibilidad de pegar, al menos como potencia, como amenaza. Hablar es recomendado, pero pegar cuando hace falta también es esperado, incluso celebrado y deseado.

## **Entrenamiento y preparación para el combate: Pelearse como horizonte de posibilidad**

El personal especializado en seguridad tiene una amplia formación y conocimiento sobre peleas, combates y defensa personal. Además de la capacitación que reciben en el propio curso de control de admisión y permanencia, en la que aprenden una serie de técnicas de protección frente a ataques y agresiones, sus trayectorias están atravesadas por una serie de experiencias de lucha. Algunos de estos aspectos son abordados en el curso de formación profesional, especialmente aquellos vinculados a la defensa personal, pero también al dominio de otros cuerpos, como explica Cabandié:

*“Esos saberes respecto a la manipulación del cuerpo del otro, así como del propio, muchas veces se adquieren en el marco de experiencias previas en disciplinas de combate, fusionado con conocimientos propios del trabajo y afición al contacto. En este sentido, dentro del curso de Controlador, el módulo “prevención de agresiones físicas” brinda conocimientos no solo preventivos, sino también sobre el dominio del cuerpo de los clientes. Estos saberes son especialmente valorados por personas de contextura física delgada como “El Hache” y las mujeres.” (Cabandié, 2017, p61).*

Entre los controladores con mayor continuidad en el Teatro Ópera durante 2021, varios tenían experiencia en peleas. “Yo fui boxeador” me dijo Darío una vez en la que le conté que había empezado a entrenar boxeo. “Profesional”, aclaró. Y me contó de su carrera, que empezó cerca de los veinte años. Boxeó hasta los 33, teniendo en ese momento 38. El considera que era muy bueno, y que podría haberle ido mejor, pero no era tan responsable con los entrenamientos. En otra ocasión, mientras charlábamos en el hall durante un recital, Pablo le preguntó a Darío si había visto una pelea de boxeo. Después le comentó que tenía unos conocidos que participaban de peleas en un barrio donde vivió, en el conurbano

bonaerense. Contaba que se armaba una especie de evento enorme donde había festejos, música, venta de alcohol en barras más bien improvisadas e informales. Las peleas se arman en el momento, con los que quieran competir. Contaba que van personas preparadas, entrenadas, pero también “*aparecen borrachos que se la bancan y van, pero los agarra uno que sabe y los hace pelota*”. Las peleas son a mano limpia, sólo cubiertas con vendas. Hablaron también de peleas informales en gimnasios de boxeo donde había participado Darío. Ejemplos de peleas en distintos barrios que recorría cuando peleaba. También que los que esperaban abajo del ring a veces eran los más agresivos, pero cuando terminaba la pelea saludaban con buena onda, aunque también otras veces terminaba en escándalos y peleas entre muchas personas. Ambos daban cuenta de conocer y haber participado de muchas peleas callejeras, de todo un mundo de luchas particularmente desconocido para mí, pero que para ellos era propio, cercano, natural. No sólo tenían un entrenamiento en las técnicas de la pelea, sino también experiencias de enfrentamientos

Felipe, un controlador joven, también tenía una trayectoria de entrenamiento para el combate. Tenía 23 años y en 2021 empezó a practicar boxeo. “*Entreno para dedicarme a esto*”, me dijo con decisión. En ese momento llevaba sólo cuatro meses practicando, pero estaba esperando poder realizar la prueba que lo habilitara para hacerlo de modo competitivo, participando del circuito oficial. Esta no era su primera experiencia. Desde los doce años había practicado kickboxing, por lo que tenía más de diez años entrenando técnicas de pelea.

Mechi, una controladora que iba con recurrencia al Teatro Ópera, había aprendido técnicas de defensa personal en el curso de control de admisión y permanencia y decidió profundizarlas continuando su entrenamiento. Cuando terminó el curso siguió dos años más entrenando con uno de los profesores, para perfeccionar su técnica en defensa personal. El propio profesor se lo había sugerido a ella y a otra compañera, porque eran: “*Las que más lo necesitábamos*”. El entrenamiento que realizó fue en un curso con cupos limitados, e incluye

técnicas de combate. Participan principalmente miembros de la policía y el servicio penitenciario, y se da en locaciones rotativas en diferentes ámbitos institucionales de las fuerzas de seguridad. En su preparación compartía espacio y aprendizaje con policías. El vínculo entre las formas de pensar y gestionar las tareas de control de admisión y permanencia con las de las policías y en particular su inclusión dentro de las lógicas securitarias les igualaba en este aspecto. Vemos además que el entrenamiento en técnicas de pelea no es exclusivo de los varones, las mujeres también tienden a tener procesos de entrenamiento vinculados a técnicas corporales para la defensa personal y el uso de la fuerza física, aunque no tan ligados al enfrentamiento deportivo, sino como parte del proceso de profesionalización.

En su estudio sobre las mujeres en las fuerzas armadas Calandrón (2018) encuentra que la posibilidad de exhibir capacidades vinculadas a la masculinidad y la virilidad como el uso de la fuerza física, la agresividad y la tenacidad, son necesariamente un aspecto de pérdida de la feminidad para las propias mujeres. En cambio, destaca que esos elementos son parte de las condiciones esperadas de las mujeres en las fuerzas de seguridad y, podemos agregar que también, en las controladoras Como vemos, estas capacidades físicas de uso de la fuerza, en las mujeres, están especialmente asociadas al proceso de profesionalización y a la adquisición de técnicas de defensa personal y dominio de otros cuerpos en el marco laboral, y no tanto en la práctica deportiva o la experiencia de enfrentamientos como en los varones. Para las mujeres, entonces, la posibilidad de exhibir la fuerza está especialmente ligada con la formación como controladoras. Como venimos señalando, la capacidad de pelear está íntimamente ligada a la de hablar. Las controladoras deben exhibir esta potencialidad en circunstancias específicas para lograr presencia y autoridad y, al mismo tiempo, mostrar un trato cordial esperado de su parte.

### **La violencia como recurso legítimo**

Ya analizamos en relación a los protocolos la situación en que una noche, en el ingreso, llegaron cuatro chicos de unos veinte años con ubicaciones separadas que pidieron juntarse en una misma burbuja. Prestando atención a las respuestas por parte de los distintos actores podemos enfocar en los diversos modos de gestionar el conflicto. Tatiana les explicó que las reglas del local, especialmente en el marco de la pandemia, no lo permitían. "*Todo está medio por desbordar*", les dijo, "*Tenemos que respetar bien todo para poder seguir haciendo estos eventos y que puedan abrir lugares así*" les comentó muy didáctica, apelando a la responsabilidad del grupo. Los chicos insistieron. Finalmente dijeron aceptar las condiciones. Sin embargo, cuando entraron subieron los cuatro juntos por la escalera hacia el sector superior. Darío, que había estado atento a la conversación, los vio y llamó a otro controlador al que envió a revisar la situación. "*De la ubicación treinta y seis uno tiene que bajar*" le indicó. Un rato más tarde Darío le preguntó a Tatiana si habían bajado al chico que había subido con sus amigos a la burbuja para tres personas, aunque no le correspondía ese lugar. Tatiana le indicó con señas que no sabía. "*¿Querés que lo baje?*", preguntó el controlador, y comentó, "*habría que bajarlo, pero por irrespetuoso*". En la amplia discrecionalidad con la que cuentan los trabajadores del Ópera para gestionar los conflictos, muchas veces permiten pequeñas irregularidades mientras no interrumpieran la continuidad del espectáculo. Sin embargo, la permisividad encuentra un límite regularmente en lo que ellos consideran una falta de respeto.

En el hablar no actúa solamente la voz, sino también el cuerpo que enuncia. Una de las primeras noches, mientras terminaba de ingresar el público, Santiago, dueño de la productora, encontró cinco varones jóvenes juntos en una burbuja para cuatro personas. Salió a comentarnos al resto la situación y le pidió a Tatiana que chequeara las ubicaciones por el código QR. Ella fue y volvió sin tener clara la solución, aunque desconfiaba especialmente de uno que le dijo que se había quedado sin batería en el celular, algo que ella entendía como

una excusa para ocultar su trampa. Entonces Pablo le dijo que él se ocupaba. Giró sobre su eje y encaró hacia dentro con un cambio claro en su posición corporal. Del Pablo que se estaba riendo distendido afuera a bajar los brazos en jarro por delante del cuerpo, marcando la contextura de la espalda, con un paso firme, bamboleándose sobre un pie y el otro marcando cada paso con determinación, y con el gesto serio en la cara, cejas y labios fruncidos. Pablo fue a hablar, pero su cuerpo ya mostraba un modo amenazante. Al volver dijo que el que tenía el celular apagado tenía un papel con el código y que finalmente otro era el que estaba mal ubicado. Más allá de la resolución concreta del conflicto, el punto que queremos destacar es la estrategia de gestión del mismo, que pasó del diálogo amable a la intimidación. De una persona que no es controladora de admisión y permanencia, que no tiene un rol específicamente centrado en la seguridad, a el jefe de seguridad de la productora. De una mujer a un varón. De Tatiana a Marcos, que tiene un especial manejo de su capacidad para intimidar, que quedó demostrada en su cambio de actitud corporal cuando encaró hacia dentro a buscar a los jóvenes que ocupaban un asiento demás. Y destacamos que esa capacidad de ejercer la intimidación no es la misma para cada uno de los actores. El género, el cuerpo, la experiencia en peleas, la experiencia laboral, la vestimenta, el reconocimiento como parte del cuerpo de seguridad del teatro, son aspectos que afectan a la capacidad para mostrarse intimidantes y usarlo como recurso.

Retomando el trabajo de Garriga Zucal (2016), el autor señala especialmente la capacidad racional del uso de la violencia en tanto esta funciona como un recurso para recuperar una posición de autoridad frente a lo que les policías entienden como faltas de respeto. En ese análisis, incorpora los contextos, las personas con las que se relacionan los policías y las posiciones sociales que ocupan como elementos que determinan la capacidad de responder de manera violenta. Esto implica que la posibilidad de ejercer la violencia está condicionada por los contextos y también por las relaciones, y no sólo por la capacidad de

quienes la ejecutan o de su intencionalidad: Además, aporta la interpretación de la respuesta violenta como un recurso. En sus propios términos:

*“¿Qué significa, entonces concebir a la violencia como un recurso? Significa interpretar a la violencia y su potencialidad como parte de un repertorio de acción, Siguiendo las directrices de Lahire, analizamos a la violencia como pieza de un repertorio (2004:55), boceto de presentación y marco para la acción. Es decir, un conjunto de experiencias interiorizadas, aprendidas en socializaciones delimitadas, que funcionan como un esquema de percepción y disposición a la acción. (...). La violencia es un recurso en tanto es usual, aprendida y legítima; un recurso que posee tres caras. Por un lado, comunica una concepción del mundo. Por otro lado, realiza una comunicación de diferencias internas. Por último, la acción violenta es el instrumento -que crea y (re) crea esas diferencias” (Garriga Zucal, 2016, p70-71).*

La capacidad física, la trayectoria, la experiencia en peleas, la formación en técnicas de defensa personal, pero también la habilidad para persuadir, convencer, sugerir, imponer, amenazar, son recursos, parte de un repertorio de acciones posibles, y que no son iguales para todas las personas. El género, por ejemplo, es un aspecto relevante al presentar la amenaza de la fuerza como recurso. Para las controladoras, la capacidad amenazadora no está probada de antemano, al menos no desde su aspecto físico. Incluso Marcela, que tiene experiencia en el ámbito y es reconocida por sus compañeres por trabajo, señaló en varias ocasiones la diferenciación en la capacidad para imponer respeto desde la presencia, por lo que debe teatralizar sus movimientos y sus formas duras y cortantes en la comunicación para conseguir una posición de autoridad. Para Darío o el Chiqui, varones de más cuarenta años, altura superior a un metro y ochenta centímetros, espalda ancha y brazos grandes, esa presencia estaba dada desde antes por sus propios cuerpos. Del mismo modo, las diferentes formaciones en el uso de la fuerza física y el combate se establecen como recursos diferenciales a la hora

de ejercer la violencia.

Además, esos recursos son contextuales y relacionales. En una experiencia de campo previa, durante 2019 en un recital de la banda platense de rock Guasones en el club Atenas que organizaba On The Road pude observar una cachetada a modo de reacción restituyente de la autoridad. Las entradas estaban agotadas y mucho público esperaba afuera una oportunidad de ingresar sin entrada o comprando una reventa. En un momento Pablo detectó a un revendedor justo al lado del vallado de ingreso, ubicado en la esquina del microestadio. Fue a hablar con él y en un momento se escuchó un golpe fuerte, seco, de un cachetazo sonoro e imponente. “*Me dijo que le había dado entradas mi jefe. Tenía estas entradas – y mostró dos entradas arrugadas en su mano – y cuando le dije: “¿quién te las dio?” me dijo: “Pepi”, que es mi jefe. Y ahí me sacó, me estás tomando de pelotudo*”, contó después Pablo a un policía, disculpándose por haberlo golpeado frente al oficial, porque lo podía comprometer en su trabajo, algo a lo que el policía restó importancia. Lo que Pablo entendía como una mentira (en ese momento Pepi estaba de viaje, y no entregaba entradas a personas desconocidas, las hacía ingresar por lista en cualquier caso excepcional), era una afronta a su honor, una falta de respeto. Eso legitimaba la acción de respuesta violenta. El golpe a mano abierta es también tematizado por Garriga Zucal (2010) como un *correctivo*, que pretende restituir la autoridad.

Esa noche les controladores se reían del golpe de Pablo. “*¿Pero con mano abierta?*” preguntó uno, “*sí, más vale, si le da con la mano cerrada lo mata*” le respondieron entre risas. Todos charlaban del tema. Eduardo, dueño de la empresa de CAP Pontiac que trabaja con On The Road, pasó cerca y comentó a otro, “*Si, acá todo bien, pero si lo hacés en Vélez<sup>33</sup> vas en cana*”. Así, no sólo establecía ante el resto que ellos, sus empleadas, no tenían la potestad de actuar de esa manera. Él no avalaba el cachetazo, y sus trabajadores debían saber que no

---

<sup>33</sup> Vélez hace referencia al Estadio José Amalfitani del Club Atlético Vélez Sarsfield de la ciudad de Buenos Aires, donde se suelen organizar recitales masivos.

contaban con ese recurso en esas condiciones. Además, incorporaba la relación contextual que mencionamos, explicando que en otros estadios y lugares la policía muestra mayor control sobre las prácticas de los controladores, y que ese recurso era también posible en el marco de la ciudad, el estadio y la fuerza de seguridad con la que se interactuó, pero no en otros.

Más tarde esa noche, Pablo explicó que ese día, previo al cachetazo, estaba enojado con Santiago, su jefe. *“Me fui sólo a la esquina con mi soledad, a sentarme un rato. Y vinieron dos flacos. Uno se puso a mear al lado mío. Sacó la pija y me la puso en la cara. Me hizo recalentar. Le digo “¿qué hacés? Te voy a matar”, y lo quería matar. Me paré y lo empecé a seguir una cuadra. - contó entre más risas. -Todavía estaba caliente. Todavía no había entregado la milanesa, que con eso me alivié”*, relató. Entregar la milanesa, como le había bromeado otro controlador minutos antes como forma de referir al cachetazo, había sido una descarga de enojo. En diálogo con otros controladores, también expresó que el golpe *“fue como un polvo que tenés dos horas y media, y cuando descargás, pum. Las piernitas así me quedaron”*, indicó con un gesto de los dedos pulgar e índice mostrando una distancia de cinco centímetros. *“Ahora estoy relajadísimo, estoy re tranquilo”*, agregó. *“Si te tiraban un ejército entero te lo peleabas”*, le respondieron entre risas, dando cuenta de que habían notado que estaba enojado. *“Fue una acabada”*, le respondió Pablo. La comparación con la eyaculación es clara alusión a una expresión de virilidad, una demostración de masculinidad dominante. La violencia, entonces, es un recurso, una estrategia posible para establecer una posición de autoridad frente a lo que un actor puede entender como falta de respeto. También son recursos la potencia corporal, la voz, y también la experiencia para saber reconocer en qué contextos y con qué interlocutores es posible ejercerla.

## **Olfato**

*"Hoy vamos a tener laburo (...) porque hay varios que van a querer pararse y bailar. Igual son guachos, los apuras y se quedan"*, me dijo Darío una noche. Les que participan de la gestión de la seguridad del teatro, especialmente aquellos de mayor trayectoria, expresan contantemente la capacidad para reconocer situaciones, conductas y peligros a partir de su experiencia. Así establecen una distinción con el público.

Garriga también trabajó sobre los criterios de clasificación y sospecha de policías a partir de la categoría de “olfato”:

*“El “olfato” enlaza un esquema discriminatorio y estigmatizador -generalizado por buena parte de nuestra sociedad- que distingue posibles delincuentes de ciudadanos a partir de un conjunto de señales que componen al sospechoso – con destrezas aprendidas en las interacciones propias de las vidas policiales. (...) Ensamble un conjunto de discriminaciones que están más allá de los límites del mundo policial con saberes específicos del hacer policial”* (Garriga Zucal, 2016, p120).

Como señala Rodríguez Alzueta (2014), no existe olfato policial sin olfato social. Es decir, que el conjunto de prejuicios que ordenan las categorías establecidas en por les policías están impregnadas de sentidos comunes compartidos por amplios sectores de la sociedad. En ese sentido, existe un particular ensañamiento para con un sector estigmatizado denominado “pibes chorros”, representados en jóvenes de barrios populares. Ser joven, morocho, vestido con ropa deportiva y gorra son algunos de los principales motivos de sospecha por parte de las fuerzas de seguridad. Y en el caso de los controladores, esos estigmas con un claro contenido de clase también son compartidos. Como explicamos en el capítulo anterior al analizar los vínculos de los controladores con los diversos públicos, esa clasificación está presente en la toma de decisiones cotidiana, en los márgenes de decisión discrecionales para elegir sus estrategias y los recursos a utilizar en cada caso.

*“‘Saber mirar’, ‘aprender a mirar’, ‘prevenir’, es un conocimiento que se aprende en*

*la práctica y para la práctica*” señala Cabandie (2017, p66). En el curso no se enseña a establecer estos criterios, que se aprenden y desarrollan en el transcurso del trabajo junto a los compañeros. Esos saberes prácticos también funcionan en la práctica para identificar situaciones que pueden ser conflictivas, en base a la experiencia colectiva del trabajo. La selección de situaciones conflictivas, es lo que se carga de juicios y prejuicios en torno a lo que se considera como problemático o peligroso. Como exploramos en el tercer capítulo al presentar el transcurrir de las noches en el Ópera, los criterios de lo que les trabajadores que organizan la seguridad en el teatro están atravesados por su formación, pero también por normativas que ordenan su trabajo, por la maximización de ganancias empresariales, por disposiciones espaciales y, especialmente, por la búsqueda de mantener un orden que permita el desarrollo del espectáculo. Y como señalamos al comienzo de este capítulo, el proceso de profesionalización de los controladores y del conjunto de trabajadores que participan de la gestión de la seguridad en el Teatro Ópera se completa y redefine constantemente en la práctica.

### **Estrategias y recursos adquiridos como parte de la profesionalización**

Durante este capítulo analizamos los modos en que los trabajadores que forman parte de la organización de la seguridad en el Teatro Ópera, especialmente para el caso de los controladores de admisión y permanencia, incorporan una serie de recursos y estrategias a través de su formación y de un proceso de profesionalización que se actualiza en la práctica incorporando tradiciones históricas vinculadas a la práctica patovica. Estos recursos están distribuidos de manera desigual de acuerdo a géneros, cuerpos, clases sociales, trayectorias, experiencias, formación, entre otras variables. Explicamos que las estrategias de gestión tienen dos elementos fundamentales y complementarios, que son hablar y pegar. Señalamos que la presencia implica una actitud incorporada en el cuerpo que se puede exhibir. Que para

poder mostrar una capacidad amenazante es necesaria una potencialidad de ejercer la fuerza física para dominar a uno u otro, y que los controladores tienen, además del curso de formación profesional, experiencias y formación en defensa personal y disciplinas de combate que les permiten exponer su potencial dominante. Identificamos también que los recursos son contextuales y relacionales, por lo que los espacios y los interlocutores condicionan las posibilidades de acción y elección de los actores. También establecimos que la violencia es un recurso legítimo para ellos en ciertos contextos, especialmente cuando perciben una falta de respeto que altera el orden y las jerarquías, utilizando diversos recursos para reponer su honor y autoridad. Finalmente, vimos que existe una serie de recursos vinculados a la detección de situaciones conflictivas que están atravesadas por prejuicios sociales, experiencias y tradiciones compartidas, y que establecen criterios y clasificaciones que afectan lo que los actores consideran potencialmente disruptivo.

## **Conclusiones**

En esta tesis nos propusimos analizar el gobierno de la seguridad en los espectáculos musicales y artísticos en el Teatro Ópera de la ciudad de La Plata en 2021 durante el proceso de DISPO en el marco de la pandemia por el COVID-19. La pregunta central que impulsó esta investigación fue en relación al proceso de regulación estatal de la seguridad en espectáculos, un campo temático incipiente y apenas explorado en los estudios sociales en la Argentina. A lo largo del trabajo hemos presentado diversas aristas que hacen al espacio, las normativas, las regulaciones estatales, la incorporación de nuevos dispositivos, la organización del teatro, los actores que organizan la seguridad, sus condiciones laborales, las lógicas que ordenan esa organización, las perspectivas en relación al público, las estrategias de gestión y el proceso de profesionalización del sector.

Lo que exploramos entonces fue un momento particular dentro de un proceso mucho más amplio de intervención estatal para la regulación de los espectáculos musicales y de los modos de gobernar la seguridad en los mismos. La particularidad estuvo dada por la necesidad de reorganizar y redefinir los riesgos en el marco de la pandemia por el COVID-19 y las políticas sanitarias de aislamiento y distanciamiento para prevenir los contagios. Esto implicó la formulación de respuestas a nuevas problemáticas y adaptar sus modos de intervención a nuevos desafíos. Como presentamos a lo largo de esta tesis, esas novedades, modificaciones y propuestas se integraron sobre una serie de estructuras, actores, lógicas y tradiciones preexistentes que se encontraban dentro de ese amplio proceso de regulación y profesionalización.

En este cierre elaboramos los principales argumentos y conclusiones de cada capítulo para establecer los aportes de la investigación. En principio, comprendemos el gobierno de la seguridad en los espectáculos musicales y artísticos como una coproducción entre una serie

de actores que procuran garantizar un orden. Ese proceso no se da de una vez y para siempre, si no que supone una producción constante atravesada por normativas, agencias estatales de seguridad, empresas productoras, dueños de salas, controladores de admisión y permanencia, que participan en la organización y gestión de los eventos. Por lo tanto, implica una serie de intercambios, negociaciones, disputas y acuerdos entre todas las partes.

Los controladores, en particular, son el proletariado de la organización de la seguridad de los espectáculos y los actores que el Estado designa y prepara para trabajar específicamente en estos espectáculos. Esta designación se realiza como parte de ese proceso de regulación del personal de control de admisión y permanencia. Previo a la intervención estatal ya había trabajadores de seguridad en los espectáculos, y su profesionalización se construye sobre tradiciones preexistentes que siguen presentes en representaciones sociales ampliamente difundidas, así como en prácticas, estrategias y saberes de los controladores, en el marco de un universo laboral caracterizado por la informalidad y la precarización.

El trabajo etnográfico en el Teatro Ópera de La Plata nos permitió observar y conocer una de las salas con mayor capacidad, grado de registro y formalidad, uno de los espacios referenciados como ejemplares en el ámbito de los espectáculos en la ciudad. En Argentina hay dos grandes medidas que transformaron la organización de la seguridad en los espectáculos musicales, ambas como respuesta a casos conmocionantes de violencias.

En primer lugar, luego de la masacre de Cromañón se modificaron las medidas de control y la relación entre los actores organizadores de los recitales, especialmente en los circuitos del rock. En La Plata, en particular, se desplazó a centros culturales y clubes barriales de ese circuito, ante la ausencia de políticas de acompañamiento e inversión para estos espacios. En cambio, la seguridad en los espectáculos se caracterizó por mayores controles y mejorando condiciones estructurales, pero en el marco de un circuito reducido de capitales privados que reposicionó a las principales salas en posición de ventaja frente a las bandas que vieron

reducidas sus posibilidades de presentarse en escenarios pequeños e independientes.

En segundo lugar, en respuesta a los reclamos por el asesinato de Martín Castellucci por parte de un patovica, se sancionó en el año 2009 la Ley 26.370 de espectáculos musicales y artísticos. En esta normativa se funda la noción de control de admisión y permanencia y se conforma la figura del controlador. A partir de esta legislación comienza un proceso lento y dificultoso de intento de regulación de los trabajadores de la seguridad en espectáculos por parte del Estado con una nueva perspectiva.

La llegada sorpresiva de la pandemia por el COVID-19 tuvo implicancias profundas en casi todos los aspectos de la vida cotidiana y, en particular, generó una serie de políticas que recurrieron al aislamiento y el distanciamiento social como elementos fundamentales para la prevención de contagios. En ese marco, los espectáculos presenciales fueron suspendidos durante el período de ASPO en el que primó la política de confinamiento. A partir del paso al DISPO, los distintos distritos pudieron establecer permisos y prohibiciones dentro de las pautas generales del gobierno nacional y de los gobiernos provinciales, habilitando eventualmente los espectáculos con restricciones particulares. Desde fines de 2020, en la ciudad de La Plata, regresaron los espectáculos a las salas teatrales, con una interrupción durante mayo por un nuevo período de confinamiento. Estas temporalidades se entrecruzaron con otras como las de las campañas de vacunación, las de las tasas de contagios, las particulares de cada subjetividad y los modos de atravesar la situación para definir la pandemia. Y aunque la pandemia no tiene un final claro y preciso, es narrada por los distintos actores en pasado, haciendo referencia especialmente al período de mayor confinamiento durante el primer semestre de 2020.

La gestión estatal de la pandemia estuvo signada en Argentina por un enfoque sanitario de prevención de contagios. En ese marco, el sistema de salud y las fuerzas de seguridad fueron actores protagónicos. Esto implicó pensar la prevención de contagios y el cumplimiento de

las políticas sanitarias desde la perspectiva de la seguridad, lo que generó una serie de debates públicos sobre la legitimidad de las fuerzas de seguridad para ejercer tareas de control en términos de cuidado. Lo que se puso en cuestión fue el concepto de seguridad, que admitió nuevas definiciones, nuevos alcances.

Justamente esa perspectiva de cuidado es la que está detrás de la creación de la figura el control de admisión y permanencia, ya no desde la seguridad pública sino dentro del ámbito de la seguridad privada. Esto no la posiciona en un lugar de competencia ni de reemplazo con el Estado, sino de complementariedad. De hecho, es el propio Estado el que impulsa la regularización del ámbito y lo controla a través de una serie de agencias. Este enfoque no ha sido explorado y representa una posibilidad de gobernar la seguridad desde una perspectiva democrática, priorizando los derechos de las personas por sobre la propiedad privada.

La sanción de la Ley 26.370 significó un desplazamiento de una tradición histórica del trabajo de seguridad en espectáculos y discotecas vinculada al cuidado del establecimiento y la propiedad privada hacia una centrada en la protección del público. Sin embargo, en la práctica, además del cuidado del público, los controladores de admisión y permanencia se ocupan especialmente de la gestión de un orden procura garantizar el desarrollo del espectáculo.

En nuestra investigación observamos que el proceso de regulación propuesto por la legislación todavía es incipiente, y el Estado no alcanza a formar, registrar y controlar el trabajo de los controladores ni el cumplimiento de sus derechos. El universo de trabajadores de control de admisión y permanencia está caracterizado por la informalidad y la irregularidad. A comienzos de 2021 no había ni un solo trabajador registrado en el RECAP, organismo a cargo del sector. A pesar de los intentos de la nueva gestión en conjunto con un renovado impulso de la Comisión Sectorial Martín Castellucci a partir del año 2022 son apenas un centenar los controladores registrados en la provincia de Buenos Aires de un total

estimado de alrededor de diez mil. Los esfuerzos de la Comisión Sectorial representan un primer paso necesario, pero no suficiente para lograr la integración de los controladores al sistema formal y profesional en tanto se concentran específicamente en promover el registro en el RECAP a partir de facilitar el trámite. Sin embargo, si no se consideran incentivos materiales concretos para transformar las condiciones laborales de precarización e informalidad, es difícil que se logre involucrar y convencer a los trabajadores de las ventajas y necesidad de su inclusión en el registro. Para esto resulta fundamental el aporte de las ciencias sociales y de diversos actores para conocer e incorporar la perspectiva de los propios controladores de admisión y permanencia. En ese sentido, registrar a los trabajadores no debiera ser un objetivo en sí mismo, sino dentro de un programa amplio de formación, profesionalización y formalización de las condiciones laborales para incluir y reforzar una perspectiva de cuidados. En ese marco, nos preguntamos por la posibilidad de una agencia pública de control de admisión y permanencia. Entendemos que desde la propia práctica estatal se pueden subvertir en muchos casos las lógicas mercantiles que gobiernan a las empresas privadas en los términos de la maximización de ganancias. Así, la incorporación de un conjunto de controladores de admisión y permanencia formados en los cursos pautados por el propio estado dentro de un organismo estatal podría influir en el mercado laboral de controladores.

Este aspecto es fundamental también para entender el tipo de orden que se propone sostener desde las empresas de control de admisión y permanencia y los controladores. Al repasar sus principales tareas y prácticas vemos una intencionalidad primordial en regular conflictos para garantizar el desarrollo del espectáculo y maximizar las ganancias empresariales en los monopolios de venta de comida, bebida y *merchandise* al interior del establecimiento.

Una gran novedad en este sentido durante el período analizado fue la transformación de los dispositivos de control en el ingreso. La práctica de cacheo fue reemplazada por un control

visual sin contacto sobre el cuerpo ni las pertenencias del público. En cambio, se incorporaron tecnologías digitales para la lectura de códigos QR en las entradas, evitando el uso de papel, termómetros para la detección de síntomas febriles, difusores para rociar alcohol diluido en agua para desinfectar las manos de los ingresantes y la obligación del uso de tapabocas. A su vez, se reorganizó la disposición general del espacio en espacios grupales separados entre sí que se denominaron *burbujas*, en el marco de la reducción de la cantidad de público para garantizar esas distancias.

Esto implicó un proceso de adaptación a nuevas tareas y formas que transformaron el cotidiano del trabajo de la seguridad. Si previo a la pandemia el momento fundamental era el ingreso y el cacheo, en tiempos de DISPO asignar y controlar las burbujas pasó a ser uno de los puntos más complejos y trabajosos. Ya no sólo se fija la vigilancia en el ingreso sino en todo el espectáculo.

Pero no todos los públicos permiten o acceden a los nuevos modos pandémicos. Los trabajadores de la seguridad y los dueños de la productora a cargo del Teatro Ópera entendieron que las nuevas condiciones de seguridad necesarias no podían garantizarse con cualquier tipo de público. Esas condiciones de distanciamiento, burbujas sanitarias, público sentado en asientos preasignados, uso del tapabocas, limpieza con alcohol, colocaron a los asistentes a los recitales en un rol más pasivo respecto de la obra, más similar al de los espectadores de un teatro tradicional que al de un recital de rock donde cantan, saltan, bailan, hacen pogo, siendo parte activa de la animación del propio evento. En ese sentido, el vínculo de los responsables de la seguridad con este público fue de control y vigilancia para buscar garantizar un orden que respetara las nuevas normativas.

Recuperando la perspectiva de los actores, esta selección de tipos de bandas y tipos de públicos que prioriza la música indie, el pop y otros ritmos melódicos por sobre las bandas de rock, se dio en el marco de un proceso más amplio de reorganización del circuito musical

de la ciudad desde la masacre de Cromañón. Con esos cambios, los espacios del *under* como centros culturales o clubes perdieron peso, las grandes bandas de rock pasaron especialmente a tocar en espacios más grandes y abiertos como el polideportivo del club Atenas o en el Estadio Único. Mientras, se conformó el circuito entre los teatros Ópera, El Teatro Bar y Metro, con prioridad para la música indie, el pop y otros artistas generalmente externos al rock chabón, además de *stand-up* y otro tipo de espectáculos no musicales. En ese sentido, el recorte durante la pandemia reforzó una selección estética y organizativa que se venía dando desde la reinauguración del Teatro Ópera como sala de espectáculos.

Esta clasificación de tipos de públicos es propia del universo de la seguridad en espectáculos. Productores y especialmente trabajadores de la seguridad, ordenan al público en relación a sus adscripciones respecto del rock como modelo de recital. Muchos de ellos, especialmente los varones, incluso se presentan como rockeros. El rock, en ese sentido, no es entendido sólo como un ritmo musical sino como un movimiento. Y el imaginario de público asociado al rock es especialmente el de varones entre veinte y cuarenta años, que en muchos casos consume grandes cantidades de alcohol, que busca ser parte de los espectáculos haciendo pogo y saltando, que tiene una perspectiva antipolicial que lo enfrenta con las agencias de seguridad y que demuestra aguante al seguir a las bandas que lo representan en cualquier condición.

Esa configuración de públicos por parte de los controladores es parte de un modo de ser seguridad, en tanto habilita una serie de prácticas en relación con ese tipo de público. Porque con ese público, rockero, que representa un interlocutor legítimo en un enfrentamiento físico, es posible e incluso recomendable y hasta entretenido pelearse. Ser seguridad es, entre otros aspectos, estar preparade para esas peleas.

Cuando los trabajadores de seguridad del Teatro Ópera presentan su trabajo relatan escenas de riesgo, enfrentamientos, avalanchas y peligros. Esos riesgos, al menos en relación a las

observaciones del trabajo de campo, se encuentran sobrerrepresentados, dentro de lo que es una rutina mucho más burocrática y cargada de tiempos muertos que de peligros y enfrentamientos. Sin embargo, el ser seguridad queda presentado como una profesión riesgosa y atravesada por violencias provocadas por el público, y la necesidad de ser valiente para afrontarlas.

Ese riesgo, esas experiencias y relatos de violencias tienen también una capacidad productiva en la generación de grupalidad y en el disfrute. Quienes trabajan de seguridad en el Teatro Ópera son en su mayoría controladores de carrera y con una perspectiva de continuidad en el trabajo. Su elección, su continuidad, no es sólo por la posibilidad laboral y material de generar un ingreso, sino también por el placer de la tarea. Trabajar y disfrutar no son en sus perspectivas aspectos opuestos, pueden ser complementarios. El disfrute lo encuentran en la música, en acceder a los conciertos, en las prácticas de control, en generar y sostener un orden, y también, a veces, en las peleas y las experiencias más riesgosas y violentas. “*Te tiene que gustar la noche*” escuchamos decir una vez a una controladora. En ese sentido, mostramos que la tarea además de una dimensión laboral, tiene una dimensión de disfrute. En la experiencia de ser seguridad, todos estos elementos son importantes para constituir un nosotros y para impulsar el deseo y la continuidad.

Pero no todas las experiencias son iguales. El género es una característica que atraviesa y estructura los roles y expectativas en torno al trabajo en seguridad. A las mujeres se les valoran aspectos relacionados a los estereotipos sociales ampliamente difundidos que asocian la feminidad al cuidado. Sin embargo, ellas rescatan también su potencialidad para el uso de la fuerza y su profesionalismo. Los roles jerárquicos, tanto en la empresa productora como entre los controladores, están reservados para los varones, que ocupan los cargos de jefe de seguridad y de encargados de la noche. La circulación de la palabra, de los relatos de peleas y riesgos, en las rondas colectivas, es todavía propiedad masculina. Para escuchar sus

historias, para conocer sus puntos de vista, fue necesario un acercamiento más íntimo, individualizado, fuera de los focos de la grupalidad donde sus voces son silenciadas.

Las mujeres también, en su trabajo, pueden ser víctimas de violencias de género, especialmente de parte de colegas o de sus jefes. Ellas expresan no sentir un trato igual por parte del público, no tener el mismo respeto, que deben ganarse. Al presentar su trabajo, destacan su capacidad para el enfrentamiento físico y para ejecutar técnicas de defensa personal y de neutralización, mientras lamentan ver limitado su accionar por las posibles represalias o denuncias que pudieran recibir. Se muestran fuertes y destacan en de su trayectoria los enfrentamientos que las ponen a la altura de los varones para defenderse y hacer un trabajo históricamente masculinizado. Mientras tanto, siguen ocupando posiciones subalternas en los trabajos y en el sector en general, con poca o nula representatividad en los espacios de poder, y con voces silenciadas en el espacio público y las charlas cotidianas en torno a la experiencia de ser seguridad, que deben ser rastreadas en particular para poder escucharlas y conocerlas. Esas voces expresan que ser seguridad implica especialmente la incorporación de una serie de técnicas y estrategias de gestión de los cuerpos y las personas para prevenir conflictos y que, en ese sentido, el género no es un impedimento para el profesionalismo.

A lo largo del trabajo analizamos en profundidad el proceso de profesionalización de los controladores de admisión y permanencia y sostenemos que es uno de los ejes fundamentales para comprender la gestión de la seguridad en el Teatro Ópera y en los espectáculos musicales en Argentina en general. La sanción de la Ley 26.370, la conformación de la figura de control de admisión y permanencia y el curso de formación profesional son la principal política estatal para el gobierno de la seguridad en estos eventos.

A partir de un análisis de la currícula del Curso de Formación Laboral N° 420 explicamos que está pensado desde una perspectiva profesionalizante que busca transformar a les

tradicionales patovicas en controladores de admisión y permanencia, entendidos como trabajadores orientados al cuidado de del público y del cumplimiento de sus derechos. Sin embargo, el proceso de profesionalización tiene múltiples aristas que no se limitan a la transmisión vertical desde la perspectiva normativa hacia los trabajadores. En la práctica, aún frente a los intentos de regular las violencias provocadas por los trabajadores desde una perspectiva de comunicación asertiva y prevención de riesgos, los controladores manejan una amplia variedad de recursos para gestionar conflictos en las que las tradiciones del rubro y las experiencias previas son fundamentales.

En ese marco, el uso de ciertas técnicas y prácticas violentas es comprendido como una estrategia legítima y necesaria para actuar, especialmente cuando el público vulnera el orden moral en relación al respeto y el honor que da legitimidad a la voz de los controladores como garantes de la seguridad. Hablar y pegar, en el plano de los controladores no son opuestos sino complementarios. Hablar puede implicar convencer, pero también amedrentar. Saber pegar es importante, tanto como saber medirse y regular las agresiones. El modelo ideal de trabajador, entonces, es quien sabe utilizar ambas herramientas de acuerdo al contexto y las personas adecuadas, manteniendo el orden.

En ese modelo, no todos tienen las mismas posibilidades o los mismos recursos. Vimos como el género es una variable que implica desigualdades ya que, mientras que los controladores varones son generalmente vistos como poseedores de capacidad de ejercer la violencia, de pelear y de imponer respeto, las mujeres consideran que deben demostrarlo, que no son reconocidas a priori como una amenaza. Tampoco es igual la forma de llegar a esos recursos. Para las mujeres las técnicas defensivas suelen ser parte del aprendizaje en el marco de la profesionalización, mientras que los varones en general tienen experiencia en deportes de enfrentamiento físico como el boxeo o las artes marciales y en peleas informales en distintos ámbitos. Este no es el único aspecto a considerar, la edad, el cuerpo, la experiencia, son puntos

fundamentales para lo que se considera como tener presencia.

Además, como señalamos, esos recursos son contextuales y relacionales. Ocupar un lugar en el organigrama de una empresa, tener un reconocimiento o experiencia, son factores que habilitan mayor o menor margen de acción. Los espacios también condicionan las posibilidades: no es lo mismo hacer seguridad en el Teatro Ópera que en Atenas; en la ciudad de La Plata que en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, ya que los controles son diferentes. La amplitud de recursos de los trabajadores también está dada por sus interlocutores. El público con el que se relacionan es parte fundamental para comprender los modos en que evalúan sus prácticas. Hay públicos que, desde su perspectiva, habilitan y legitiman una pelea, y otros con los que representa un riesgo de denuncia, hay públicos a quienes es más sencillo amedrentar y otros que pueden tomar una agresión como una provocación.

En definitiva, entendemos que los controladores organizan la seguridad en base a una serie de criterios y lógicas que pueden entrar en tensión entre sí, incluyendo los aspectos normativos, la maximización de las ganancias por parte de la empresa que les contrata, la gestión de un orden moral en el que se respete su figura, la búsqueda de entretenimiento, la reducción de conflictos y, en general, la búsqueda por sostener un orden que garantice la continuidad del espectáculo. La resolución de esas tensiones se produce en la práctica de acuerdo a los recursos, contextos y relaciones donde actúa cada uno.

A lo largo de esta tesis exploramos, a través del análisis de la gestión de la seguridad en el Teatro Ópera en el año 2021 un proceso de gobierno y regulación de la seguridad y las violencias en espectáculos en la Argentina. Entendemos que a partir de la sanción de la Ley 26.370 comenzó un proceso de profesionalización que organizó la seguridad de estos eventos dentro del área de seguridad privada y que, tras más de diez años de la sanción de la ley, es la incorporación de los trabajadores a la regulación estatal es incipiente y mínima. El universo de los controladores de admisión y permanencia está signado por la informalidad, la

irregularidad y la precarización, limitando la capacidad del Estado para intervenir en su formación y su regulación.

En ese sentido, consideramos que la condición de privatización del ejercicio de control y permanencia es un aspecto a problematizar y sobre el cual preguntarse, habilitando la posibilidad de analizar las implicancias de una agencia estatal dedicada a estas tareas y las posibilidades de intervenir en el mercado laboral del rubro mejorando las condiciones y las exigencias. En cualquier caso, el registro de los trabajadores es una condición necesaria para el desarrollo de políticas públicas hacia el sector, pero también es apenas el comienzo de un proceso largo para la aplicación de la ley y la construcción de una seguridad democrática que respete los derechos de los trabajadores y se base definitivamente en el cuidado del público y la prevención de riesgos desde prácticas profesionales, reduciendo las violencias y haciendo de los espectáculos un espacio abierto, democrático, cuidado y seguro.

## **Bibliografía**

Alabarces, Pablo (2004). *Crónicas del aguante. Fútbol, violencia y política*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Alonso, L. E. (1999). *La mirada cualitativa en sociología*. Madrid: Editorial Fundamentos: Madrid.

Baker, S y Edwards, R. (2012). *¿How many qualitative interviews is enough?*. Londres: National Centre for Research Methods Review Papers.

Benítez Larghi, S., Ortale, M. S. y Adriani, L. (2022). Entrevista a Juan I. Piovani. Las Ciencias sociales frente a la pandemia en Argentina. *Cuestiones de Sociología*, 26.

Boix, O. (2011). [\*Yo toco la guitarra como soy: Una aproximación etnográfica a la escena indie platense\*](#) (Tesis de grado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Argentina.

Boix, O. (2016). [\*Música y profesión: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata \(2009-2015\)\*](#). (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Argentina.

Bover, T (2013). Una cuestión de criterio. Sobre los saberes policiales. En Frederic, S., Galvani, M., Garriga Zucal, J. y Renoldi B. (eds.) *De armas llevar. Estudios socioantropológicos sobre los quehaceres de policías y de las fuerzas de seguridad*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Burgess, R. (1984) *In the Field: An Introduction to Field Research*. Londres: Allen and Unwin

Cabandié, B. (2017). *Entre patovicas y controladores, un acercamiento etnográfico al control de admisión y permanencia, La Plata 2014-2016* (Tesis de grado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Argentina.

Cabandié, B. (2019). Control de admisión y permanencia. Un estudio etnográfico sobre la profesión de patovicas y controladores/as en La Plata. En Calandrón, S. y Galar, S. (eds.). *Actores e instituciones de la seguridad en la provincia de Buenos Aires*. La Plata, Buenos Aires. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; CLACSO. Recuperado de

<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.879/pm.879.pdf>

Cabral, P., Lio, V. y Urtasun, M (2023). ¿Quién cierra la calle? Poblaciones vulnerables, fuerzas policiales y disputas políticas por el cerramiento del espacio público durante la pandemia en la ciudad de La Plata. En Garriga Zucal, J. *Violencias, vulnerabilidades y fuerzas de seguridad. Una perspectiva federal*. Buenos Aires: Teseo Editorial.

Calandrón, S. (2018). *Mujeres armadas en las policías y las fuerzas armadas argentinas*. Buenos Aires: Paidós.

Calandrón, S. y Galar, S. (2017). El llanto de la sirena. Heroísmo y sacrificio en la construcción pública de la figura de bomberos en la Argentina contemporánea. En Garriga Zucal, J. (comp) *Sobre el sacrificio, el heroísmo y la violencia. Aportes para comprender las lógicas de acción en las fuerzas de seguridad*. Buenos Aires: Editorial Octubre,.

Centro de Estudios Legales y Sociales (2016). Derechos Humanos en la Argentina. Informe 2016. Recuperado de <https://www.cels.org.ar/especiales/informeannual2016/#prologo>

Cingolani, J. (2011) *Una aproximación a las representaciones y prácticas de la escena del rock post Cromañón* (Tesis de grado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.699/te.699.pdf>

Cingolani, J. (2019). *Pensó que el rocanrol solo era el show: Consensos, tensiones y disputas en la configuración del circuito de rock platense* (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1716/te.1716.pdf>

Coffey, A. y Atkinson, P. (1996) *Encontrar el sentido a los datos cualitativos*. Medellín: UDEA.

Comisión Provincial por la Memoria (2016). Informe anual 2016 Sobre el sistema de encierro y las políticas de seguridad en la provincia de Buenos Aires El sistema de la crueldad X. Recuperado de

[https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/cct/informesanuales/Informe\\_2016.pdf](https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/cct/informesanuales/Informe_2016.pdf)

De Certau, Michel (2007). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Denzin, N. Y Lincoln, Y (2005). *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage.

Fassin, Didier (2016). *La fuerza del orden. Una etnografía del accionar policial en las periferias urbanas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Fontana, A y Frey, J. (2005) The Interview, from neutral stance to political involvement. En N. K. Denzin y S., Lincoln (comp.). *The Sage Handbook of Qualitative Research* (695-727). Londres: Sage.

Frederic, S. (2013). La formación policial en cuestión: impugnación, valoración y transmisión de los “saber hacer” policiales. En Frederic, S., Galvani, M., Garriga Zucal, J. y Renoldi B. (eds.) *De armas llevar. Estudios socioantropológicos sobre los quehaceres de policías y de las fuerzas de seguridad*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Frederic, S. (2019): “Más o menos policías. ¿Esa es la cuestión?”

<https://www.revistaanfibia.com/sabina-frederic-mas-o-menos-policias-esa-es-la-cuestion/>

Galar, S. (2017). Problematizar el problema. Apuntes para complejizar el abordaje de la inseguridad en la dimensión pública. *Papeles de Trabajo*, 11 (19), pp. 61-76.

Galeano D. (2009) Médicos y policías durante la epidemia de fiebre amarilla (Buenos Aires, 1871). *Salud Colectiva*, 5(1) pp.107-120.

Garland, D. (2005). *La cultura del control. Crimen y orden social en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Garriga Zucal, J. (2007). *Nosotros nos peleamos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Garriga Zucal, José (2010). ‘Se lo merecen’. Definiciones morales del uso de la fuerza física entre los miembros de la Policía Bonaerense. En: *Cuadernos de Antropología Social*, n.32.

Garriga Zucal, José (2016). *El inadmisibles encanto de la violencia: policías y barras en una comparación antropológica*. Buenos Aires: Cazador de tormentas libros.

Garriga Zucal, J. (2021). Hombre estudiando hombres. En Hang, J., Hijós, N. y Moreira, V., *Deporte y Etnografía. Pensar la investigación social entre los géneros*. Buenos Aires: Gorla.

Garriga Zucal, José y Noel, Gabriel (2010). Notas para una definición antropológica de la violencia: un debate en curso. *Publicar en Antropología y en ciencias sociales*, Buenos Aires.

Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.

Gendler, M. A., Rullansky, I. y Abiuso F.L. (2022). Vigilar y castigar en pandemia. Desafíos teórico-metodológicos en torno a la (in)definición del “ciberpatrullaje”. *Revista Ensamblajes y Perspectivas de la Carrera de Sociología*, 12 (12) pp. 494 – 527.

- Glaser, B. y Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. Nueva York: Aldine Publishing Company.
- Guber, R. (1991). *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Legasa.
- Guber, R. (2011). *La etnografía, método campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Gutiérrez, I. (2005). La discoteca en Buenos Aires. En Margulis y otros, *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes de Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Bilbos.
- Kessler, G. (2009). *El sentimiento de inseguridad. Sociología del temor al delito*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Lorenc Valcarce, F. (2013). Estado, policías y criminalidad: Seguridad pública y seguridad privada en la Argentina actual. *POSTData*, 18 (1).
- Lorenc Valcarce, F. (2014) *Seguridad privada. La mercantilización de la vigilancia y la protección en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Margulis, M. (2005). La cultura de la noche. En Margulis y otros, *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes de Buenos Aires*. Editorial Bilbos: Buenos Aires.
- Massey, D. (2012). *Un sentido global del lugar*. Barcelona: Icaria.
- Marra, L. (2012). La requisita personal en el proceso penal. Garantías constitucionales comprometidas. El excepcional supuesto de la actuación policial sin orden judicial. *Revista del Instituto de Estudios Penales*, 7.
- Marradi, A., Archenti, N. y Piovani, J.I. (2018). *Manual de metodología de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Maxwell, J. A. (1996) *Qualitative research design. An Interactive Approach*. Londres: Sage.
- Monjardet, D. (2010). *Lo que hace la policía: sociología de la fuerza pública*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Nahón, Cecilia (2010). Transformaciones económicas en la década del noventa en la Argentina: la consolidación de la valorización financiera. En Arceo, N. y Socolovsky Y. (edd) *Desarrollo económico, clase trabajadora y luchas sociales en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: IEC-CONADU.
- Ortiz de Rosas, F. (2011). La seguridad privada en Argentina. Documento de trabajo para Fundación Arias para la Paz y el Progreso Humano.

Rodríguez Alzueta, Esteban (2014). *Temor y control. La gestión de la inseguridad como forma de gobierno*. Buenos Aires: Futuro Anterior Ediciones.

Rosa, S. G. (2022) Los cacheos en el fútbol argentino. Entre la sospecha masiva y la selectividad. *Cuestiones Criminales*, 5 (9), LESYC.

Rosa S. G. y Cabandié, B. (2018). La seguridad en eventos masivos. Control de Admisión y Permanencia en el Estadio Ciudad de La Plata. *Actas de las X Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*, Argentina. Recuperado de

<http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar/x-jornadas/actas/RosaPONmesa33.pdf/view?searchterm=None>

Rosa, S. G. y Cabandié, B. (2022). La seguridad en espacios de acceso de público y masivo, una deuda pendiente. *Minerva. Saber arte y técnica*, VI(II), Instituto Universitario de la Policía Federal Argentina.

Saín, M. (2008) *El leviatán azul. Policía y política en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sánchez Trolliet, Ana (2014), *Te devora la ciudad. Cultura rock y cultura urbana en Buenos Aires (1965-1970)* (Tesis de Maestría). Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina.

Segura, R., y Pinedo, J. (2022). Espacialidad, temporalidad, situacionalidad. Tres preguntas sobre la experiencia de la pandemia en/desde la ciudad de La Plata. *Cuestiones De Sociología*, 26 (130). Recuperado de <https://doi.org/10.24215/23468904e130>

Segura, R. y Vélez, J. (2020). Ordenar la casa. Securitización, jerarquización y regulación del espacio urbano en la política de *Cambiamos en La Plata* (2015-2019). *Revista Intersecoes*, 22 (2) pp.388-412, Rio de Janeiro

Semán, P. (2006). *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires, Gorla.

Seman, P. y Vila, P. (eds.) (2008). “Dossier: Música e identidades juveniles en la Argentina contemporánea”, en *Revista Transcultural de Música*, 12. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/3/trans-12-2008>

Seman, P., y Wilkis, A. (2021). ¿Por qué no hacen caso? Normas, creencias y política en contexto de pandemia. *Ciudadánías. Revista De Políticas Sociales Urbanas*, 8.

Shearing, C. y Stenning, P. (1985). From the Panopticon to Disney World: The development of discipline. En Dobb, A. N. *Perspective in Criminal Law* (pp. 335-349). Toronto: Law

Book.

Sirimarco, M (2017). El relato del “caído en cumplimiento del deber: cuando la falla se vuelve la gloria”. En Garriga Zucal, J. (comp.) *Sobre el sacrificio, el heroísmo y la violencia. Aportes para comprender las lógicas de acción en las fuerzas de seguridad*. Buenos Aires: Editorial Octubre.

Sirimarco, M. (2022). Entre el cuidado y la violencia. Fuerzas de seguridad argentinas en pandemia y aislamiento. *Revista de Estudios Sociales*, 78 (10).

Sozzo, M. (2000). Seguridad urbana y tácticas de prevención del delito. *Cuadernos de Jurisprudencia y Doctrina Penal*, pp.103-136.

Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

Vila, P. (1987). El rock. Música argentina contemporánea. *Punto de Vista*, 30, pp. 23-29. Buenos Aires.

Wacquant, L. (2010). *Las dos caras de un gueto. Ensayos sobre marginalización y penalización*. Buenos Aires: Siglo XXI.