

3. AC/DC: antes y después de Cromañón. Discursos sobre el riesgo y el rock

DANIELA HELLBUSCH Y GONZALO VICENS

Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada
Año IV, # 9, Primer semestre 2013
Buenos Aires ARG | Págs. 49 a 60

49

Nos proponemos analizar las *relaciones discursivas entre el rock como espectáculo y la percepción del riesgo*, entendida esta última como una construcción social significativa en la que el peligro puede aparecer visualizado como un elemento central de la vida social que se traduce en un escenario de incertidumbre que acompaña la vida cotidiana. El marco de análisis está dado por los hechos sucedidos en el local *República Cromañón* durante el recital de la banda de rock *Callejeros*, en la ciudad de Buenos Aires en diciembre de 2004, que dejaron como saldo ciento noventa y cuatro personas muertas y miles de heridos, discapacitados y afectados psicológicamente, constituyéndose así en un suceso trascendental para la vida del rock en Argentina. Los discursos analizados pertenecen a los tres actores principales involucrados en el espectáculo de rock: los productores, los músicos y el público asistente. Se trata de un artículo que busca aportar líneas de reflexión sobre las problemáticas de la comunicación de las instituciones para evitar situaciones de riesgo y/o para actuar ante catástrofes consumadas.

Palabras clave: Comunicación del riesgo ~ Cultura rock ~ Discursos y representaciones ~ Instituciones ~ Cultura juvenil

We intend to analyze the discursive relations between rock music as a show, and the social perception of risk. We define the later as a social significant construction in which danger can appear displayed as a central element of social life that translates into a scene of uncertainty in the daily life. The research framework results from the events that took place in the night club *República Cromañón* during the recital of the rock band *Callejeros*, in the city of Buenos Aires in December 2004, which left a balance of 194 people dead and thousands injured, disabled and psychologically affected, thus becoming an important event for the life of rock in Argentina. The discourses analyzed belong to the three main actors involved in the rock show: the producers, the musicians, and the audience. This is an article that seeks to propose reflection lines about the problems of the institutions of communication, to avoid risk situations and/or to act in case of disasters.

Key words: Risk communication ~ Rock culture ~ Discourses and representations ~ Institutions ~ Youth culture

Introducción

El objetivo de este artículo es indagar las relaciones entre cultura del rock y cultura del riesgo. Es indudable que cada uno de los campos abre a núcleos problemáticos diversos y específicos, pero cuando los vinculamos, aparecen nuevas dimensiones para observar. Sostenemos la importancia de analizar las relaciones entre el rock como espectáculo público y las problemáticas del riesgo basadas en su impacto potencial y real respecto de la pérdida de vidas, pero también, en la necesidad de generar algunos aportes concretos sobre las problemáticas de la comunicación del riesgo en las instituciones.

Los hechos acontecidos en el desastre de Cromañón hicieron aflorar un conjunto de temas respecto de *lo juvenil como amenaza*, a la vez que pusieron en el centro el rol del Estado en su capacidad y autoridad para regular las prácticas sociales que involucran modos de convivencia en el espacio público. Luego de Cromañón, las normativas que se relacionan con la seguridad de los shows se intensificaron a tal punto que las inspecciones cada fin de semana se multiplicaron, los controles de entrada, permanencia y salida de un show se hicieron más rigurosos, y muchos locales se vieron en la obligación de cerrar definitivamente, debido a que no pudieron afrontar el alza de los costos que se imponía para mantener abiertas sus puertas (más personal de seguridad, refacciones, etc.) por lo que muchas prácticas vinculadas a la cultura del rock se transformaron casi a la fuerza.

50

Los espectáculos de rock son espacios de socialización que pueden reunir a miles de jóvenes que junto con el placer de escuchar música, asisten a ellos por un conjunto de motivos: seguir a su banda preferida, reunirse con amigos, vivir una experiencia directa, etc. Representan un espacio de expresión, de pertenencia y de identificación. Consideramos que estudiar esa cultura-rock, en particular aquella que está más vinculada con lo que se denomina *cultura del aguante* en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires, y entender ciertos mecanismos que regulan esa participación —a veces a través de conductas que pueden ubicarse en un límite borroso entre el entretenimiento y el riesgo—, puede servir para que esos espacios de expresión juvenil funcionen con mayor sentido de comunidad y de valoración de la vida propia y de los demás.

La elección de los actores a investigar (público, músicos y productores pertenecientes al circuito *under*¹ del rock) encuentra su fundamento en la necesidad de tener una visión amplia de los sectores implicados en los recitales de rock. Se realizaron siete entrevistas por cada tipo de actor, veintiún entrevistas en profundidad en total, con el objetivo de intentar cubrir un espectro relacionado específicamente con lo *under* del ambiente rockero y que además, fuese representativo respecto de los actores directos que participaron de lo ocurrido en Cromañón.

1 Se puede entender el “*under*” o “*banda under*” como ser alternativo, independiente, mantenerse por fuera, al menos en parte, del circuito comercial de la industria musical. Con esa denominación hacemos referencia a las bandas que por su convocatoria, difusión y marginalidad, se mueven en la periferia del circuito mainstream de la industria musical del rock.

Enfoque teórico

Nuestra perspectiva teórica articula una mirada sobre la cultura del riesgo como condición de la época, con un análisis más micro sobre la realidad del rock en la ciudad de Buenos Aires y la palabra de sus actores. Esa palabra va a ser estudiada en su dimensión significativa, a partir de las marcas presentes en los discursos, producto de sus condiciones sociales de producción, discursos anteriores que funcionan en una red significativa que articula de manera compleja sentidos del pasado y del presente, de la cultura alta y de la cultura baja, etc. Por esta razón, nuestro trabajo tiene en cuenta la Teoría de los Discursos Sociales de ELISEO VERÓN, quien sostiene que es en la semiosis, la dimensión significativa de los fenómenos sociales, donde se construye la realidad de lo social. “El análisis de los discursos sociales abre camino, de esa manera, al estudio de la construcción social de lo real” (1987: 126). Entonces, no buscamos el sentido personal o subjetivo en la palabra de cada uno de los entrevistados, sino aquello que emerge en su discurso como condiciones de la época que *nos hace hablar* a partir de ciertos relatos que ponen en evidencia la acción de la cultura sobre los sujetos.

51 Asimismo, desde FERNÁNDEZ (1995), tenemos en cuenta la importancia de estudiar el *estilo discursivo social* del segmento poblacional sobre el que se pretende incidir a través de un plan de comunicación. Sucintamente, podemos definir el estilo discursivo social como el conjunto de los modos de producción y de lecturas de textos con los que un sector de la sociedad (o una sociedad en su conjunto) delimita, en un momento histórico determinado, las fronteras discursivas que lo diferencian de otros sectores dentro de la misma. Estas fronteras socio-discursivas pueden corresponderse con diferencias regionales, políticas, generacionales, etc.; o con distintas combinaciones entre ellos.

Pensamos la *comunicación del riesgo* como una responsabilidad de las instituciones de gobierno tendiente no sólo a la realización de acciones y a la difusión de los mensajes que organicen los momentos de desastre, sino como una política preventiva que a través de la educación genere conciencia y responsabilidad en todos los actores involucrados. Es evidente que respecto de esto último, no le cabe el mismo rol a todos esos actores: los privados juegan un papel fundamental en el que negocio y responsabilidad muchas veces entran en colisión. Por su parte, el Estado es responsable de la regulación, el control y la sanción, ciclo que se completa con la educación; además es el único actor social en capacidad y autoridad de intervención ante desastres que por sus características ponen al límite los recursos sanitarios y de seguridad de una sociedad².

Riesgo y cultura

Un abordaje teórico sobre el riesgo puede seguir el curso de dos vertientes marcadamente diferentes. Una de ellas sería entender al riesgo como hecho fáctico, es decir,

2 Otras instituciones tanto públicas como privadas pueden aportar de manera complementaria y significativa en la difusión de acciones responsables. Y finalmente aparece la responsabilidad individual respecto de qué hacer o qué dejar de hacer. Pero es necesario tener en cuenta que la apelación a la voluntad y a la buena conciencia puede convertirse en “voluntarismo social”, si esa apelación no trama en una acción y una palabra del Estado sostenida y orientadora.

cómo un hecho objetivo, independiente de una acción humana que lo perciba, interprete o signifique. La otra es estudiar el riesgo a partir de una noción vinculada a la percepción, que implica tener en cuenta tanto las representaciones sociales de una comunidad hacia el riesgo en general, como hacia los diferentes tipos de riesgos en particular (delincuencia, desastres naturales, riesgo de contraer enfermedades mortales, accidentes de tránsito, riesgos ambientales, etc.).

Siguiendo la línea planteada por este segundo enfoque, la antropóloga social MARY DOUGLAS (1996) señala que toda aquella disciplina que estudie el riesgo está obligada a dar cuenta de los condicionamientos que la dimensión cultural ejerce en la percepción del riesgo de todo individuo que vive en comunidad. Para Douglas los peligros son seleccionados culturalmente y a partir de allí se produce su reconocimiento. La cultura es el “principio codificador por el que se reconocen los peligros” (*Íbid*). Por lo tanto, si tenemos la intención de investigar la percepción pública del riesgo, nuestra atención debe hacer foco no en el peligro sino en las instituciones. El “agente racional” es un ser cuyos valores y elecciones están enmarcados en una determinada cultura.

A su vez, SZNAIDER *et al* (2007) sostienen que “la emergencia y el desastre son acontecimientos de la vida urbana socialmente construidos”; la noción de riesgo en relación con la emergencia y la catástrofe supone un *tipo de configuración de sentido* por la que un sujeto o un sector de la sociedad “percibe, evalúa y actúa preventivamente respecto a un peligro real o potencial, en una relación que nunca es del todo directa ni mecánica respecto a la dimensión funcional del riesgo” (*Íbid*). Esta noción del riesgo se expresa comúnmente a través de *relatos reguladores*, relatos particulares donde las partes intervinientes “se invisten de alguna dimensión actancial”, es decir, una forma de ser y hacer en el texto en el cual el sujeto se inscribe como héroe, escéptico, fatalista, sacrificado, etc. (*Íbid*). Para estas autoras, en el momento anterior a la emergencia existiría una *temporalidad desplazada* que pondría en juego dos posiciones del sujeto frente al incidente. Una primera, la *evitativa*, se trata de una posición abandonada que no implica ni demanda esfuerzo particular, ni atención o reflexión frente a acontecimientos potenciales. El sujeto, simplemente, se entrega a las situaciones cotidianas de la vida social. La segunda posición es la *preparativa*, que incluye necesariamente a la primera. El hecho de que la incluya se debe a que como actores sociales, no podemos estar en alerta de manera permanente. Lo *preparativo* es una conducta que una vez que fue internalizada requiere para el equilibrio subjetivo y social de amplios márgenes de “abandono”. Es que frente a un incidente traumático o a su eventual emergencia, la *sobrepercepción del riesgo*, o el estado de alerta máxima en el sujeto pueden llevar a la enfermedad o, en su exceso, al abandono de las conductas preparativas porque se instala un sentido de impotencia. La posición *preparativa* impone un orden del hacer y una serie de conductas preventivas, un estado de atención que supone un esfuerzo reflexivo y evaluativo por parte del sujeto. El objetivo sería lograr una conducta que permita desarrollar en la vida cotidiana acciones de prevención y cuidado que una vez internalizadas y naturalizadas, no le demanden al sujeto un esfuerzo de atención y evaluación permanente, y que a la vez permitan capitalizar experiencias del pasado y generar aprendizajes.

Rock chabón y cultura del aguante

A *Callejeros* se lo reconocía como una banda de *rock barrial* o *rock chabón*³, tanto por aspectos musicales como extra musicales. Pero ¿qué es el rock chabón? Definir qué tipos de bandas se circunscriben dentro del rock chabón es problemático. Tanto entre sus defensores como entre sus detractores, no aparecen explicitadas características específicas que legitimen la clasificación. Para GARRIGA ZUCAL (2008), el término fue creado por la prensa especializada en la década de 1990. El autor ensaya una sucinta definición que puede servir como primera aproximación; afirma que el rock chabón designa a una parte del gran universo del rock que se produce en Argentina, que se caracteriza por un estilo más bien rústico⁴, con ribetes nacionalistas, y que proviene de los suburbios. Es decir que, a diferencia del rock de 1970 y 1980, que provenía de las clases medias urbanas, tanto en lo que respecta a sus músicos como a su público, el rock chabón posee una identidad de clase que incluye a los sectores más relegados de la sociedad.

53

Pero más allá de las dificultades en torno a una definición precisa, es posible afirmar que un elemento central en el rock chabón que caracteriza a este subgénero se relaciona con lo que se dio en llamar como *futbolización del rock*. Si, como afirma ALABARCES, en los años 70 la separación entre el rock y el fútbol es una brecha insalvable, en los 90 la distancia desaparece, existe un cruce, una reconciliación, encarnada particularmente en diversas prácticas de los sectores juveniles populares (1996). Es aquí cuando el público de rock se convierte en hinchada y *el aguante* instituye una serie de prácticas que, viniendo de los códigos de las hinchadas de fútbol, transforman radicalmente los recitales de rock. Entre ellas, el uso de pirotecnia, y especialmente de bengalas, se había institucionalizado como una práctica común en buena parte del público.

Alabarces señala que lo sucedido en Cromañón pone a la vista que la cultura del aguante es una ética, una estética y una retórica que exceden a la cultura futbolística donde nace “y que une todas las prácticas que conjuguen juventud y popularidad en un sentido clasista, ya no en un sentido de pasividad, en sus sujetos” (ALABARCES EN ROZENGARDT, 2008: 90).

Estas prácticas, en el marco de un recital de rock, implican “una entrega” absoluta del público a su banda preferida, entrega que se corporiza en la exposición del propio cuerpo ofrecido al ritual de la participación, en una ceremonia pagana a través del canto, el salto constante y el aliento a los músicos. A éstas, se suma otras prácticas como la exposición de banderas con la denominación de los barrios o las letras de canciones; o seguir a la banda a distintos lugares del país, hábitos que formaban y forman parte de la cultura del rock desde los años 90 en adelante, y que cobran un especial protagonismo en la cultura del rock chabón.

En ese contexto, el riesgo, como la posibilidad de sufrir un daño o de causarlo a un

3 Utilizaremos ambas nociones como sinónimos.

4 En relación con esto, Alabarces *et al* afirman que el rock chabón funciona como “un principio constructivo, practicando hasta la saturación la armonía básica del rock, los famosos ‘tres tonos’”, principio que se manifiesta también en “la estructura de las canciones, de la forma de acompañarlas, de los timbres, de los arreglos” (2008: 41).

tercero, no estaba prefigurado o aparecía sublimado a partir de un relato épico, piedra fundante de esta cultura rock, en el que aguantar o “bancarse” los posibles riesgos, aparecía como desplazamiento de otros “aguantes” más estructurales: la familia, la policía, la sociedad de consumo, el capitalismo, etc.

Otra característica del rock chabón en la que se observa una hibridación con las hinchadas de fútbol es en la relación hostil con la policía. El repudio por los excesos y la violencia policial sufridos por parte de los seguidores del rock chabón es otro de los rasgos que particularizan a este subgénero, presente tanto en las letras de canciones de las bandas, en los cantos del público, como en enfrentamientos entre el público rockero y la policía en los momentos previos y en el final de los recitales. “Mucho más que Estado, Capital o algún tipo de entidad derivada de ambos, para músicos y público del rock chabón ‘policía’ condensa y evoca a todos los enemigos en su conjunto” (SEMÁN Y VILA, 1999: 251)⁵.

Entonces, en un escenario como el descrito, las relaciones existentes entre *responsabilidad individual*, *responsabilidad social* y *rol de Estado* en los actores directamente involucrados con los espectáculos del rock, surgen como un campo conflictivo para investigar, describir y explicar, para entender de qué manera se manifiestan como prácticas particularizantes, y de qué manera se puede trabajar desde la comunicación de gobierno y de las instituciones en general para proteger y generar conciencia de autocuidado y de cuidado por el otro, apuntando a valores positivos, sin demonizar la figura del joven ni generar miedo.

54

Análisis de las entrevistas

La percepción del riesgo después de Cromañón: continuidades y rupturas

El show de rock nunca fue percibido, ni antes ni después de Cromañón como un espectáculo riesgoso. Sí existe un cambio muy marcado en lo referente a la utilización de pirotecnia en locales cerrados. Antes de Cromañón se da cuenta de la existencia de bengalas y no se las percibía como elemento de riesgo. Afirmaba el productor José Luis L.: “*me pudo haber pasado a mí, porque acá también prendían bengalas*”. Posteriormente, el uso de pirotecnia es fuertemente sancionado (“*A mí nunca se me hubiese ocurrido prender una bengala en un lugar cerrado, el que lo hace es un tarado*”), sostenía alguien del público entrevistado), y es evaluado como un factor de alta peligrosidad.

En las semanas y meses posteriores al incendio de Cromañón se encuentran testimonios personales y observaciones de un estado de sobrepercepción del riesgo: “*Post Cromañón, muy reciente, si entraba a algún lugar ya empezaba a buscar el matafuego, la salida, cuánta gente había o no... pero con el tiempo te digo la verdad sí miro, busco la salida de emer-*

5 La muerte de Walter Bulacio en 1991 como consecuencia de la brutalidad policial, se convirtió en un hecho paradigmático que contribuyó a cimentar la identidad del rock chabón en relación directa con la construcción de la policía como el “otro”, o mejor, como el “enemigo”, algo que se evidencia en la frase de una canción clásica de las hinchadas de rock: “matar un rati para vengar a Walter”. Bulacio había sido detenido durante una *razzia* a la salida de un recital de *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*. Ya en la comisaría fue golpeado ferozmente, hecho que le provocó la muerte pocos días después.

gencia, pero no es que estoy pendiente de todo" (Carla, público). Esto parece alejar al público de la postura que desde Sznaider definíamos como evitativa, para pasar a una preparativa. Sin embargo, en sintonía con lo afirmado por la autora, también se lee claramente que este último estado no llega a transformarse en nuevas prácticas de autocuidado, sino que se diluyen lentamente con el paso del tiempo, una consecuencia frecuente si no se trabaja para lograr capitalizar ese trauma posterior a un desastre de la magnitud de Cromañón.

En varias de las entrevistas aparece la mención del pogo⁶ como uno de los pocos factores de riesgo presentes en el marco de un recital que el público estaría dispuesto a correr: *"El único riesgo es el de meterme en el pogo y caerme sin querer y que me pisen la cabeza, pero le puede pasar a cualquiera"* (Alejandro W., público). Esto encontraría su explicación en que para algunos de los entrevistados, existen ciertos elementos de solidaridad en esta práctica muy característica de los recitales de rock: *"Me he llevado mil golpes y piñas en un pogo, es violento pero a la vez si a vos te tiran al piso el mismo que te tiro te levanta, para que no te peguen. O sea, es algo como una hermandad medio violenta"* (Federico, público).

55 Encontramos en el análisis de las entrevistas lo que denominamos un doble impacto del suceso de Cromañón sobre los tres actores estudiados: el afectivo y el psicológico. Con el primero nos referimos a las manifestaciones de dolor que provocó la noticia en muchos casos, y la pérdida de familiares y amigos en algunos otros: *"me dolió por toda la gente que murió de mi edad, personalmente a uno le toca cuando muere gente de su edad, dice 'juh la puta!'"* (Sergio, público). Con impacto psicológico nos referimos a la disposición de cada actor entrevistado a establecer un vínculo de identificación con las víctimas, "a ponerse en el lugar de"; en otras palabras, a la toma de conciencia por parte de cada actor entrevistado, de que pudo haber sido Chabán, *Callejeros* o un asistente del público al show fatídico: "Nosotros pudimos haber sido los Callejeros, puesto que se podría haber caído el techo y pudo haber sido una catástrofe", afirmaba Horacio (músico); "Me afectó porque me pudo haber pasado a mí. Porque acá también prendían bengalas" decía José Luis L. (productor). "Yo estaba en mi casa, y me enteré por Crónica y lo viví muy mal, estuve a punto de ir al recital ese día y no fui por distintas razones, me colgué", relataba Pablo (público).

La ciudad de la furia

Si nos apartamos por un momento de todas las temáticas vinculadas a Cromañón y analizamos los fragmentos de respuestas que hablan del riesgo desde una perspectiva más general, sólo en muy pocos casos se puede hallar una mirada sobre el riesgo que escape a la asociación con la noción de peligro. No se suele pensar al riesgo como una posibilidad latente en toda decisión que tome un sujeto en la vida social. Se habla muy poco de correr riesgos para obtener un beneficio mayor. La premisa sería que los riesgos deben ser evitados.

6 El pogo o *hacer pogo* es una práctica típica del público de rock adepto a las bandas heavy metal, punk, de hard rock y también podríamos incluir al público de rock chabón. Consiste en un grupo numeroso de personas que se mueven frenéticamente al ritmo de la música durante el recital, saltando, empujándose y chocándose entre sí, con un alto grado de violencia. Se da particularmente con canciones de rock de sonido agresivo o pesado.

A su vez, en las entrevistas se puede advertir fácilmente que Buenos Aires es considerada una ciudad sumamente riesgosa. La posición enunciativa que se construye en los discursos da cuenta de un individuo que observa perplejo desde su racionalidad una sociedad violenta e irracional. El accidente de tránsito en primerísimo lugar (“*Siempre tengo la sensación de que un auto me va atropellar*”), pero también la “inseguridad” y el riesgo edilicio se presentan como hechos cotidianos, permanentes e irresolubles. Para conjurar la angustia que genera esta situación se recurre al humor (“*Yo me voy a hacer místico, yo creo que hay alguna función celestial que sostiene las cosas*”) o se cae en la negación del riesgo (“*Si me pongo a pensar me quedo encerrado en casa*”) manifestándose, en términos de Sznajder, una postura evitativa frente al riesgo.

El partido de fútbol se percibe marcadamente sobre otro tipo de eventos como espectáculo riesgoso, con una presencia abrumadora en las respuestas.

La euforia del rockero y el público de jazz como “el otro”

El público de jazz irrumpe en los discursos como la contracara del público de rock. Aquél es definido como un público sereno, adepto a aceptar las normas, recatado. Por contraposición, en las entrevistas se hace referencia en numerosas ocasiones al público de rock como eufórico, con un “fanatismo” por la banda demostrado con vehemencia a través de las diversas prácticas del aguante (saltar, bailar, agitar banderas, utilización de pirotecnia antes del incendio de Cromañón), y dotado de un espíritu rebelde (“siempre adolescente” lo definía un entrevistado) que suele cuestionar las reglas a través de un posicionamiento “anti-sistema” (aunque no deja de ser esta última característica difusa y contradictoria). De esta manera, tomando la noción de Hall (1996), podemos decir que en el proceso de construcción de la identidad rockera, tal como se pudo observar en los discursos, el público de jazz se erige como el *exterior constitutivo* del público de rock, es decir, un otro que posee determinados atributos que se oponen a las características del rockero y contribuyen a definir una identidad.

56

El condicionante de un Estado como enunciador deslegitimado

Un elemento que aflora permanentemente en los discursos analizados de los tres actores es una actitud de cuestionamiento ante la ley aplicada desde las instituciones de control. Si bien no es total (en su mayoría los entrevistados coincidían en manifestar que algunas medidas de seguridad les parecían correctas) la calificación de ciertas reglamentaciones como ridículas o apelativos similares es una constante que se puede observar sin dificultad. “*Ni bien pasó lo de Cromañón todo fue demasiado exagerado, se tomaron medidas ridículas, y bueno, esperemos que con el tiempo se llegue a un equilibrio y que tampoco se vuelva a ir todo de las manos, que vuelva a ser todo un quilombo como fue hasta Cromañón*” (Luis, músico). Esto se suma a una falta de información clara y definida sobre los requisitos que deben cumplir los locales para estar habilitados. Lo que prima es la descentralización de las fuentes de información y lo que se señala como la falta de un criterio unificado. “*No hay una línea legal que baje con la misma idea, todos los que inspeccionan tienen diferentes criterios, y por un mal criterio te pueden cerrar el local*” (Ariel, productor). De allí que a partir del análisis de los discursos de los productores (el actor que debería prioritariamente contar con este tipo de información) se puede hablar de “una normativa por cada inspector”.

Algunos productores creen que en esta falta de homogeneidad respecto a las normativas de seguridad existía una cierta funcionalidad que podía derivar en hechos de corrupción: *“la normativa vigente tiene un montón de grises que dan opciones. Esas opciones se acomodaban antes con el lubricante natural que se llamaba ‘coima’ (...) Antes los pocos inspectores que venían eran coimeros. No revisaban, no miraban, no hacían nada”* (Gustavo).

En el caso de los productores esto lleva a que ante el vacío o la confusión, se utilice el “sentido común” para tomar decisiones sobre aspectos vinculados a la seguridad de sus locales (el tema de la cantidad de matafuegos es quizás el ejemplo más notorio): *“Entonces no sabés qué normativa usar porque al fin y al cabo hacés lo que vos sos consciente que tenés que hacer”* (Carlos, productor). A la vez, este déficit comunicacional refuerza la representación de un Estado deslegitimado en sus funciones de regulación y control⁷.

Desactivar el “ponerse la gorra”

57 Todo proyecto de comunicación institucional que busque generar acciones de autocuidado en el público de rock deberá atender a sus características particulares para lograr una recepción efectiva del mensaje. Habíamos hecho referencia anteriormente al aguante como una ética, una estética y una retórica definidas. Creemos necesario poner el foco sobre el primer aspecto. La ética del aguante se constituye a partir de una serie de representaciones y valoraciones que se consolida en oposición a un conjunto de desvalores repudiados. De un lado están los que tienen aguante, los machos, los que están de la cabeza, el descontrol; del otro, los que no tienen aguante, los putos, los caretas, la yuta, el vigilante, el buchón, los que se ponen la gorra. La ética del aguante polariza estas constelaciones de significantes. Es decir, define una ética y una no-ética en un mismo posicionamiento. Al polarizar de este modo, coloca del lado de la no-ética a cualquier atisbo de control en situación de equivalencia con “la yuta”, es decir, con la institución a la cual construye como el antagonista que condensa, en una sinécdoque reduccionista, el origen de toda opresión de la sociedad que los excluye. Desde este punto de vista podemos entender una de las escenas relatadas por el músico Agustín cuando, percibiendo un alto grado de riesgo en la intención de un seguidor de la banda de encender una bengala en un local de reducidas dimensiones y decorado con telas donde su banda iba a tocar, no intentó hacerlo cambiar de idea *“para no cortar el mambo”*, ya que lo había visto entusiasmado con su plan: *“yo le quería decir ‘mirá, no la prendas’ pero ya había comprado la bengala, no le quería cortar el mambo”*. Se puede interpretar la actitud de Agustín desde el temor de ser acusado de *“ponerse la gorra”*, y de ese modo, quedar asociado a toda la serie de significantes que se oponen a la ética del aguante, a ser visto en definitiva como un otro.

Desde la perspectiva de Fernández, dentro del estilo discursivo del rock chabón, esta concepción tan amplia de “ponerse la gorra” podría actuar como *soporte discursivo de la resistencia* para generar acciones de autocuidado y cuidado por el otro en el público y de este modo, obstaculizar la eficacia de la propuesta de comunicación institucional. Por lo tanto, creemos necesario buscar a través del plan de comunicación una escisión en el universo del no-aguante (definido desde la posición del “aguantador”), para separar las

7 Esta situación parece replicar la lógica de aquellos chicos que entraron a rescatar a las víctimas del incendio de Cromañón que no podían autoevacuarse: frente al vacío del Estado y la confusión, se procede a actuar según criterios o impulsos propios.

significaciones que pretendan producir en el público acciones de prevención y cuidado, de aquellas representaciones que se asocian justificadamente en la memoria colectiva del público de rock como relacionadas a la represión policial en sus distintos niveles de violencia.

El aguante y el margen de ganancia: una dinámica perversa

Otro aspecto particular del aguante a tener en cuenta previamente a la planificación de la comunicación institucional dirigida al público de rock chabón se relaciona con el sentido del aguante como “sacrificio necesario” para poder disfrutar de un show. Esto sería la consecuencia del fanatismo exacerbado, de la pasión del público por su banda, que no repara en atravesar distintos tipos de privaciones ante el imperativo de asistir al show de su banda favorita, toque donde toque (“yo te sigo a todas partes”, suelen cantar los hinchas de fútbol a su equipo). De esta manera los sufrimientos, angustias y vejaciones de los cuales el público de rock chabón es víctima, alimentan la épica del aguante. Y por lo tanto, estaría dispuesto a correr cualquier riesgo con tal de ver a su banda. Así, si la percepción del riesgo no se anula, éste es leído en clave de condimento necesario de todo buen show de rock. Ernesto, uno de los productores entrevistados, nos decía al respecto: *“Yo creo que si al público le gusta una banda va igual, no mide los riesgos, es una pasión (...) es el fanatismo por su banda y a veces hace cualquier cosa. Si los pibes van desde Jujuy a la Pampa a ver al Indio, y van en tren, en colectivo o a dedo ¿Qué riesgo miden? Ninguno”*. Asimismo, el sacrificio también era mencionado en algunas respuestas del público, cuando Federico afirmaba: *“Creo que los productores saben que la gente va a ir igual, le pongas el precio que le pongas, (...) está el pibe que dice no como tres días y me saco la entrada”*. Entendemos también que el estar dentro de un local con baños en estados deplorables, el estar apretados unos a otros como resultado de una sobreventa de entradas, en un local con escasa ventilación, la violencia y el maltrato de la policía, también son leídos en clave del aguante. De esta manera, el aguante puede aumentar en relación directamente proporcional al crecimiento del margen de ganancia del productor del show y en relación inversa al nivel de seguridad y confort del público en la espera, durante, y después de finalizado el show. El público puede llegar a reaccionar con insultos o con destrozos, o con enfrentamientos con la policía, pero con el comienzo del show, todo será olvidado.

58

Se torna imprescindible entonces, atender a esta particularidad del aguante que se constituye en otro obstáculo considerable para generar prácticas de prevención y cuidado entre el público del rock.

Conclusiones: Antes y después de Cromañón

A partir del análisis de los discursos de los actores entrevistados, podemos afirmar que Cromañón constituye un parteaguas en la historia del rock en nuestro país. Se pueden observar las constantes referencias a un tiempo anterior a Cromañón en el que el estado de control de los locales dedicados a la música de rock under era prácticamente nulo y la “coima” (es decir el soborno al agente de control) era la diferencia entre tener el local habilitado o clausurado. Se habla constantemente de escenas similares a Cromañón, con locales atiborrados de público, ausencia de señalización y salidas de emergencia y

el uso negligente por parte del público (y admitido desde la pasividad de los músicos y los productores y dueños de locales) de pirotecnia durante los shows, especialmente de bengalas. Al mismo tiempo, se marca un tiempo posterior donde los controles se hicieron más rigurosos, que en muchas ocasiones adoptan la forma de medidas ridículas, y el consecuente cierre de locales, con lo que se produjo abruptamente un gran déficit de lugares para que las bandas del rock under puedan tocar. Estos sucesos, a su vez, fueron acompañados por el surgimiento de mega festivales de rock donde el atractivo principal es el show de varias bandas ya consagradas por fecha (ejemplos de estos festivales son Pepsi Music, Cosquín Rock o Quilmes Rock entre los más importantes) organizado por grandes empresas, algunas de ellas multinacionales, a los que el público se dirigió masivamente y a las bandas under les costaba y les cuesta acceder, en caso de no poseer algún tipo de conexión con la empresa organizadora. Todo esto redundó en un proceso de concentración del negocio del rock a favor de las grandes empresas y de las bandas con mayor convocatoria de público, en detrimento de los jugadores más chicos del mundo del rock (dueños de locales/productores chicos y bandas under), cortando el circuito de desarrollo usual que recorrían las bandas en su trayecto a la masividad, y condenando eternamente al under a la inmensa mayoría de los grupos de rock de escasa convocatoria de público que buscaban y buscan crecer.

59

Con respecto a la percepción del riesgo en los espectáculos de rock no existe un cambio en su consideración general. Para el rockero es mucho más seguro asistir a un recital que a un partido de fútbol, e incluso (aunque esta comparación aparece con menor frecuencia) que a un boliche. El riesgo que existe en un recital, en todo caso, no sería mayor al que se percibe en la vía pública, donde la temida amenaza de un accidente de tránsito (en primer lugar) se torna cotidiana, pero también el temor de ser víctima de un hecho delictivo o, en menor medida, de sufrir algún daño debido a algún accidente edilicio. Sí hay un quiebre muy marcado en lo que respecta a la percepción del uso de pirotecnia en locales cerrados, considerada un elemento de alto riesgo. A su vez se puede destacar que en base a la respuestas de los tres actores, en los meses posteriores a Cromañón existió un estado de sobrepercepción del riesgo que, tal como sostienen los teóricos del tema (no es posible habitar los espacios o algunos espacios de la ciudad en un estado de alerta máxima) no se pudo mantener como una disposición permanente, sino que se fue diluyendo con el paso del tiempo, no logrando entonces capitalizar la experiencia traumática de Cromañón en nuevas prácticas que pudieran haber sido incorporadas como un orden del hacer cotidiano en los asistentes de recitales de rock, debido a la carencia de un plan de comunicación del riesgo por parte del Estado, en su rol educador.

Si nos referimos específicamente a la comunicación sobre las normativas de seguridad que deben respetar los encargados de los locales, resulta evidente la necesidad de una comunicación clara, accesible y precisa. La falta de ésta es una carencia por demás significativa que debe ser atendida de manera prioritaria, ya que contribuye a aumentar los niveles de ineficiencia y/o corrupción.

BIBLIOGRAFÍA

- ALABARCES, P. Y RODRÍGUEZ, M. G. (1996) "Fútbol, droga y rock & roll. Consumos locales/consumos globales", en *Cuestión de pelotas: fútbol, deporte, sociedad, cultura*, Buenos Aires, Atuel.
- DOUGLAS, M. (1996) *La aceptabilidad del riesgo según las ciencias sociales*, Buenos Aires, Paidós.
- FERNÁNDEZ, J. L. (1995) "Estilo discursivo y planeamiento comunicacional". En *Oficios terrestres N°1*, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.
- GARRIGA ZUCAL, J. (2008) "Ni 'chetos' ni 'negros': roqueros", en *Revista Transcultural de Música*, N° 12, Madrid. En: <http://www.sibetrans.com/trans/a89/ni-chetos-ni-negros-roqueros>. Consultado en mayo de 2012.
- ROZENGARDT, D. (COMP.) (2008) *Pensar Cromañón. Debates a la orilla de la muerte joven: rock, política y derechos humanos*, Buenos Aires, el autor.
- SALERNO, D., SILBA, M. Y SPATARO, C. (2008) "Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia", en Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. (comps.): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós.
- STUART, H. (2003) "Introducción: ¿Quién necesita 'Identidad'?", en Stuart H. y Du Gay, P. (comps.): *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- SEMÁN, P. Y VILA, P. (1999) "Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal", en Filmus, D. (comp.): *Los noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, Buenos Aires, FLACSO.
- SZNAIDER, B., MENDOZA, M.A., SLIMOVICH, A. (2008) "Construcciones espacio-temporales en la escena de emergencia y el desastre urbano". En *Lis. Letra. Imagen. Sonido*. N° 2, Agosto - Diciembre, Equipo UBACyT S094, Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales-UBA.
- VERÓN, E. (1987) *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.